



CORO: CORPO COLETIVO E ESPAÇO POÉTICO

INTERSEÇÕES ENTRE
O TEATRO GREGO ANTIGO
E O TEATRO COMUNITÁRIO

CLÁUDIA ANDRADE

IMPRESA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA
UNIVERSITY
PRESS

(Página deixada propositadamente em branco)



I N V E S T I G A Ç Ã O

EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra

Email: imprensauc@ci.uc.pt

URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc

Vendas online: <http://livrariadaimprensa.com>

CONCEPÇÃO GRÁFICA

António Barros

IMAGEM DA CAPA

O Homem do Milénio, La Fura Dels Baus, Barcelona, 2000.

INFOGRAFIA DA CAPA

Carlos Costa

INFOGRAFIA

Mickael Silva

REVISÃO

Nuno Almeida

EXECUÇÃO GRÁFICA

Simões & Linhares

ISBN

978-989-26-0521-0

ISBN Digital

978-989-26-0761-0

DOI

<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0761-0>

DEPÓSITO LEGAL

359479/13

CORO: CORPO COLECTIVO E ESPAÇO POÉTICO

INTERSEÇÕES ENTRE
O TEATRO GREGO ANTIGO
E O TEATRO COMUNITÁRIO

CLÁUDIA ANDRADE

IMPRESA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA
UNIVERSITY
PRESS

(Página deixada propositadamente em branco)

À Ana Laura, Alfredo e Agustina que me deram a conhecer o teatro
comunitário argentino.

À população do Jarmelo por ter sido parceira e cúmplice de um
encontro teatral feliz.

À família e amigos pelo incondicional afeto, ao meu pai pelos
olhos e vírgulas.

Ao Fernando pelo apoio, paciência e cuidado.

E ao Tiago, porque mesmo antes de nascer já era o princípio de
todas as coisas.

(Página deixada propositadamente em branco)

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	9
1. SOBRE O TEATRO COMUNITÁRIO.....	17
1.1 ENQUADRAMENTO E MODALIDADES ARTÍSTICAS COMUNITÁRIAS.....	18
1.2 ÂMBITOS E OBJETIVOS DO TEATRO COMUNITÁRIO	22
1.3 SOBRE A COMUNIDADE	27
1.4 TEATRO COMUNITÁRIO EM PORTUGAL	30
2. TEATRO GREGO-CONTEXTOS E FATORES	37
2.1 CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO	39
2.2 CONTEXTO RELIGIOSO E RITUAL	41
2.3 CONTEXTO POÉTICO	44
2.4 FESTIVAIS E GÊNEROS DRAMÁTICOS	46
3. DIÁLOGOS, CRUZAMENTOS E INTERSEÇÕES	51
3.1 FESTA E PARTICIPAÇÃO	54
3.2 A <i>POLIS</i> E A COMUNIDADE.....	58
3.3 IDENTIDADE E MEMÓRIA.....	61
3.4 CERIMÓNIA E RITUAL.....	64

4. CORO: CORPO COLETIVO E ESPAÇO POÉTICO.....	69
4.1 <i>ETHOS</i>	76
4.2 <i>MIMESIS</i>	80
4.3 <i>KINESIS</i>	84
4.4 <i>MYTHOS</i>	89
4.5 <i>OPSIS</i>	94
4.6 <i>PROSOPON</i>	100
4.7 <i>CHOREIA</i>	104
CONCLUSÃO.....	111
BIBLIOGRAFIA.....	119

INTRODUÇÃO

Inserida no âmbito dos estudos teatrais, a presente obra propõe-se investigar sobre os processos artísticos do teatro comunitário, com o objetivo de procurar os elementos que compõem a sua especificidade como categoria teatral.

Com uma genealogia heterogénea, o teatro comunitário constitui uma manifestação original que tem tido um desenvolvimento crescente em várias partes do globo, advogando uma forma alternativa de conceber a arte e o teatro. Geralmente em oposição ao *mainstream*, à cultura de massas ou ao teatro de vanguarda, a natureza multidisciplinar e periférica das representações comunitárias fazem com que estas ocupem uma “posição marginal e de relativa invisibilidade no contexto artístico e académico” (ERVEN, 2001:243), sendo que, para Nogueira (2007), essa marginalização está relacionada com a falta de publicações sobre as práticas existentes e de um debate sobre os seus resultados ou especificidades estéticas.

Através de uma reflexão sobre os processos criativos em teatro e comunidade, sobre as suas bases conceptuais e a sua fundamentação teórica, este trabalho pretende contribuir para a validação de uma categoria artística em que são ainda escassos os recursos e materiais escritos.

Tendo como ponto de partida o estudo do coro grego, o objetivo é investigar as formas de articulação e as possibilidades de cruzamento entre as conceções ancestrais gregas e as dinâmicas contemporâneas de teatro comunitário. A forte componente cívica de que se reveste o teatro grego antigo e o seu carácter predominantemente coletivo e fes-

tivo poderão abrir múltiplas potencialidades para o trabalho dos criadores de teatro comunitário.

De forma a potenciar um diálogo dinâmico entre tradições seculares e o tempo presente, esta investigação está estruturada sob uma perspectiva interdisciplinar que cruza aspetos performativos, sociológicos, políticos ou antropológicos. Esta procura interdisciplinar justifica-se, em primeiro lugar, porque o teatro é sempre um reflexo do seu tempo, assumindo-se como processo dinâmico e colaborativo onde várias artes se contaminam. Depois, porque o teatro surgiu na Grécia antiga como uma fusão poética, cívica, festiva, ideológica e religiosa. Para além de constituir um dos traços mais marcantes da expressão teatral na Grécia antiga, a componente interdisciplinar é fundamental para a nossa compreensão do fenómeno teatral comunitário, fugindo desta forma às clássicas dicotomias. Nas margens da política, da antropologia, da etnografia, da sociologia, da psicologia ou da educação, o teatro comunitário representa um movimento emergente que ultrapassa as fronteiras das disciplinas.

E, por último, porque o conceito de interdisciplinaridade está presente de forma inequívoca na natureza e genealogia do coro. Arte coral por excelência, a *choreia*, compreendia a fusão da dança, música e poesia, sendo parte integrante da educação ateniense. Ainda antes da instauração dos festivais dramáticos em Atenas, a expressão coral foi uma das primeiras formas culturais que durante todo o período arcaico esteve fortemente enraizada no quotidiano e nas celebrações rituais, transitando para os géneros dramáticos com sucessivas transformações e inovações. O coro é, assim, totalmente representativo dessa interdisciplinaridade, constituindo um elemento transversal no cruzamento de linguagens artísticas que conjuga diferentes dimensões.

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

Através da invocação a *Mnemosyne*, a divindade grega que personifica a memória e que nos preserva do esquecimento, a viagem às origens da civilização grega representa um ponto de partida e um pretexto para poder compreender melhor o nosso tempo, as nossas referências e inquietações.

Desta forma, não se pretende realizar uma reconstituição histórica do que teria sido a experiência teatral na antiga Grécia, nem analisar de forma exaustiva as partes corais nas obras sobreviventes do teatro grego, mas sim averiguar de que forma a experiência secular grega pode beneficiar o trabalho comunitário - em que medida e segundo que padrões.

Resultado de uma complexa teia onde o ritual, o cívico, o político, o literário e o performativo se encontraram para fundar uma tradição sem precedentes, o espetáculo teatral surge na Grécia vinculado ao ritual religioso, tendo o coro como elemento originário.

Apesar de a abordagem ao teatro grego (sobretudo relativamente ao género trágico) frequentemente privilegiar o aspeto literário, para os gregos não existia uma verdadeira oposição entre o literário e o performativo, da mesma forma que ritual e teatro não só não eram conceitos incompatíveis como tinham estreitos laços. Para Wilson, a predominância de uma análise mais formal nos estudos académicos assenta numa noção de *literatura* mais ou menos inapropriada para o público e para a forma política do teatro grego (WILSON, 2000).

O desejo de ver o teatro grego como um fenómeno essencialmente literário pode ser explicado pela posição dominante que o texto ocupa nas concepções modernas teatrais, mas não é certamente representativo de uma cultura que tanto privilegiou a oralidade nas suas práticas cívicas e onde “por cada pessoa que lia uma tragédia, havia dezenas de milhares que as conheciam por representação ou audição” (FINLEY, 1963:82).

Na Grécia antiga, a arte teatral não era concebida como algo realista, sendo que a sua forte dimensão mitológica, multidisciplinar e simbólica pode constituir para a civilização moderna, herdeira do realismo-naturalismo, uma barreira cultural para o entendimento do acontecimento teatral na Grécia, dos seus fatores e origens.

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

E como em quase tudo o que caracteriza o mundo grego, também no estudo do coro voltaremos a encontrar a conjugação de conceitos e universos que a olhos contemporâneos parecem impossíveis de conciliar. É intrínseca a relação do coro com a religião, bem como a relação dos próprios cultos religiosos com a *polis*.

Num mundo em que as fronteiras entre ritual, literatura, religião, educação e política são ténues, nem sempre é possível estabelecer com precisão os seus limites ou delimitar o que num princípio foi um conjunto uno e coeso. A fusão e a convivência de binómios representa uma das principais características do teatro na antiga Grécia e é muito representativa do seu modo de entendimento do mundo. Célebre pela conjugação de opostos, a civilização grega revela-nos uma pluralidade de sentidos e de relações causais onde algumas compartimentações conceptuais poderão tornar-se potencialmente redutoras.

Partindo da ideia de que a arte constitui um direito dos cidadãos, o teatro comunitário promove o envolvimento da população e o fortalecimento dos laços sociais. Feito para a comunidade, pela comunidade e sobre a comunidade, o teatro ao adotar a qualidade de comunitário assume-se como ato de cidadania e de transformação social que concebe a produção artística como um lugar de participação cívica.

Como um organismo plural constituído por vários corpos, o coro é, por si próprio, uma representação simbólica e teatral do coletivo. Ele invoca

o que há de comum, representando um elemento basilar do ponto de vista estético, ético ou dramatúrgico.

A proposta de estudo em torno do coro assenta essencialmente em dois pressupostos que considero basilares para a criação artística: o corpo e o espaço. Ao colocar estes elementos como pontos de partida para a abordagem coral, não se pretende apenas reiterar a sua importância para a criação comunitária mas sobretudo invocar a remota etimologia da própria palavra coro.

Proveniente do grego *choros*, o coro designava um grupo de pessoas que cantavam e dançavam, sendo também referido como um espaço onde se realizavam as danças e as festividades religiosas. O termo *choros* “é usado no período arcaico, bem como em dicionários antigos, e as suas definições, correspondem a duas entidades diferentes: refere-se a um *corpo* de cantores e também ao espaço em que se moviam os cantores.” (CALAME, 1997:19).

Este duplo sentido de *choros* é particularmente sugestivo e será em torno dele que será desenvolvida a investigação. Contudo, não pressupõe a existência de duas entidades totalmente diferentes, existindo antes uma unidade e intrínseca relação entre ambas. Para além de evidenciar uma multiplicidade de sentidos, a génese do coro será particularmente fecunda para as dinâmicas comunitárias, fortemente imbuídas de um espírito interdisciplinar.

O corpo e o espaço estiveram também na base das propostas cénicas desenvolvidas por vários criadores no início do século xx. Encenadores como Adolphe Appia, Jacques Copeau, Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud, Gordon Craig, entre outros, foram visionárias vozes que reivindicaram a autonomia da arte dramática relativamente à literatura. Os seus contributos e ideias sobre a renovação teatral foram o mote para a criação de linguagens experimentais baseadas em inovadoras conceções do corpo e do espaço.

Ao representar uma manifestação artística alternativa que desafia as lógicas do teatro convencional, o carácter interdisciplinar do teatro comunitário torna-o particularmente recetivo para poder experimentar novas metodologias criativas, numa permanente reinvenção dos seus processos.

Como “forma autêntica de expressão que espelha as vicissitudes da evolução histórico-política do homem no seu contexto e como forma em que é possível expressar e entender a realidade e o mundo em que vivemos” (BIDEGAIN, 2007:11), o corpo e o espaço constituem elementos centrais dos processos criativos na comunidade. É através do corpo que nos expressamos, que interagimos com o outro e que comunicamos com o mundo. Meio privilegiado de expressão e de conhecimento, elemento plástico e criador de imagens em movimento, o corpo será o primeiro traço da criação artística e da construção dramaturgica.

Inseridas em lugares que se distanciam do tradicional palco à italiana ou da caixa preta, as representações comunitárias acontecem em espaços alternativos com os quais pretendem estabelecer relações e diálogos. Mais do que um cenário, o espaço é um repositório simbólico repleto de histórias e significados e a partir do qual se pode iniciar a escrita e a criação dos espetáculos.

O domínio de estudos a abordar percorre um eixo teórico-prático que por um lado assenta numa fundamentação teórica e por outro representa uma proposta prática de organização dos processos criativos de teatro comunitário.

Organizada por vários capítulos, esta investigação pretende evocar a experiência da antiga Grécia e incorporar alguns dos seus conceitos mais significativos, como *mimesis*, *ethos*, *mythos*, *kinesis* ou *opsis*.

No primeiro capítulo procurar-se-á contextualizar e definir o âmbito e a natureza do teatro comunitário. A sua heterogénea genealogia, a composição da comunidade, bem como questões éticas que inevitavelmente surgem, representam alguns pontos centrais que fazem parte integrante do fenómeno comunitário. O facto de este englobar práticas muito diversas (relacionadas com diferentes modalidades artísticas) e de estar em permanente construção e questionamento, torna difícil a delimitação do seu âmbito, sendo algo que tem contribuído para uma certa desvalorização da dimensão estética ou artística do teatro comunitário.

No segundo capítulo, o objetivo é retratar de forma sucinta os contextos e elementos do teatro grego antigo, enquanto o terceiro capítulo procurará potenciar um diálogo com o teatro comunitário. Questões sobre

participação, memória, ritual e identidade assumem uma importância nuclear uma vez que funcionam como denominadores comuns nesse diálogo.

O quarto capítulo representa o núcleo central da obra e diz respeito à proposta coral propriamente dita. Recorrendo a referências teóricas e a casos práticos, o capítulo está organizado por vários sub-capítulos que correspondem a conceitos-chave do teatro grego, como *ethos*, *mimesis*, *kinesis*, *mythos*, *prosopon*, *opsis* ou *choreia*. Para além de representarem elementos fundamentais para a civilização grega e para os estudos teatrais, é também com base neles que será desenvolvida a proposta em torno do coro.

Precursor de uma linguagem que privilegia o jogo físico do ator com base no trabalho de máscara e de improvisação, Jacques Lecoq foi, segundo Wiles (2007), um dos investigadores que melhor sistematizou o movimento coral no século xx. Em 1956, funda em Paris uma escola onde desenvolve as suas pesquisas através de uma linguagem poética corporal.

A influência do teatro do gesto de Lecoq, que ocupa uma parcela singular no quarto capítulo, está intimamente relacionada com a minha própria experiência¹. Trata-se de uma pedagogia que eu própria vivenciei e que exerceu uma influência marcante no meu percurso artístico, quer a nível dramaturgico, estético, metodológico e até ético. Por outro lado, representa uma linguagem que tive a possibilidade de experimentar e de comprovar a sua eficácia junto das comunidades, nomeadamente no projeto *Um Elo chamado Jarmelo*² que será referenciado e utilizado como caso prático ao longo da obra.

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

¹ Cláudia Andrade é diplomada em Interpretação/Teatro do Gesto (2002-2005) pela escola *Estudis de Teatre* (Barcelona), que segue a pedagogia de Jacques Lecoq.

² O espetáculo comunitário *Um Elo chamado Jarmelo* (2009) surgiu através de uma iniciativa do serviço educativo do Teatro Municipal da Guarda que visava a realização de um trabalho de dinamização cultural com populações habitualmente esquecidas. Com base numa experiência coletiva, o projecto constituiu uma experiência reveladora e extraordinariamente significativa onde tive a possibilidade de desenvolver conceitos e experimentar metodologias. Desenvolvido com a população do Jarmelo e tendo como ponto de partida o imaginário comunitário, o espetáculo foi encenado por Cláudia Andrade e pelo músico Fernando Mota.

Com o objetivo de criar relações próximas com a audiência e diferentes formas de pensar e conceber a arte teatral, o teatro comunitário procura desenvolver um tipo de teatro que interaja com as suas comunidades e que possa constituir um lugar privilegiado para a contaminação de linguagens artísticas. Lugar de encontro e de debate, próximo das pessoas, das suas inquietações e utopias, o ato teatral promove e articula a fusão entre o resgate de tradições seculares e inovações criativas.

Num género teatral que pretende fortalecer a comunidade, evocando o que há de comum e trabalhando a partir das suas histórias, o coro é, desde logo, uma concretização do coletivo que provoca o ajuntamento das pessoas numa sociedade tão fraturada e atomizante, onde a necessidade de criar laços é urgente.

Categoria em plena expansão e reinvenção, o teatro comunitário exerce um importante papel enquanto forma potenciadora dos sentidos e da criatividade do ser humano, como experiência de memória coletiva e no sentido de realizar uma eficaz intervenção social. Neste sentido, o coro constitui um instrumento privilegiado para a ação transformadora que pretende desenvolver. Símbolo do coletivo e porta-voz da comunidade, o coro representa não apenas uma força cívica e performativa mas também ritual, política e educativa.

Conscientes da sua dimensão agregadora e coletiva foram vários os criadores, filósofos ou encenadores que resgataram o coro, vendo nele uma técnica, um modelo, uma convenção ou idealização dos seus princípios. Espectador ideal, ator, personagem, autor, conselheiro, crítico, mediador ou comentador - foram distintas as funções atribuídas ao coro e sob a sua ancestral existência paira algum mistério, ambiguidade e fascínio.

1. SOBRE O TEATRO COMUNITÁRIO

Ao ter como objetivo estabelecer cruzamentos entre o teatro comunitário e o teatro grego antigo a partir do elemento coral, esta investigação pretende, num primeiro momento, enquadrar as práticas e âmbitos do teatro comunitário. Através das reflexões e contributos de especialistas na área de teatro e comunidade (como Bidegain, Nogueira, Erven, Kershaw, Koppers, entre outros), este primeiro capítulo corresponde ao estado da arte do teatro comunitário, e procurará documentar e sistematizar os vários aspetos que o integram.

Apesar de o teatro comunitário ser ainda uma “categoria ausente nos dicionários especializados pelo seu carácter inovador, local e em permanente mobilidade” (BIDEGAIN, 2007:12), é absolutamente necessário um enquadramento, bem como o desenvolvimento de conceitos operacionais para as práticas teatrais comunitárias. E ainda que as categorizações sejam potencialmente redutoras e a delimitação do âmbito do teatro comunitário comporte diversas problemáticas, a verdade é que “as definições são necessárias se quisermos ter uma noção clara do que queremos dizer quando falamos de colaborações entre artistas e a comunidade. Delimitar termos fornece uma direção que é fundamental para a definição de intenções, para a contextualização de compromissos, para a compreensão dos processos éticos, afetivos e estéticos e dos resultados que emergem desses projetos” (NEUMARK, 2007:145).³

³ NEUMARK, Devora. “Home is Where the Walls Speak in Familiar Ways” in *The Community Performance Reader*. Ed. Petra Koppers e Gwen Robertson. London: Routledge, 2007.

Integrando o abrangente leque das artes comunitárias e tendo a comunidade como ponto de partida, a principal dificuldade na definição do teatro comunitário está relacionada com o facto de ser uma modalidade que adquire diferentes formatos e designações, como por exemplo arte participativa, dança comunitária, teatro aplicado, *performance* baseada na comunidade, teatro para a transformação social, arte engajada, *performance* comunitária, teatro ambiental, arte pública ou teatro para o desenvolvimento. Esta proliferação de práticas artísticas, que escolhem diferentes designações é, de certa forma, consequência das origens e filiações de cada uma das práticas referidas.

Relacionada com o teatro popular, teatro de massas, teatro amador, teatro antropológico ou ritual(ístico), psicodrama, teatro etnográfico, teatro do oprimido, teatro político, teatro didático ou teatro de *agit-prop* - a genealogia das artes comunitárias é tão heterogénea como os objetivos que lhes deram origem, sendo que as diversas formas de teatro na comunidade estão também profundamente relacionadas com tradições locais e movimentos políticos, sociais e artísticos, no contexto dos quais se desenvolveu o fenómeno comunitário nas diferentes partes do globo.

1.1 Enquadramento e Modalidades Artísticas Comunitárias

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

Barba, Turner, Schechner, Boal, Moreno ou Brecht, foram alguns dos autores que abriram o caminho a um campo de experimentações artísticas e metodológicas, ampliando o âmbito do teatral e que, através de uma manifesta intenção interdisciplinar, criaram fecundas contaminações que se estabeleceram nas margens do teatro.

Sem a pretensão de abordar ou de desenvolver de forma exaustiva todas essas modalidades, julgo ser importante referi-las de forma sucinta, uma

vez que o seu papel foi determinante na genealogia das práticas comunitárias contemporâneas.

Introduzido por Piscator no início do século XX, o teatro político tinha como missão promover um teatro militante e proletário, com uma estreita ligação com o quotidiano e que fosse capaz de exprimir a realidade das relações sociais. Apesar de, como refere Pavis (1998), num certo sentido todo o teatro ser necessariamente político, a expressão designa de forma mais precisa um conjunto de géneros entre os quais se podem incluir o *agit-prop*, o teatro épico de Brecht ou o teatro do oprimido de Boal.

E enquanto a motivação do teatro de *agit-prop* – “termo que provém do russo *agitatsiya-propaganda*: agitação e propaganda” (PAVIS, 1998: 441) - é manifestamente política, representando sobretudo uma atividade ideológica e uma posição crítica relativamente à classe burguesa, o teatro popular é uma designação mais abrangente, sendo difícil e um tanto ambígua a sua definição. Associado às classes populares e geralmente em oposição ao teatro burguês ou literário, o teatro popular está empenhado em resgatar tradições, adaptar ou reinventar géneros teatrais populares.

Próximo do teatro popular e apresentado em lugares exteriores, o teatro de rua caracteriza-se por uma vontade expressa de “abandonar o recinto teatral e por um desejo de contactar com um público que habitualmente não frequenta as salas de teatro, através de uma ação sociopolítica direta, aliando a animação cultural com a manifestação social” (PAVIS, 1998:444).

O teatro antropológico pretendia criar um campo de experimentação no qual o teatro e a antropologia convergissem e onde o homem era estudado numa situação de representação. Com uma forte influência ritualista e multicultural, criadores como Barba ou Schechner procuraram utilizar diferentes técnicas e abordagens criativas para os seus espetáculos.

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

Ao estabelecer diálogos e pontos com outras áreas de conhecimento, a atividade teatral afasta-se de uma concepção purista e elitista para experimentar novas modalidades híbridas. Com uma maior proximidade com a política, a psicologia, com a educação ou a antropologia, estes movimentos constituíram pontos de referência onde as artes comunitárias foram beber as suas bases conceptuais.

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

Em oposição a um teatro puro, o teatro aplicado está relacionado com uma outra atividade e Nicholson (2005) sugere que, da mesma forma como o que acontece com as disciplinas científicas (como é o caso da matemática *pura* e da matemática aplicada), também o teatro pode ser aplicado noutras situações e contextos. A principal motivação do teatro aplicado está relacionada com um princípio de transformação, em que a ênfase está nas particulares aplicações do teatro.

Como forma de gerar consciência sobre assuntos particulares, o teatro aplicado pretende contribuir para um posicionamento crítico, ajudando as pessoas a refletir no tipo de sociedade em que desejam viver (TAYLOR, 2003). Uma perspetiva semelhante é incluída por Prentki e Selman no conceito de teatro popular como um “processo teatral que envolve profundamente as comunidades específicas na identificação dos temas que as preocupam, analisando as condições existentes e causas de situações, identificando pontos nevrálgicos e analisando como uma mudança pode acontecer e/ou contribuir para a ação implicada” (PRENTKI e SELMAN, 2000:8).

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

Para Erven, o estatuto marginal e periférico das artes comunitárias está relacionado com o facto de estas frequentemente acontecerem “longe das cosmopolitas luzes da ribalta” (ERVEN, 2001), em comunidades rurais e periféricas ou com grupos marginalizados da sociedade, distantes dos circuitos comerciais e convencionais que validam as disciplinas artísticas.

Outra das características que geralmente se pode atribuir às representações comunitárias e que lhes outorga um carácter híbrido é a interdisciplinaridade que promovem e privilegiam. Por essa razão e porque em muitos casos as fronteiras entre os diferentes campos artísticos são difíceis de separar, alguns autores veem na *performance* uma designação mais abrangente e inclusiva. É o caso de Conhen-Cruz que desenvolve a *performance* baseada na comunidade como prática que “não inclui apenas a dança e a música, mas que também engloba uma categoria mais ampla que pode incluir desde protestos públicos, a rituais ou encontros de contadores de histórias” (COHEN-CRUZ, 2005:1).

Associadas a movimentos de contestação social ou ideais radicais e revolucionários, nos anos sessenta e setenta, assiste-se ao aparecimento de novas estéticas teatrais orientadas para a criação coletiva, advogando uma forma diferente de ver a arte e a sua função na sociedade.

Apesar de o conceito de teatro comunitário nos remeter para a própria origem do teatro, a expressão começa a ser utilizada no início do século XX e as suas raízes estão relacionadas com várias formas de contra-cultura, teatro radical, teatro anti e pós-colonial, teatro educacional e de libertação (ERVEN, 2001). E enquanto no continente africano e asiático, as dinâmicas comunitárias começaram por estar relacionadas com movimentos de luta anti-colonial e sobretudo com campanhas escolares e de sensibilização do público para assuntos de saúde pública, na Europa e nos Estados Unidos, o teatro comunitário teve raízes em movimentos políticos radicais.

Na América Latina, o fenómeno teatral comunitário surge com uma forte componente política e educativa.

Baseada no diálogo e na transformação, a pedagogia da libertação de Paulo Freire tinha como objetivo consciencializar as camadas mais desfavorecidas e oprimidas da sociedade, a partir de um processo de

compreensão das suas condições históricas e sociais. A pedagogia de Freire não foi apenas determinante como ferramenta educativa nas campanhas de alfabetização no Brasil, mas exerceu uma influência determinante no trabalho de vários artistas, nomeadamente de Augusto Boal.⁴

Na Argentina, o surgimento do teatro comunitário está intimamente associado ao período da pós-ditadura. O primeiro grupo de teatro comunitário - *Catalinas Sur* - nasce no bairro de *La Boca*, na década de oitenta, num momento de lutas sociais e de reorganização da sociedade argentina. Posteriormente, em 2001, assiste-se a uma nova vaga de grupos de teatro comunitário que decorre como consequência da dramática crise económica vivida. Com um desenvolvimento crescente, neste momento são mais de quarenta os grupos de teatro comunitário espalhados pelo país que concebem a actividade teatral como ato de resistência e transformação.

Por constituir um dos mais interessantes e paradigmáticos fenómenos teatrais comunitários e por se encontrar num avançado estado de sistematização⁵, o caso argentino será referenciado ao longo da obra, servindo como exemplo prático.

1.2 Âmbitos e Objetivos do Teatro Comunitário

Integrado na categoria das artes comunitárias e partilhando com elas algumas características (entre as quais o *status* de forma artística periférica e marginal), o teatro comunitário tem, na sua génese, elementos e objetivos específicos que o distinguem das demais práticas comunitárias.

Para Gard, “a singularidade do teatro comunitário reside na dependência de uma comunidade em particular, na qual tem as suas raízes e na

⁴ Tendo como principal motivação a libertação e transformação do ser humano, Boal cria o teatro do oprimido. O teatro jornal, teatro fórum, teatro invisível e o teatro legislativo são algumas das formas que integram o teatro do oprimido de Boal, cujas técnicas e métodos representaram uma importância basililar na área do teatro comunitário.

⁵ No livro *Teatro Comunitario – Resistencia y transformación social*, Bidegain traça um rigoroso e aprofundado retrato do fenómeno comunitário na Argentina, que surge como “necessidade de um grupo de pessoas de determinada região, bairro ou aldeia se reunir, agrupar-se e comunicar através do teatro” (BIDEGAIN, 2007:33).

qual realiza atividades teatrais, envolvendo a comunidade tanto quanto possível” (GARD, 1959:6). Mas de que grau de envolvimento estamos a falar e de que forma se processa a colaboração com a comunidade? Afinal de que falamos quando falamos de teatro comunitário?

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

Procurando estabelecer algumas bases referenciais para as práticas de teatro e comunidade, Nogueira (2007)⁶ define três modelos que se diferenciam em função dos seus objetivos e que corresponderiam a diferentes preposições:

- Teatro *para* comunidades - é aquele que é realizado por artistas para comunidades periféricas, desconhecendo de antemão a sua realidade.
- Teatro *com* comunidades - apresenta-se como resultado de uma investigação sobre determinada comunidade, que constitui o ponto de partida para a criação de um espetáculo, em que tanto a forma como o conteúdo se encontraram vinculadas àquela comunidade com o objetivo de questionar assuntos específicos e de transformar as ações da audiência.
- Teatro *por* comunidades - é aquele que inclui as pessoas no próprio espetáculo e em que a comunidade tem ao seu alcance os meios de produção teatral.

E se o primeiro modelo estabelecido por Nogueira se revela um tanto generalista e inócuo, devido à diminuta (ou mesmo inexistente) intervenção da comunidade, a segunda categoria, ainda que com uma maior proximidade com a comunidade, remete-nos para uma abordagem unilateral que não parece garantir a efetiva participação das pessoas no processo criativo, de tal forma que apenas no terceiro modelo proposto

⁶ NOGUEIRA, Márcia Pompeo (2007) -*Tentando definir Teatro na Comunidade* – Projecto de Pesquisa Banco de Dados em Teatro para o desenvolvimento de Comunidades. CEART/UEDESC.

por Nogueira (que pressupõe a inclusão das pessoas na criação teatral) se encontra uma aproximação ao conceito de teatro comunitário, ainda que incompleta.

Tendo como objetivo prioritário o fortalecimento da comunidade e a sua participação ativa no processo criativo, o teatro comunitário pode incluir o teatro que é realizado unicamente pelos membros de uma comunidade ou aquele que é resultado de uma colaboração entre essa comunidade e artistas profissionais. Em qualquer dos casos, o que parece constituir um dos pressupostos básicos para a existência de teatro comunitário é uma efetiva e manifesta inclusão das populações no processo criativo, de forma que estas sejam protagonistas da produção teatral.

Apesar das estreitas relações com o teatro popular ou o teatro de rua, a particularidade do teatro comunitário deve a sua denominação às pessoas que o integram, ou seja, a comunidade (SCHER, 2010). Por exemplo no caso do teatro baseado na comunidade, ao ser entendido como uma “colaboração entre um artista ou um grupo de artistas e uma *comunidade*, em que a última é a principal fonte do texto, possivelmente dos atores e definitivamente de grande parte do público” (COHEN-CRUZ, 2005:2), não existe uma intenção expressa de incluir a comunidade no próprio espetáculo, admitindo que este possa ser realizado exclusivamente por atores profissionais. Da mesma forma que o chamado teatro aplicado ou o teatro para o desenvolvimento (em que o contexto é prioritariamente educativo) também não engloba essa premissa.

Como um tipo de manifestação artística que considera que a arte é um direito de todos os cidadãos (BIDEGAIN, 2007), o teatro comunitário assume-se como ato de cidadania e de transformação social, onde não se pretende apenas uma mera aproximação ou articulação com a comunidade, mas sim que esta represente a sua célula vital, que seja a sua base, matéria-prima e fundamento.

A comunidade delimita o âmbito da produção teatral comunitária, uma vez que ela é simultaneamente tema, sujeito e destinatário. Assim, teatro comunitário será aquele que é da comunidade, com a comunidade, sobre a comunidade, para a comunidade e na comunidade.

É *da* comunidade porque é dela que emerge a prática teatral, diretamente relacionada com as suas particulares problemáticas, vivências e inquietações: o “material e as formas estéticas surgem sempre diretamente (senão mesmo exclusivamente) da comunidade, cujos interesses procura exprimir” (ERVEN, 2001:3).

Com a comunidade porque promove a integração e a participação da comunidade no espetáculo teatral. Geralmente através de processos de criação coletiva e podendo ou não envolver a colaboração com artistas profissionais, o teatro comunitário assume-se como porta-voz de assuntos locais que vê a comunidade não apenas como recetora mas fazedora de teatro.

Sobre a comunidade, porque trabalha a partir do imaginário popular e da memória coletiva, na busca de uma identidade comunitária. Através das histórias de cada integrante e da pesquisa sobre o património histórico e afetivo da comunidade, a criação dramaturgica vai sendo construída progressivamente através de extensos períodos de preparação. Na maioria dos casos não se parte de textos já existentes, recorrendo frequentemente a improvisações, lendas, entrevistas, objetos ou fotos.

Para a comunidade uma vez que a relação que pretende estabelecer com o seu público nunca é uma relação formal ou convencional. As suas temáticas, ao estarem fortemente enraizadas no imaginário popular e local, provocam uma cumplicidade e o fortalecimento dos laços sociais num ato festivo e de partilha. Desta forma, “o teatro comunitário gera a aparição de um público novo, composto prioritariamente pelo círculo familiar e social dos membros que participam e depois pela comunidade num sentido mais amplo, uma vez que os espetáculos chegam a um grande setor da população que habitualmente não frequenta as salas de teatro” (BIDEGAIN, 2007:29).

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

Como uma forma de arte alternativa que vê o teatro como meio de capacitação dos membros de uma comunidade que se reúnem para criar

objetos artísticos, não é apenas a forma ou a dramaturgia que se revelam alternativas, mas também os próprios processos. Com uma lógica de criação coletiva, a dramaturgia dos espetáculos comunitários frequentemente parte de histórias locais e pessoais, em vez de peças já existentes, que são trabalhadas através de improvisações (ERVEN, 2001).

Lendas, mitos, lugares, sons ou fotografias, representam matérias-primas privilegiadas para a criação comunitária onde os participantes são desafiados a desenvolver um *entendimento poético da vida*: “uma nova forma de entender a criação artística pode emergir daqui: uma estética de acesso que redefine quem faz a arte, o que é a arte, a natureza da beleza e do prazer e as formas adequadas para apreciar a arte” (KUPPERS, 2007:6).

O fenómeno teatral comunitário manifesta-se através de várias formas artísticas nas quais convivem diferentes poéticas e metodologias criativas. A autoria coletiva das peças e o facto de a tónica residir mais no processo do que no produto, é uma das principais características do teatro comunitário que é partilhada pela grande maioria dos grupos e artistas comunitários.

“No mundo inteiro, académicos, políticos e mesmo os próprios praticantes, consideram extremamente difícil classificar teatro comunitário. Os artistas que praticam teatro comunitário partilham também elementos metodológicos significativos, estratégias de organização, e preocupações complexas, tais como a eficácia do seu trabalho, questões sobre a ética de artistas de classe média que trabalham com grupos periféricos, e sobre estética e *status* do teatro comunitário como uma forma de arte distinta” (ERVEN, 2001:243).

Manifestação artística original, o teatro comunitário permite que um “grupo de pessoas, que em diversas ocasiões permanece silencioso (ou silenciado), possa incluir as suas vozes numa realidade cada vez mais diversificada onde se inter-relacionam culturas locais, regionais, nacionais ou internacionais, sejam elas em ilhas no Sudeste Asiático, em províncias da Europa, em metrópoles da costa sul da Califórnia, no

litoral da América Central, na África Oriental rural ou em subúrbios australianos” (ERVEN, 2001:3).⁷

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

Como uma espécie de um capital social que pertence à comunidade, o teatro comunitário tem como objetivo o desenvolvimento da potencialidade criativa do ser humano através de processos de criação partilhados, inclusivos e coletivos. Desta forma, “várias questões tradicionais relativamente à *performance* são desafiadas” (KUPPERS, 2007:4). Questões como a legitimidade da intervenção comunitária ou relativas à organização, financiamento e eficácia das representações são frequentes e colocam vários dilemas aos profissionais comunitários.

Que fatores determinam a colaboração e a organização do processo? O que significa um processo coletivo? Que estéticas e metodologias serão apropriadas? O que se entende por comunidade?

1.3 Sobre a Comunidade

A problemática relativa ao conceito de comunidade representa um desafio que irá exigir uma reflexão e clarificação por parte dos artistas comunitários. O facto de não existir uma definição consensual de comunidade pode revelar-se problemático no contexto de um género teatral

⁷ No seu livro *Community Theatre-Global Perspectives*, Erven realiza um importante e profundo estudo sobre formas e métodos criativos de teatro comunitário realizados em diferentes locais do globo, como é o caso do grupo *PETA – Philippines Educational Theater Association* sediado em Manila (Filipinas), do *Stut Theatre* em Utrecht (Holanda), *Teatro de la Realidad* em Los Angeles (E.U.A), *Urban Theatre Projects* de Sidney (Austrália), *Aguamarina* de Punta Arenas (Costa Rica) e *Kawuonda Women’s Group* em Sigoti (Quénia). Outros grupos com um trabalho igualmente relevante desenvolvido nesta área são os *Cardboard Citizens* (Reino Unido), *Teatro Trono* (Bolívia), *Natya Chetana* (Índia), *Urban Bush Women* (E.U.A), *Nós do Morro* (Brasil) ou *Chikwakwa* (Zambia), apenas para citar alguns exemplos.

em que o seu destinatário, tema e sujeito é precisamente a comunidade. Perspetivas românticas e idealistas do que é a comunidade ou da importância do trabalho comunitário poderão também favorecer enganos e expectativas, constituindo sérios obstáculos no campo prático.

Conceito complexo e polémico, a comunidade está associada a uma certa elasticidade e ambiguidade, sendo frequentemente utilizada como uma “etiqueta justificativa ou por conveniência por parte dos autores, tendo uma multiplicidade de significados, segundo os casos e as intenções dos mesmos” (VIDAL, 2007:68).

Entre o simbolismo, a idealização ou a impossibilidade da ideia de comunidade, foram vários os autores que procuraram descodificar a sua essência. Um dos primeiros terá sido o sociólogo Ferdinand Tönnies, que estabeleceu uma das mais conhecidas teses onde distingue comunidade e sociedade como dois modelos básicos de organização social.⁸ Apesar de ser uma referência fundadora, a teoria clássica de Tönnies foi ultrapassada porque aponta para uma explicação dualista de modelos puros.

Frequentemente relacionada com um discurso nostálgico e utópico, a “comunidade é vista como algo que se perdeu com a modernidade e que deve ser recuperado” (DELANTY, 2003:10). A ideia de que a comunidade é uma “coisa boa *a priori*” (BAUMAN, 2003) e nunca é utilizada de forma desfavorável (WILLIAMS, 1973) constitui um dos principais obstáculos na definição do conceito.

“A comunidade é um sonho compreensível, que expressa o desejo de seres que são transparentes uns para os outros, relações de identificação mútua, proximidade social e conforto. O sonho é compreensível, mas politicamente problemático... porque aqueles que estão motivados pela vontade tendem a suprimir as diferenças entre si ou implicitamente

⁸ Enquanto a comunidade seria resultado de uma vontade natural e orgânica caracterizada pela proximidade, por relações pessoais, pela coesão e por um sentimento comum; a sociedade derivaria de uma vontade deliberada e racional, correspondendo a uma organização social de grande escala onde predominariam relações impessoais e interesses particulares. Tönnies (1887) relaciona ainda a comunidade com o meio rural no qual se encontravam a aldeia, a família, ou pequenas comunidades urbanas e a sociedade com grandes centros urbanos, com o Estado ou a Nação.

a excluir pessoas dos seus grupos políticos com as quais não se identificam” (YOUNG *apud* KUPPERS, 2007:10).

De facto, uma visão romântica e purista de comunidade não só não é adequada como poderá ser potencialmente perigosa no contexto das práticas comunitárias.

A idealização sobre o trabalho na comunidade ou a busca de uma homogeneidade assente na supressão de diferenças entre os participantes não encaixam, de forma alguma, nos objetivos do teatro comunitário, favorecendo enganos causados por assunções tomadas *a priori*: “se partimos do princípio que o nosso trabalho é válido e necessário, podemos também assumir que o grupo particular que nós reconhecemos como *comunidade* também se vê como tal” (MAY, 2007:156).⁹ No projeto *Salmon Ceremony*, a artista comunitária Theresa May recorreu ao modelo de democracia comunicativa de Young e procurou explorar um *conhecimento total social* através do qual as diferenças entre os membros não necessitam de ser ultrapassadas e em que os conflitos sejam integrados no processo criativo.

Com uma natureza *polis sémica*, a comunidade está relacionada com um fenómeno social particular mas também pode designar um espaço comum, um símbolo, ideia de pertença ou laços de solidariedade. Categoria abstrata e simbólica que está para além da localidade partilhada, a comunidade é o mecanismo que permite aos seus membros uma reflexão sobre as suas diferenças e uma apropriação coletiva do seu sentido. Como uma referência para a sua identidade, a comunidade existe enquanto símbolo comum e o teatro pode contribuir para a construção e debate do seu sentido (NOGUEIRA, 2007).

Ao entender a comunidade como uma construção simbólica, para Cohen, ela é a “entidade à qual as pessoas pertencem, maior que as relações de parentesco, mas mais imediata do que a abstração a que chamamos de *sociedade*. É a arena onde as pessoas adquirem as suas experiências

⁹ MAY, Theresa J. “Towards Communicative Democracy: Developing Salmon is Everything” in *The Community Performance Reader*. Ed. Petra Kupperts e Gwen Robertson. London: Routledge, 2007.

mais fundamentais e substanciais da vida social, fora dos limites do lar” (COHEN, 1985:15).

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

Cada comunidade é única, constituída por múltiplas identidades que interagem no seu seio. Será sempre a sua composição e particular estrutura que irá determinar o processo e a criação artística: “cada novo projeto de teatro comunitário tem que fazer a sua própria e única viagem, que nunca pode ser completamente prevista ou simplesmente repetida em outros lugares” (ERVEN, 2001:244). Desta forma, pode potenciar-se uma verdadeira contaminação e reciprocidade entre o teatro e a comunidade: da mesma maneira que o teatro irá fortalecer a comunidade, também a comunidade alimenta os processos criativos através dos materiais e símbolos que ela própria gera.

1.4 Teatro Comunitário em Portugal

Este primeiro capítulo, que corresponde ao estado da arte do teatro comunitário, não estaria completo sem um olhar e uma reflexão sobre o contexto português. Embora no nosso país não se possa falar da existência de um verdadeiro movimento de teatro comunitário, têm existido, ao longo das últimas quatro décadas, importantes experiências que se revelaram essenciais para o desenvolvimento das práticas artísticas na comunidade.

De forma sucinta e através de acontecimentos significativos, este subcapítulo pretende traçar os antecedentes e contextos com os quais é possível estabelecer conexões relativamente às práticas de teatro e comunidade em Portugal.

Se numa primeira fase, sensivelmente até ao início do século XX, as expressões teatrais comunitárias estão associadas à cultura popular e a movimentos intelectuais românticos de afirmação nacional (RAPOSO, 2000); num segundo momento, será sobretudo uma motivação política

que estará na base das aproximações entre o teatro e a comunidade - quer ela aconteça no seio da estrutura e dos valores do Estado Novo, com um forte pendor propagandista, ou profundamente marcada pela ideologia revolucionária de Abril, a partir de 1974.

Durante o Estado Novo, a revitalização do teatro popular está sobretudo relacionada com fins ideológicos. Apesar de existir uma atividade regular levada a cabo por coletividades artísticas locais, como as casas do povo e grupos amadores, o funcionamento da censura e de um forte aparelho repressivo estatal, condicionaram profundamente a realização e o conteúdo dos espetáculos. Trata-se sobretudo de “embelezar, cenografar, dramatizar e apresentar em tom de espetáculo o que o *povo é e faz*, ou melhor, o que for decidido pelos avaliadores legítimos do regime” (RAPOSO, 2000:6).¹⁰

Em 1974 e após a revolução de Abril, começam a proliferar espetáculos com um forte cunho político e a atividade teatral é fortemente influenciada pelo clima revolucionário. Companhias como a *Comuna*, criada em 1972, a *Cornucópia* em 1973, *O Bando* em 1974 e a *Barraca* criada em 1976, desempenharam um papel muito importante na vida cultural e social do país, no sentido da democratização e descentralização cultural.

Um grande dinamismo cultural caracteriza o período pós-revolucionário em que os grupos procuram desenvolver linguagens cénicas experimentais e novas relações com o público. A influência de grupos como os *Bread and Puppet* e *San Francisco Mime Troupe* (E.U.A), o *Berliner Ensemble* (Alemanha), *Piccolo Teatro di Milano* (Itália), *Els Comediants* ou *Els Joglars* (Espanha) terão contribuído de forma decisiva para esse dinamismo.

À semelhança do que aconteceu na Europa, também no caso português, os movimentos sociais, as transformações políticas ou as influências de novas correntes estéticas, determinaram o cariz e a natureza das representações teatrais. A influência do teatro épico e do teatro do absurdo, que se encontravam já difundidos um pouco por toda a Europa, iriam exercer uma importância determinante na estética e dramaturgia teatral portuguesa.

¹⁰ RAPOSO, Paulo. “O Teatro Popular. Reinventar a *beleza do morto*” in *Jornadas de Cultura Popular*. Org. GEFAC, Coimbra, 2000.

A experiência de João Mota com Peter Brook será marcante para o trabalho que irá desenvolver na *Comuna*, bem como as ideias de João dos Santos e de Arquimedes da Silva Santos. Nos anos que se seguem à revolução, a *Comuna* é uma companhia pioneira que participa ativamente nas campanhas de dinamização cultural do MFA e que, percorrendo o país, levam espetáculos de teatro a locais onde nunca se tinha assistido a representações teatrais:

“ (...) Saíam de Lisboa, em carros do exército, os militares do MFA (Movimento das Forças Armadas) e os atores. Chegavam à cidade e instalavam-se todos no quartel, onde ficavam durante uma a duas semanas. Dali partiam diariamente para as várias vilas e aldeias da zona onde se realizavam as sessões. Montavam o palco e preparavam a sala. Depois iam pelo povoado, chamando as pessoas, com quem, no café, nas ruas, conversavam e as convidavam para o encontro dessa noite. (...) Quando a peça acabava, estabelecia-se o debate. O público começava por falar com os atores sobre o espetáculo e, a propósito dele, os militares explicavam quem eram e o que estavam ali a fazer: depois de terem libertado Portugal do fascismo, queriam saber o que era preciso fazer para reconstruir o país e melhorar a vida das pessoas” (FREITAS).¹¹

Com uma lógica de criação coletiva e orientado por ideais de militância política e transformação social, a primeira vocação de *O Bando* estabelece-se na área da animação cultural: “em 1974, o clima social e político era propício às experiências mais ousadas no campo da Animação Cultural” (BRITES, 2009:195). Num manifesto escrito pelo Bando em 1988, a companhia afirma que “aceita o funcionamento coletivo e que exclui os valores e a prática do individualismo e do vedetismo e pretende dirigir-se à comunidade. (...) O termo *teatro comunitário* é o termo que encontrámos para melhor classificar a nossa atitude no teatro neste momento” (BRITES, 2009:38).¹²

¹¹ FREITAS, Manuela. *As Campanhas de Dinamização Cultural (1974-75)* in <http://pas-sapalavra.info/?p=2952> Consultado a 20 de Fevereiro de 2011.

¹² *In Teatro O Bando-Afectos e Reflexos de um Trajecto*, vários autores, direcção João Brites, Palmela, Cooperativa de Produção Artística de Teatro de Animação O Bando, 2009.

Comprometidos socialmente através da “ideia antropológica da festa popular e na celebração de memórias coletivas”, os espetáculos de *O Bando* aliavam aspetos lúdicos e de crítica social, ao mesmo tempo que investiam em processos de envolvimento dos espectadores na ação (SERÔDIO, 2009).¹³

Empenhada na promoção da descentralização cultural, itinerância, no acesso à cultura e na criação de públicos, a *ACERT* – Associação Cultural e Recreativa de Tondela, é um projeto de dinamização artística com uma forte componente comunitária. De entre os vários projetos desenvolvidos com a população desde a sua criação, em 1975, a *Queima do Judas* representa um evento particular que parte de uma tradição secular (recuperada pela ACERT desde 1985) para criar um espetáculo transdisciplinar que envolve várias centenas de participantes.

Na última década, têm sido vários os projetos teatrais desenvolvidos em Portugal com uma forte componente comunitária. É o caso de *A Titúria*, encenada por José Carretas (Porto, 2001), *Oresteia*, com encenação de Nuno Cardoso (Porto, 2001), *Texturas*, dirigido por Hugo Cruz (Santa Maria da Feira, Festival *Imaginarius*, 2009), *R2*, encenado por Nuno Cardoso (Lisboa, 2007) ou *Entrado*, dirigido por Hugo Cruz (Festival *Imaginarius*, 2010).

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

E quer o teatro seja concebido como espaço de encontro, como uma “interrogação sobre a cidadania no espaço da sua privação”, (CARDOSO,

¹³ *Ibidem*

2001:131)¹⁴, quer como lugar de memória, como forma de inclusão social e cultural ou como “palco privilegiado para aprofundar processos de valorização pessoal e coletiva dos intervenientes e a dignidade da sua profissão” (CRUZ, 2010:10)¹⁵, estes projetos inserem-se dentro da categoria de teatro comunitário. Porém, devido à falta de continuidade, representam experiências fugazes e dispersas, não existindo uma efetiva implantação do fenómeno teatral comunitário em Portugal.

Outra característica que é possível observar na maioria dos trabalhos com a comunidade, está relacionada com o facto de estes projetos serem dirigidos a determinadas faixas etárias ou grupos sociais específicos (como por exemplo idosos, adolescentes, crianças, pessoas portadoras de deficiências ou reclusos), sendo raros aqueles que conseguem abarcar toda a comunidade, com o objectivo de fomentar a intergeracionalidade e os laços sociais.

A diminuta visibilidade e impacto mediático deste tipo de projetos, a ausência de apoios e de investimento nesta área, bem como uma certa desvalorização do teatro comunitário como forma artística, são alguns dos fatores que têm impedido o desenvolvimento do teatro comunitário em Portugal.

Apesar das boas intenções de muitos projetos, um grande desconhecimento dos pressupostos do teatro comunitário - nomeadamente questões relacionadas com a ética ou a estética das representações - tem potenciado alguns equívocos, como é o caso, segundo Hugo Cruz, de uma certa confusão entre o teatro comunitário e o que designa ser *figuração comunitária*. A ideia de *figuração comunitária* está relacionada com uma fraca ou praticamente inexistente implicação dos intervenientes no objecto cénico, o que levanta questões acerca da legitimidade e autenticidade das representações.

Neste contexto, o contributo do teatro grego e do coro é particularmente relevante. Longe de constituir algo anacrónico ou museológico, o

¹⁴ In *Teatros do Outro*. Vários autores. Porto: Edições Porto 2001.

¹⁵ In *Texturas - um Projecto de Arte Comunitária, Imaginarius*. Ed. Câmara Municipal de Santa Maria da Feira, 2010.

coro representa um elemento central, a partir do qual se poderá desenvolver a criação artística comunitária.

Através de um abreviado e sucinto retrato da civilização grega, o próximo capítulo pretende introduzir alguns aspetos relacionados com o teatro na Grécia antiga e, a partir deles, desenvolver fecundos diálogos e questionamentos.

(Página deixada propositadamente em branco)

2. TEATRO GREGO – CONTEXTOS E ELEMENTOS

Originalmente concebido como celebração sagrada, o acontecimento teatral na Grécia antiga está relacionado com os ritos agrários, com o final de um ciclo de trabalho, com um tempo de descanso e de festa que conheceria posteriormente outros estágios e evoluções.

As primeiras representações dramáticas teriam sido ditirambos. De carácter sagrado e com estreita relação com os rituais dionisíacos, o ditirambo terá surgido em Corinto com Aríon de Metimna.

A tese aristotélica que situa o ditirambo como origem da tragédia tem sido uma questão pouco consensual entre os estudiosos. Multiplicam-se as hipóteses sobre a filiação do teatro grego e são diversas as teorias sobre as origens da tragédia grega. As incertezas, bem como novos progressos, fazem com que se abram continuamente várias possibilidades que dão origem a diferentes posições e visões críticas.

Numa paisagem onde se vislumbram tão escassas fontes, a *Poética* de Aristóteles constituiu um imprescindível legado sobre o qual se construíram as bases da teoria teatral. Embora represente uma das mais elementares referências teatrais, trata-se da visão particular de como o estagirita viu, refletiu e classificou a criação teatral do seu tempo.

Apesar das numerosas obras escritas pelos poetas dramáticos gregos, apenas uma ínfima parte chegou até nós e, por isso, o retrato que possuímos da civilização grega continua fragmentado e incompleto. Intercalada por zonas obscuras e zonas claras, como refere Grimal (1986), a imagem da génese teatral grega assume assim uma dimensão mitológica – dimensão essa tão cara à cultura grega.

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

Ainda anterior à criação dos géneros dramáticos, a expressão coral era uma prática ancestral na Grécia que, sob a forma de cantos rituais ou cantos poético-líricos, teve uma grande implantação e difusão. Sobretudo até ao final do período arcaico, as primeiras expressões culturais são quase exclusivamente corais. E quer se valide ou não a tese aristotélica, segundo a qual a tragédia teria tido origem nos improvisos dos líderes do coro, sabemos que no seu princípio predominava uma estrutura coral e que a partir de Téspis passou a contar com mais um elemento: o ator.

Com particular enfoque sobre a região da Ática, no período que compreende o final do século VIII a.C até ao século V a.C., este capítulo pretende traçar de forma sucinta o contexto histórico, social, cultural e político em que o teatro floresceu, bem como os seus elementos, estruturas e instituições. Além de demonstrar a dimensão híbrida e multifacetada do ato teatral na Grécia antiga, esses contextos evidenciam a ideia de que o fenómeno teatral não surge do nada, não podendo ser estudado em isolamento conceptual (WILES, 2000). Profundas transformações sociais e políticas, movimentos migratórios e progressos materiais e técnicos fazem parte de uma conjuntura que é necessário ter em conta, pois foi essa conjuntura que proporcionou as condições de desenvolvimento dos géneros teatrais gregos.

O século de Péricles, conhecido como esplendor e auge da civilização helénica, não seria pois resultado de nenhum *milagre* mas sim de uma série de circunstâncias históricas e sociopolíticas, a partir das quais emergiria a *polis* grega.

Com uma forte componente cívica, a *invenção* teatral está assim relacionada com uma outra célebre invenção grega - a *polis* - “originalmente uma associação local para a segurança comum e que se transformou no centro irradiante de atividades morais, intelectuais, estéticas, sociais e práticas” (KITTO, 1990:17).

A partir do século VIII a.C, começam a surgir por todo o território grego pequenas cidades-estado que, através de um modo de vida e de um particular sistema de organização social, transformam-se no embrião do modelo sociopolítico grego.

A criação da *polis* e a sucessão de regimes políticos (entre os quais a tirania) irá desempenhar um papel muito relevante na revitalização e institucionalização das festas dionisiacas em Atenas. A política de prestígio levada a cabo por Pisístrato irá possibilitar a ascensão do culto a Dioniso, que verá crescer a sua importância e influência na *polis*. Os fatores religiosos serão igualmente relevantes e irão providenciar um espaço e um tempo específicos para a realização dos espetáculos teatrais.

2.1 Contexto Sociopolítico

Criação original e genuinamente grega, a *polis* constituiu o modelo de organização social e político que seria a base sobre a qual se ergueria o mundo helénico.

A necessidade de defesa mútua presidiu à criação da cidade-estado grega. Também as condições climáticas e geográficas da Grécia representaram um fator que teria uma forte influência no seu modelo de organização social. Território de contrastes, o mar e as cadeias montanhosas iriam definir-se como fronteiras naturais do território da *polis*. E se “fragmentação física determina, ou pelo menos facilita, a fragmentação política” (GLOTZ, 1980:1), doravante serão esses pequenos e independentes territórios, pulverizados pelo território grego, que serão a célula vital da civilização helénica.¹⁶

Celebrada através de novos espaços, a *polis* será também cenário de novos pensamentos e transformações, onde um sentido individual e

¹⁶ Relativamente à data da fundação da primeira cidade-estado, é possível situá-la entre o século VIII a.C e final do século VII a.C. Sem ser possível dar uma data concreta do nascimento da polis grega, “a tradição grega fornece contudo uma data, unanimemente aceite, para o início do funcionamento *normal* das cidades: a da primeira Olimpíada, em 776” (MOSSÉ e GOURBEILLON, 1994:159).

coletivo se equilibram. A *ágora* é o símbolo da *polis*, é o espaço público por excelência e centro da atividade política.

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

Para os autores MOSSÉ e GOURBEILLON (1994), as principais alterações na evolução da *polis*, desde o século VIII a.C até ao século V a.C, dizem sobretudo respeito às condições de acesso à cidadania, que deixam de ser tão restritivas para passar a conferir o estatuto de cidadão a outros membros da comunidade e não apenas à classe aristocrática possuidora de bens e de terras. De qualquer forma, é imperativo referir que os pressupostos de cidadania eram extremamente restritivos e que quando se fala em regime democrático na antiga Grécia, apenas se está a contemplar uma parcela minoritária da sociedade, já que a maioria da população (constituída por metecos, mulheres e escravos) estava excluída.

As várias associações que formaram a sociedade grega, agrupadas em clãs e posteriormente em tribos, determinariam também, em larga escala, a evolução dos regimes políticos. Em Atenas, à semelhança de outras cidades-estado, o declínio dos regimes oligárquicos iria favorecer a ascensão de novas formas de organização e de poder, bem como o aparecimento de novos protagonistas na cena política.

As tiranias desempenharam um papel relevante e paradoxal no mundo político grego. Personalidade polémica na história da Ática, o tirano Pisístrato entra em cena num clima de crise, guerra e conflitos sociais. Promotor dos festivais dramáticos em Atenas, Pisístrato desempenhou um papel igualmente decisivo no desenvolvimento dos géneros teatrais.

A *polis* exerceu uma influência e importância determinante no que diz respeito à produção dramática. O teatro não estava separado da vida política da cidade e representava uma instituição cívica que estava tanto “sob a alçada política como sob a alçada artística” (WILES, 1997:21).

Através de uma linguagem poética e metafórica, as peças falavam sobre problemáticas da *polis* e do mundo grego, representando uma forma particularmente eficaz de “apresentar problemas relativos ao homem e às suas relações com os deuses ou às relações dos homens entre si.” (BOWRA, 1967:174-5).

Os festivais dramáticos eram organizados pela cidade, constituindo uma ocasião em que a cidade se juntava e se reunia para prestar culto aos deuses. O teatro era assunto da *polis*, o que justificava o grau de envolvimento da cidade e o esforço de financiar esse dispendioso acontecimento cívico.

Os avultados custos para a realização dos festivais eram assegurados pelos cidadãos mais ricos, sob a forma de imposto extraordinário. A *choregia* era o órgão cívico que organizava os festivais dramáticos da cidade e todos os anos era designado o *chorego* responsável pelo recrutamento, formação, manutenção dos membros do coro e dos respectivos figurinos.

A *choregia* podia ser recusada mas dava prestígio social e a sua implantação teria fortes relações com a implantação do regime democrático em Atenas.¹⁷ Dez arcontes eram escolhidos anualmente por sorteio, cabendo ao arconte-epônimo designar o *chorego* daquele ano e escolher os três poetas trágicos a concurso, cerca de oito meses antes da realização das Grandes Dionisíacas.

2.2 Contexto Ritual e Religioso

A religião forneceu um contexto primordial que viria a ser extraordinariamente relevante na evolução do espetáculo dramático e fundamental para a compreensão da mentalidade grega.

¹⁷ Wilson refere que não existe consenso no que diz respeito ao momento exato da criação da *choregia* em Atenas, mas que existe uma grande probabilidade da introdução desse sistema estar relacionada com as reformas políticas de Clístenes, já que a nova estrutura dos ditirambos e a sua constituição como coros representativos das dez tribos atenienses estaria relacionada com uma nova organização social ateniense. No seu livro *Athenian Institution Of The Choregia -The Chorus, The City And The Stage* (2000), Wilson realiza uma vasta e aprofundada reflexão sobre a *choregia* como instituição paradigmática da democracia ateniense e da sua absoluta centralidade na vida cívica grega.

Quando as cidades passaram a ter os seus próprios cultos religiosos, escolheram também as suas divindades protetoras, o que se traduziu na criação de novos lugares de culto. A construção de templos, ao mesmo tempo que fortalecia o sentido da *polis*, fomentava um espírito identitário.

O quotidiano estava imbuído de religiosidade e quase todas as matérias políticas eram objeto de consulta ao oráculo, sendo que Delfos era o mais conhecido e prestigiado.

De acordo com o calendário de cada cidade-estado, eram diversas as festividades que variavam de acordo com a estação do ano ou com a natureza do deus em questão. Através de uma forma festiva, o culto religioso era coletivo e, diferentemente do que acontecia na prática individual, eram utilizadas várias formas de expressão como ações, gestos, símbolos, palavras, sacrifícios e oferendas.

O culto religioso estava também intimamente associado com determinados espaços nos quais decorriam as celebrações rituais. Delfos, Delos, Olímpia, Elêusis, Icária ou Troia eram lugares sagrados que estavam relacionados com a vida e história dos deuses, profundamente enraizados no imaginário grego.

Politeísta e antropomórfica, a religião grega resultava no convívio de dois tipos de culto: o culto dos deuses do Olimpo (que representava um culto mais restrito e que tinha como base a proteção de um clã, tribo ou família) e um outro culto, mais antigo e de carácter popular, relacionado com a natureza e com os misteriosos poderes que ela exercia na vida dos homens, entre os quais se inclui o culto a Dioniso ou Démeter.¹⁸

Apesar de Homero não reconhecer Dioniso como um dos deuses olímpicos, ele seria um deus muito antigo, provavelmente da época micénica (BRANDÃO, 2002).

¹⁸ Fundamentalmente agrário, o culto a Deméter estava vinculado a rituais de fertilidade e aos ciclos agrícolas. Tanto o seu mito como o seu culto são indissociáveis da sua filha Perséfone e a narrativa do rapto e do encontro de Perséfone com sua mãe são o principal tema dos Mistérios de Elêusis. Ao contrário de outras cerimónias rituais, a iniciação nos Mistérios era de fácil acesso e não existia segregação social ou de género, mas o seu carácter secreto faz com que se saiba muito pouco sobre as cerimónias performativas, bem como a respetiva estrutura cénico-narrativa.

Assim como os demais deuses da vegetação, acreditava-se que Dioniso teria tido uma morte violenta, mas que tinha sido trazido novamente à vida, sendo a sua morte, ressurreição e sofrimentos representados em ritos sagrados.¹⁹

Os rituais dionisíacos, embora diferentemente do que acontecia em outras liturgias oficiais marcadas por uma certa distância (física) entre o ser humano e o deus adorado, eram caracterizados por um fenómeno de incorporação do deus.²⁰ O vinho e a embriaguez eram utilizados como meio de contacto direto com o deus e colocavam os adoradores sob êxtase divino e em comunhão com Dioniso.

Num arrebatamento de inspiração divina, o indivíduo dissolvido no coletivo era transportado para outro mundo, assumindo múltiplas identidades.

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

Povoado por criaturas mitológicas e fantásticas, o séquito de Dioniso era formado por ménades, silenos e sátiros que, juntamente com o deus, formam o *thiasos*.

Dos coros em honra a Dioniso, constituíram-se outros coros e representações inspiradas em outros heróis lendários, mas a componente religiosa nunca deixaria de estar presente no espetáculo teatral na Grécia. O local onde se realizavam os espetáculos era indissociável do deus já que “a tragédia, a comédia e o drama satírico eram representados exclusivamente em honra de Dioniso, em teatros construídos ao lado

¹⁹ Fruto da união entre Perséfone e Zeus, nasceria Zagreu (ou o primeiro Dioniso) que teria sido devorado pelos Titãs a mando de Hera, esposa de Zeus. Atena consegue resgatar o coração de Zagreu e entrega-o a Zeus, este faz com que a princesa Semele o engula. Hera, ao ter conhecimento da existência de Semele, toma a forma de sua ama e convence-a a persuadir Zeus para que este lhe dê provas do seu amor. Apesar de prever as consequências do pedido da princesa, Zeus cumpre a sua promessa e junta os ventos, relâmpagos, raios e trovões, que fazem com que o palácio de Semele seja incendiado, morrendo queimada a princesa. Zeus recolhe do ventre de Semele o feto ainda em gestação e coloca-o na sua coxa. Passado um tempo dá à luz e entrega o segundo Dioniso às ninfas e aos sátiros do Monte Nisa para que o criem.

²⁰ A palavra grega *enthousiasmos* significava “ter deus dentro de si” e seria esse contacto físico com o divino que provocava a purificação, a *catharsis*.

dos santuários dionisiacos” (CSAPO e MILLER, 2007:5). A sua presença era central, não apenas de forma simbólica mas física, porque a sua estátua ocupava o centro da *orchêstra*, sendo espectador privilegiado nas representações dramáticas.

Adorado por pessoas que pertenciam a classes baixas, como estrangeiros, escravos e especialmente mulheres²¹, foi de forma gradual que o culto dionisiaco foi incorporado na Ática. As transformações políticas, a mudança de regimes e o facto de ser um deus popular teriam facilitado a ascensão de Dioniso, que vê crescer o seu prestígio e importância no seio da *polis*, conquistando assim o estatuto de divindade cívica.

2.3 Contexto Poético

A poesia foi uma das primeiras formas de transmissão da cultura na Grécia e “servia à religião não só por falar dos deuses, mas também porque dava maior relevo e maior realidade ao apresentar, de forma concreta, as forças invisíveis que atuavam no homem e no mundo” (BOWRA, 1967:215). Os deuses eram os principais destinatários das expressões culturais e a poesia representou um meio privilegiado na construção da identidade grega.

Derivada de uma longa tradição oral, a poesia era composta para ser dita e as recitações eram parte integrante da vida cultural: “os gregos preferiam falar e ouvir: a sua própria arquitetura era a de um povo que gostava de falar”. (FINLEY, 1963:82). Sob a forma de *aedos* (dirigidos a uma elite) ou *rapsodos* (de cariz mais popular), a poesia era acompanhada com instrumentos musicais.

Textos fundadores da cultura grega, a *Ilíada* e a *Odisseia* foram durante séculos “a base da educação, tanto da educação oficial das escolas, como da vida cultural dos cidadãos comuns” (KITTO, 1990:75). Transmitidos ao

²¹ O culto das divindades da natureza (entre as quais Dioniso e Deméter) seria mais frequente junto do setor feminino (WILES, 2000). As danças frenéticas e extáticas seriam conduzidas sobretudo por mulheres que, imitando as ménades, fugiam para as montanhas onde eram “possuídas pela mania, loucura sagrada” (BOURCIER, 1987:25).

longo de gerações, os poemas homéricos contribuíram, em larga medida, para a fixação e organização do inventivo mundo mitológico grego.

No início do período arcaico, a epopeia é progressivamente substituída pela poesia lírica.²² Sem a solenidade épica dos feitos de um passado heroico, os sentimentos pessoais e a vida quotidiana substituem a exaltação dos valores homéricos, assistindo-se a uma estreita ligação entre a poesia e a comunidade, presente em todos os momentos que marcam a vida do homem.

Tal como a poesia épica, a poesia lírica foi criada para ser recitada. Encomendada para ocasiões específicas e para celebrações festivas, a poesia lírica adquiriu modalidades diversas que incluíam desde hinos a odes, *péanes* (cantos em honra de Apolo), hiporquemas (canto mimado coral), cantos solenes para os vencedores dos jogos ou cantos de lamento ou louvor. A produção poética lírica foi muito diversificada e Arquíloco, Simónides, Baquilídes ou Píndaro são alguns dos mais conhecidos poetas líricos.

A lírica coral foi um género que conheceu um grande desenvolvimento durante todo o período arcaico e início do período clássico em que o coro era o principal elemento. Geralmente acompanhado pela cítara ou pelo aulos (ou por ambos os instrumentos), o evento poético era dirigido por um mestre de coro, sendo a sua execução realizada por coros de crianças, homens ou mulheres.²³

Cantos de casamento, de lamento, cantos fúnebres, hinos religiosos dedicados a uma divindade, rituais guerreiros, epitáfios, elegias, canções festivas, canções de trabalho, cantos de glória a desportistas vencedores, rituais de fertilidade, procissões – foram inúmeras as manifestações corais

²² A poesia lírica recebe esta designação porque inicialmente seria acompanhada de uma lira. O que a separa da poesia épica, sua antecessora, é o facto de na poesia lírica predominar uma expressão individual do poeta, dos seus sentimentos e pensamentos. Extraordinariamente rica em temas, formatos, ritmos, métricas e dialetos, geralmente distingue-se na poesia lírica duas modalidades: a lírica monódica e a lírica coral.

²³ A tipologia das formas da lírica coral dependia das circunstâncias e dos acontecimentos particulares para os quais era criada: *péanes* e ditirambos eram hinos aos deuses, himeneus e epitalâmios eram cantos matrimoniais, os cantos fúnebres designavam-se trenos ou *kommos* e os cantos nas vitórias desportivas de epinícios. Entoadas por um coro de raparigas, as *partheneia* estavam relacionadas com rituais de passagem e o encómio, inventado por Simónides, era um hino a um homem, um canto de louvor em honra do anfitrião.

que, através de uma expressão coletiva, marcavam os diferentes momentos da vida do homem, tantas que “a ocasião faz a poesia” bem poderia ser uma epígrafe grega.

A cultura grega era, por excelência, uma *cultura performativa* (GOLDHILL, 1999) e os atos públicos da *polis* eram cerimónias solenes acompanhadas de danças, gestos, música e representações poéticas.

Para Finley, a transição da poesia lírica para a tragédia seria um caminho lógico e natural já que “tais combinações estavam tão difundidas que não é de admirar que, na Grécia do século VI a.C, se registassem tentativas de conduzir a poesia lírica, que sofrera uma larga evolução em sofisticação e formalidade, para uma relação orgânica com antigos rituais” (FINLEY, 1963:86).

As modalidades líricas serão engenhosamente adaptadas pelos dramaturgos gregos e incluídas nos seus coros, conjugando modos processionais, modos evocativos, pedidos de proteção aos deuses ou modos de disputa (sobretudo na comédia).

2.4 Festivais e Géneros Dramáticos

Os festivais dramáticos gregos eram acontecimentos religiosos em que os deuses eram homenageados através de cantos, danças, oferendas e concursos. A ocasião festiva era acompanhada de uma forte dimensão identitária e pan-helénica, potenciando a coesão e a identidade do povo grego.

Os concursos, teatrais ou desportivos, eram um elemento muito prezado na vida pública que revelavam um forte espírito competitivo.

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

Na Ática, seriam os rituais dionisíacos que dariam o mote para as representações teatrais e que seriam determinantes para a evolução dos géneros dramáticos. As Leneias ocorriam no final de janeiro, as Antestérias em fevereiro e eram dos mais antigos festivais de Dioniso na Ática.

Em dezembro tinham lugar as Dionisiácas Rurais que se destinavam a pedir a Dioniso fertilidade e boas colheitas.

O mais importante festival ático ocorria em março. De dimensão pan-helénica, as Grandes Dionisiácas ou Dionisiácas Urbanas eram festas realizadas em honra de Dioniso Eleutério nas quais a morte e renascimento do deus provocavam um êxtase que era celebrado com vinhos, procissões, falos gigantes e representações dramáticas.

Instituídas por Pisístrato por volta de 534 a.C., as Grandes Dionisiácas compreendiam vários dias. No primeiro dia realizava-se a *pompé*, uma procissão solene na qual a “cidade punha a sua estrutura política em exibição. Os cidadãos eram divididos em dez tribos e cada tribo trazia o seu bode para o sacrifício” (WILES, 2000:31). No segundo dia tinham lugar os concursos ditirâmicos onde as dez tribos apresentavam um coro de rapazes e um coro de homens (cada um deles com cinquenta coreutas). Seguiam-se três dias de concursos trágicos que incluíam duas tragédias e um drama satírico, em que três poetas disputavam a competição, sendo necessários três coros, cada um deles com cerca de doze participantes. A partir de 446 a.C., a comédia passou a integrar as Grandes Dionisiácas onde eram apresentadas cinco peças, cada uma delas com um coro de vinte e quatro integrantes.

As Grandes Dionisiácas tiveram um papel absolutamente central na representação da cidade democrática e na manutenção de uma identidade estável. Os seus requisitos corégicos “refletem a inquestionável eminência do principal festival coral de Atenas” (WILSON, 2000:22), sendo necessários, cada ano, vinte e oito dos cidadãos mais ricos para assegurar a sua realização.²⁴

Tendo na origem um princípio improvisado, os géneros dramáticos teriam coexistido de forma natural e partilhavam uma estrutura base, onde uma parte lírica (cantada por um coro) era intercalada por uma parte recitada pelo corifeu (e posteriormente pelos atores).²⁵

²⁴ Este número referido por Wilson (2000) é relativo ao momento em que a comédia também foi admitida para apoio litúrgico, ou seja a partir de 486 a.C. Este número inclui os dez representantes que lideravam as dez tribos que competiam nas representações ditirâmicas, três *choregos* para os concursos trágicos e cinco para o género cómico.

²⁵ Bieber (1961) considera que a tragédia, a forma mais tardia da poesia dionisiaca, terá sido a primeira a ser adotada nos festivais dionisiacos em Atenas, em 534 a.C.; o drama

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

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

Da necessidade de pausas entre as danças frenéticas do ditirambo²⁶, teria nascido o diálogo ainda embrionário. Enquanto os coreutas descansavam e tomavam fôlego, eram realizadas récitas sobre episódios lendários, no início improvisados, sendo progressivamente fixada a sua estrutura.

Um passo decisivo que constituiu um momento-chave na história teatral terá sido aquele em que Téspis de Icária subiu à *thymele* com a cara pintada de branco, incorporando a figura do deus grego do vinho, tornando-se no primeiro ator, num *hypocrites* - aquele que responde.

Segundo Aristóteles, Ésquilo teria introduzido o segundo ator e Sófocles o terceiro.

Apesar dos apertados laços com a religião e do papel central de Dioniso nas representações dramáticas, Lesky considera que, “quanto ao conteúdo, a tragédia foi configurada por um outro campo da cultura grega, pelos mitos de heróis” (LESKY, 1971:64). Já para Finley, a genealogia da tragédia é, de todos os géneros, o mais afastado dos ditirambos dionisiacos “porque aquilo que surgiu, não era nem dança ritual nem celebração coral do deus, nem uma clara ligação entre as duas, mas algo de novo e de diferente, a saber, o teatro” (FINLEY, 1963:86).

satírico terá sido a seguinte e o ditirambo teria sido apenas introduzido depois da fundação da democracia (510 a.C.).

²⁶ Género essencialmente lírico e coral, o ditirambo teria evoluído segundo duas vias: uma mais erudita e literária e outra mais popular, sendo dessa evolução que surgiriam outras criações dramáticas, os géneros teatrais propriamente ditos. A estrutura do ditirambo, como evento integrante das Dionisiacas, corresponde a um momento mais tardio da sua evolução, onde dez coros de cinquenta rapazes e de cinquenta homens (que representavam as dez tribos atenienses) se apresentavam a concurso nos dois primeiros dias do festival.

Dos seis elementos que faziam parte da estrutura da tragédia (mito, carácter, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia), Aristóteles considerava que o mito era o mais importante, sendo “a alma da tragédia” (*Poética*, 1450 a). Para o estagirita, a tragédia consistia numa “imitação de uma ação de carácter elevado” que tinha como objetivo suscitar o “terror e a piedade” (*Poética*, 1449 b).

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

Com uma estrutura semelhante à tragédia, uma das componentes centrais do drama satírico era assegurada pela presença de um coro de sátiros, geralmente acompanhados por ménades. Através de cantos ritmados, danças frenéticas e exibindo grandes falos, o drama satírico era uma espécie de tragédia divertida com final feliz.

Após a trilogia trágica, os homens transformavam-se em sátiros, sendo que a função do drama satírico era aliviar a tensão emocional dos espectadores e trazê-los de novo para o mundo dionisiaco da celebração e da festa.

Todos os trágicos teriam escrito também dramas satíricos, embora os vestígios sejam residuais e apenas tenha chegado até nós uma única peça completa - *O Cíclope*, de Eurípides - e alguns fragmentos de Ésquilo e de Sófocles.

Nascida dos solistas dos cantos fálicos em Mégara e na Sicília, a comédia teria tido origem nos *komoi* que na altura das vindimas percorriam a aldeia, sendo o último dos géneros dramáticos a integrar os concursos dionisiacos. Esses cantos fálicos eram procissões populares e carnavalescas que simbolizavam a fecundidade e onde os participantes, frequentemente mascarados de animais, transportavam enormes falos, dançavam, cantavam e improvisavam gracejos dirigidos aos transeuntes.

A dimensão obscena, crítica e festiva permanecerá na estrutura da comédia que “será sempre e em todas as formas, obstinadamente, uma representação de um mundo *às avessas*” (GRIMAL, 1986:34).

(Página deixada propositadamente em branco)

3. DIÁLOGOS, CRUZAMENTOS E INTERSEÇÕES

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

A arte de fazer perguntas e a busca pelo conhecimento estavam relacionadas com a forma do ser humano se colocar diante do universo e dos seus mistérios - como aliás é muito representativa a frase lapidar do oráculo de Delfos: *conhece-te a ti mesmo*. E embora a antiga Delfos não possa ser reconstruída, “um espírito recetivo pode sempre fazer um novo modelo a partir de pedaços e procurar conhecer-se a si mesmo” (TAPLIN, 1989:30).

Através de um espírito curioso, humanista e indagador, foram os gregos que definiram o mapa da nossa geografia conceptual (TAPLIN, 1989), tendo sido responsáveis por criações originais como é o caso do teatro. E falar hoje da Grécia justifica-se porque o evento teatral entendido como fenómeno político, festivo, ritualístico, comunitário e social, abre uma multiplicidade de potencialidades criativas, representando uma outra forma de conceptualizarmos a arte cénica.

A verdade, como refere Wiles, é que “nós mudámos e hoje em dia as nossas questões e assunções são diferentes” (WILES, 2000:1). Assim, este regresso à Grécia antiga não privilegia uma perspectiva meramente histórica, preferindo antes uma abordagem crítica, contextualizada e dialogante.

Sob a forma de diálogo, este capítulo pretende fazer perguntas, desenvolver conceitos e promover aproximações entre o antigo mundo

grego e o nosso tempo presente, que se abre continuamente a novos desafios criativos.

A função social e política do teatro, a conjugação entre tradições seculares e inovações artísticas, a importância dos mitos e da memória bem como aspetos relacionados com a conceção, organização ou financiamento dos festivais dramáticos, constituem pontos centrais neste diálogo.

Para além de ter sido parte integrante do quotidiano de uma sociedade que muito privilegiou a oralidade, o diálogo foi também um conceito absolutamente central do ponto de vista pedagógico, filosófico, epistemológico e dramático (uma vez que seria a partir da incorporação do diálogo nos ditirambos - inovação atribuída a Téspis que se tornou no primeiro *hypocrites* - que a arte dramática nasceria).

Lugar de aprendizagem e de formulação de perguntas, o teatro comunitário pretende potenciar um diálogo criativo entre os membros de uma determinada comunidade, reunindo “diferentes vozes, visões do mundo, sistemas de valores e crenças” (CONQUERGOOD, 2007), de forma a criar uma dialética entre o estado presente e as possibilidades futuras de uma comunidade (KERSHAW, 1978). Uma vez que o teatro representa uma forma de comunicação privilegiada, o diálogo corresponde, assim, à própria metáfora dessa comunicação, assumindo um papel duplamente referencial.

Como um diálogo comprometido que respeita as diferenças, o processo teatral deve ser estruturado com base em pressupostos éticos e criativos, numa lógica de reciprocidade e partilha.

Ao articular pressupostos cívicos, educativos, performativos, rituais e políticos, o teatro grego está, em muitos aspetos, mais próximo do teatro comunitário do que do teatro convencional atual. Na verdade, como refere Gard, “o teatro comunitário, interpretado em sentido lato, tem uma história tão antiga que se perde nos começos sombrios do drama, como parte da experiência humana e como forma dramática comunal nas expressões primitivas de todos os povos” (GARD, 1959:3). E talvez também por essa razão, possa ser entendido como um conceito *aparentemente* redundante. Digo aparentemente, porque se é verdade que o teatro pressupõe um público e é sempre dirigido para uma determinada comunidade de pessoas, que se constitui como recetora do

espetáculo, também é verdade que o facto de surgir uma categoria teatral que se reivindica de comunitária, põe em evidência múltiplos aspetos e lacunas do chamado teatro convencional. De facto, se o teatro não estivesse tão afastado das pessoas, seguramente não existiriam razões para a emergência de uma categoria teatral que se denominasse de comunitária, cujo objetivo é estabelecer conexões próximas e eficazes com o público a quem se destina e que vê o espetáculo não apenas “como um conjunto de imagens, mas como uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens” (DEBORD, 2003).

De cariz simultaneamente cívico, religioso e produto de uma complexa interação de fatores históricos, humanos e sociais, a evolução dos géneros dramáticos em Atenas manifestou-se sob a égide de Dioniso, com a tutela da *polis* e através do labor poético e inovador de Téspis. Um deus, um poeta e um político repartiram as honras da criação dramática e esta tutela tripartida iria determinar (ou pelo menos propiciar) a natureza híbrida do evento teatral na Grécia.

Entre o filosófico e o religioso, entre o racional e o irracional, entre ordem e caos, foi a tensão e fusão de princípios potencialmente antagónicos que originou o teatro grego:

“Foi este efeito total que conferiu à tragédia a sua qualidade altamente religiosa, tornada mais concreta e vivida através das referências aos oráculos, profecias e deuses; pela utilização do mito como fonte habitual da própria história; pelas muitas passagens hímnicas de canto coral; pelas máscaras, trajes e danças que os Gregos costumavam usar nos seus ritos” (FINLEY, 1963:89).

Esta componente híbrida e multidisciplinar é familiar ao teatro comunitário. Ao potenciarem relações próximas e uma ação dialogante com os espaços em que se desenvolvem (geralmente espaços públicos), as representações comunitárias recorrem frequentemente a diversas linguagens artísticas. Artes plásticas, canto, dança, poesia e marionetas mesclam-se com tradições seculares ou com os mitos presentes no imaginário coletivo de cada comunidade.

Para além da multidisciplinaridade, existem outros aspetos que são particularmente relevantes neste diálogo. Questões relacionadas com a participação e o envolvimento da população, com o fortalecimento da identidade, da memória ou com uma dimensão ritual, integram o fenómeno comunitário, constituindo alguns dos pontos que serão analisados de forma mais profunda nos subcapítulos que se seguem.

3.1 Festa e Participação

Os festivais dramáticos gregos eram um fenómeno cívico único e extraordinariamente importante na vida da *polis*. As festas constituíam ocasiões em que toda a cidade se reunia para prestar culto aos deuses, correspondendo a um evento de grandes dimensões que pressupunha uma participação massiva da comunidade.²⁷

Indissociável da religião, a festa estava intimamente ligada a uma espacialidade e temporalidade específicas. Participadas por toda a população ou apenas por mulheres, homens, ou rapazes, as festas tinham uma forte dimensão cívica e ritual.

Mitos antigos, danças, concursos, oferendas e sacrifícios eram elementos comuns que integravam as festividades gregas. O *komos* era um cortejo ritual e festivo que constituía uma prática antiga de convívio na Grécia. A comédia teria tido origem nesses cortejos jocosos e licenciosos onde se exibia um falo de grandes proporções.

O modo processional e festivo vai estar presente de forma significativa no movimento do coro, sobretudo nas partes que correspondem à sua entrada e saída de cena - *párodos* e *exôdos*.

A fecunda conjugação entre tradições seculares e inovações técnicas e artísticas era uma das principais características do teatro grego que expli-

²⁷ A participação e a composição da audiência nos festivais dramáticos gregos representa uma questão polémica onde pairam muitas incertezas. Para Platão, a tragédia consistia numa forma de retórica dirigida a rapazes, mulheres e à multidão em geral. Por essa razão Goldhill (1999), defende que é provável que os estrangeiros e mulheres assistissem às festividades, embora relativamente à presença dos escravos existam mais dúvidas.

cava o seu sucesso e a sua tão forte implantação na sociedade. Os mitos antigos funcionavam como denominador comum e inspiraram artistas, filósofos e poetas, tendo sido transmitidos de geração para geração.

Através da conexão entre as tradições e a vida da comunidade, são muitas as possibilidades que podem fortalecer as práticas performativas, concedendo os meios de legitimação das mesmas. É na invenção, reinvenção e renascimento das tradições populares (KUPPERS, 2007) que reside uma das principais mais-valias do teatro comunitário.

São muitos os projetos que se baseiam em celebrações seculares de natureza simbólica, como procissões, mistérios, antigos rituais pagãos ou festejos carnavalescos.

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

No nordeste transmontano, os Caretos são o resquício de uma antiga tradição pagã relacionada com ritos de passagem que acontece todos os anos por altura do Carnaval. Com as suas máscaras e trajes coloridos, os Caretos são uma espécie de seres mágicos e desordeiros que gozam de um estatuto de impunidade. Através de danças frenéticas com chocalhos e gritos, correm atrás das raparigas solteiras da aldeia num ritual de expurgação e fertilidade.

Como o culminar de um período de trabalho, a prática festiva está associada a um ato coletivo em que a rotina diária é interrompida. Em oposição ao mundo do trabalho, uma das finalidades da festa era, segundo Caillois (1988), a transgressão das regras e convenções sociais. O Carnaval é um desses períodos em que a ordem do mundo pode ser perturbada e em que as inversões são aceites.

As festas dionisíacas correspondiam claramente a um momento de libertação, festa, desordem e loucura. Apesar de terem sido posteriormente institucionalizadas e supervisionadas pela *polis*, a influência dionisíaca continuaria muito presente, sobretudo no drama satírico e na comédia.

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

Embora as raízes da palavra *festival* nos remetam para a ideia de festa, a verdade é que a grande maioria dos festivais contemporâneos, apesar de ainda terem algumas reminiscências do sentido ancestral que lhes deu origem, estão afastados da dimensão e do espírito dos antigos festivais dramáticos gregos. Ao invés de envolver toda a comunidade no evento, funcionam em circuitos mais fechados e restritos, frequentemente alternativos ou intelectuais.

Porém, o sentido do festival como uma “necessidade profunda de um momento e um lugar onde um público de celebrantes se reencontra para tomar o pulso à vida teatral” (PAVIS, 1998) representa algo absolutamente central para o teatro comunitário, constituindo um espaço privilegiado de encontro e festa.

Na Argentina, por exemplo, os primeiros grupos de teatro comunitário surgem da necessidade de as pessoas se juntarem e de reatarem laços que tinham sido quebrados pela ditadura militar. Ocupando e revitalizando o espaço público, os espetáculos assumem uma forma festiva, onde o teatro, a música, a comida e as tradições populares se conjugam (SCHER, 2010).

Inscrito numa lógica de celebração e de encontro, o acontecimento teatral na Grécia antiga desafia as nossas tradicionais categorizações, como por exemplo a diferenciação entre palco e plateia. Barthes refere que no teatro grego, “ao contrário do nosso teatro burguês, não havia rutura física entre o espetáculo e os seus espectadores. Esta continuidade estava assegurada por dois elementos fundamentais que o nosso teatro recentemente começou a utilizar: a circularidade do lugar cénico e a sua abertura.” (BARTHES, 2009:80).

Como forma de estabelecer novas relações entre atores e espectadores, a conceção do espaço cénico representou um ponto de partida para muitos criadores. Reinhardt explorou o espaço circular e para

Artaud, o lugar teatral era uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras.

Nos espetáculos do *Living Theatre*, fortemente influenciados pelo pensamento de Artaud, desaparecem as fronteiras entre o palco e a plateia através de uma nova reconfiguração do espaço cénico. Como algo que pode acontecer em todos os lugares, até nos teatros (BOAL, 1998), também Schechner ou Boal exploraram propostas que promoviam a participação ativa do espectador.²⁸

A questão da participação poderá parecer, à primeira vista, pleonástica uma vez que não existe teatro sem a participação emocional, intelectual e física do público (PAVIS, 1998). Mas no contexto do teatro comunitário adquire uma importância fundamental porque um dos seus principais objetivos é envolver a comunidade, não apenas como recetora ou consumidora do espetáculo, mas como participante e protagonista.

O teatro como arte viva e como cerimónia profundamente humana requer um espectador ativo, alimentando-se da comunicação entre palco e plateia.

Também chamado *teatro de vizinhos*, o teatro comunitário argentino tem como pressuposto essencial a interação com o público, ou seja, entre o vizinho-ator e o vizinho-espectador. Esta interação, para além de criar uma intensa dinâmica comunitária, provoca também o aparecimento de um novo público composto pela própria comunidade e pelos familiares dos vizinhos-atores (BIDEGAIN, 2007). Em *El Casamiento de Anita y Mirko*, do *Circuito Teatral Barracas*, o público assiste a uma festa de casamento e é dividido entre convidados do noivo e da noiva, de forma a desafiá-lo a participar num ritual festivo e comunitário que é o casamento.

Os gregos conceberam o seu teatro como uma celebração coletiva profundamente enraizada na comunidade e como experiência de comunhão em que eram exaltados os feitos do povo grego.

²⁸ Essa participação é instigada de forma particular no teatro fórum de Boal, ao possibilitar que o espectador entre em cena e participe na ação, convertendo-se assim no que Boal chama de *spect-actor*. Este duplo papel que o espectador representa faz com que este possa experimentar de forma concreta as soluções que apresenta, desempenhando um papel ativo no desenvolvimento da história. A participação do espectador no espetáculo torna-se mais radical no teatro invisível, uma vez que não existe uma separação entre a realidade e a ficção, e em que os espectadores são diretamente confrontados com uma situação que pensam ser real e não uma representação.

Integrados por cidadãos atenienses, os coros tinham um carácter amador e voluntário. Uma vez que cerca de mil indivíduos participavam nos ditirambos, “a maioria dos homens que assistia à tragédia não o fazia como um consumidor passivo mas como participante, experiente no canto e dança, diante de uma imensa audiência” (WILES, 2000:32).

Este nível de participação e intervenção da comunidade nas festividades teatrais não tem qualquer paralelo com o nosso mundo contemporâneo. Mas o teatro entendido como ato de cidadania, como uma “grande celebração comunitária, simultaneamente solene e festiva” (FINLEY, 1963), representa uma das principais premissas do trabalho na comunidade.

Embora não exista nenhum exemplo actual que alcance as dimensões e impacto do teatro grego antigo, o caso do teatro comunitário argentino é paradigmático uma vez que promove o envolvimento da população, gerando uma intensa dinâmica social. Integrado por numerosos grupos de participantes, o teatro comunitário assume-se como uma celebração que reúne pessoas de diferentes idades e classes sociais.

Contra as formas hegemónicas de conceber a cultura, o teatro constrói um espaço micropolítico (BIDEGAIN, 2007) que estimula os laços sociais e onde se pode criar, de forma coletiva, outras realidades.

Como lugar particularmente fecundo para utopias, o teatro representa uma prática transformadora que põe em evidência a ideia de que a realidade pode ser reconstruída, recriada e transformada. A componente ideológica é central nas representações comunitárias, onde o palco se transforma num lugar em permanente construção, um lugar ideal ou um *não-lugar* - o que nos remete para a própria raiz grega da palavra *utopia*.

3.2 Polis e a Comunidade

O teatro grego era por excelência um teatro cívico. Era da comunidade, para a comunidade, sobre a comunidade, com a comunidade e na comunidade. Os festivais dramáticos eram as festas da cidade onde o teatro e a *polis* beneficiavam de uma estreita proximidade.

O teatro desempenhava também um papel essencial na manutenção da paz, já que os períodos das festividades eram considerados momentos sagrados, nos quais não era permitido haver guerras ou conflitos.

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

O acontecimento teatral não se confinava apenas ao teatro mas refletia-se na cidade, na sua arquitetura e na própria vivência do espaço público. Por exemplo, os monumentos corégicos (com as inscrições dos coregos vencedores) estavam expostos ao longo da rua das Trípodes e era por essa via que transitava a *pompé*, realizada no primeiro dia das Grandes Dionisiacas, onde era escoltada uma antiga imagem de Dioniso até ao teatro.

Quase todas as tragédias foram feitas para serem apresentadas no teatro de Dioniso Eleutério e participar nos festivais dramáticos “fazia o homem ser o que era: um ateniense” (WILES, 1997:21). Antes de ser construído o teatro nas encostas da Acrópole, as representações tinham lugar na *ágora*. Não deixa de ser muito significativo que o primeiro local escolhido para a realização de espetáculos tivesse sido precisamente o centro político da cidade, o coração do espaço público.

Ao ter raízes num determinado território, o teatro comunitário tem como principal motivação dialogar e ressignificar esse espaço. Ao articular histórias e imaginários com locais concretos, o próprio espaço físico da comunidade torna-se o eixo central da criação artística.

Como forma de reabilitar o espaço público ou como ponto de partida para a dramaturgia, a escolha do espaço cénico representa uma parte incontornável dos processos comunitários.

O facto de a maioria dos grupos ensaiarem e apresentarem os seus espetáculos nas praças ou em outros lugares públicos, promove uma relação afetiva com o espaço, que deixa de ser um espaço dormitório para se tornar num espaço vital (BIDEGAIN, 2007). Assim, a comunidade

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

Na Grécia antiga, os cidadãos ocupavam um papel determinante na vida política da *polis*. O modelo democrático ateniense, apesar de restritivo, era um modelo participativo no qual os cidadãos conduziam todas as questões do estado. Assistir e participar nas representações dramáticas não era mais do que uma extensão do seu papel de cidadão.

O teatro grego era sobretudo um *teatro de ideias* que não se limitava a apresentar realidades políticas e morais, mas abrangia também severas críticas sobre os costumes sociais, contribuindo para a formação de uma sociedade mais informada (CARTLEDGE, 1997).²⁹

Considerado um serviço de utilidade pública, o teatro era tão importante que era a própria cidade que se encarregava de organizar os festivais dramáticos e questões relacionadas com o financiamento, a produção ou a escolha dos poetas dramáticos integravam as funções da *choregia*.

De facto, como refere Barthes, “é difícil imaginar instituições mais fortes, laços mais estreitos entre uma sociedade e o seu espetáculo (BARTHES, 2009:78-79). Ainda que a ideia de uma democracia direta e participativa, como era a dos gregos, nos pareça totalmente impensável, ela proporciona um importante exercício de reflexão sobre o estado atual do teatro e das políticas culturais levadas a cabo pelos governantes.

Na nossa sociedade contemporânea, a maioria das políticas não tem como objetivo promover nem uma democratização cultural nem a participação ativa da população. Em Portugal, prevalecem medidas que fomentam o consumo de bens culturais em vez da criação, o que tem contribuído para um sucessivo afastamento das pessoas na vida política e nas dinâmicas artísticas. Num país onde a tradição de uma cidadania ativa e participativa é praticamente inexistente, os investimentos na

²⁹ CARTLEDGE, Paul. «Deep Plays: theatre as process in Athenian civic life» in *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge University Press, 1997.

área da Cultura foram realizados essencialmente em infraestruturas e não nas pessoas.

Uma parte muito significativa do sucesso do teatro grego estava relacionada com o facto de que todas as histórias, temas ou personagens tinham uma forte relação com a comunidade e a linguagem simbólica dos mitos era habilmente utilizada como metáfora poética para refletir sobre a justiça, virtude e a felicidade. A tragédia servia-se de mitos antigos em que prevalecia um sentido universal e uma forte relação com a memória grega, enquanto na comédia os enredos eram baseados em situações quotidianas e personagens locais.

3.3 Identidade e Memória

Nos festivais gregos, o teatro e a memória eram indissociáveis. Os mitos e heróis da época micénica foram o mote para as composições poéticas, sendo que os gregos fomentavam a crença de que apenas através do confronto com as suas origens o ser humano poderia conhecer melhor a sua existência.

A tragédia punha em cena acontecimentos inspirados em lendas antigas e a função do passado mitológico era o de instruir a geração presente, já que “as velhas histórias geravam um número infinito de novos significados” (WILES, 2000:11).

Nascida da união entre Gaia e Zeus, *Mnemosyne* era a deusa grega que personificava a memória. Mãe das nove ninfas, era ela a divindade que preservava os seres humanos do esquecimento e que permitia conhecer a génese da humanidade.

Como forma de resgatar a identidade e a memória coletiva, o teatro permite trazer à tona histórias esquecidas, possibilitando uma forma criativa de interpretar as nossas raízes. Ao representar um espaço privilegiado de encontro e de debate, o teatro comunitário entende a memória não como uma “evocação de feitos históricos” (SCHER, 2010) mas como uma dialética entre o passado e o presente, numa reinvenção das nossas origens.

As histórias que povoam o imaginário coletivo constituem pontos de partida para a criação, representando um papel fundamental na construção identitária das comunidades. Articuladas com o espaço, as lendas e narrativas antigas convocam um amplo campo poético, a partir do qual poderá ser estruturada a dramaturgia dos espetáculos.

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

Nascido no contexto da pós-ditadura, o teatro comunitário argentino representa um lugar de resistência que pretende fortalecer as identidades locais e comunitárias. A ditadura dos anos setenta, com a sua política repressiva, teve como consequência o silenciamento e a desarticulação da sociedade civil, bem como outras atrocidades entre as quais se contam os milhares de exilados, presos políticos e desaparecidos.

Por essa razão, a memória e a identidade estão muito presentes nos trabalhos dos grupos de teatro comunitário. O espetáculo *Venimos de muy Lejos*, do grupo *Catalinas Sur*, teve como objetivo “resgatar as vozes da memória dos antepassados do grupo e que estão impregnadas em cada canto de *La Boca*” (BIDEGAIN, 2007:85). Já o espetáculo *El Fulgor Argentino*, do mesmo grupo, recriou quase cem anos da história argentina, a partir da vida de um clube de bairro.

O teatro ocupou um papel central na manutenção da identidade cívica ateniense, questionando sobre o que significava ser cidadão no sistema democrático. Ao mesmo tempo que o teatro exaltava a *polis*, era também no contexto dos festivais dramáticos que os gregos viviam uma experiência de alteridade.

Entre a realidade e a ficção, entre o masculino e o feminino, entre a civilização e a barbárie, Dioniso celebrava a transformação e encorajava a romper fronteiras. Nos rituais em sua honra, os adoradores dionisiacos

abandonavam por momentos a sua identidade e experimentavam ser outros. O mundo era percecionado sob um outro ângulo e essa vivência era essencial para o modelo identitário grego.

Para Goldhill, a ideia da representação do *outro* e de uma dupla identidade entre os coreutas é uma das mais interessantes ambivalências do papel do coro no espetáculo grego.

O facto de os protagonistas, na maioria das tragédias, serem mulheres, escravos ou estrangeiros³⁰, possibilitava uma espécie de efeito de distanciamento onde a identidade ateniense era “exibida, definida, explorada e contestada” (CARTLEDGE, 1997).

A diversidade de conflitos e a heterogeneidade social que a tragédia contemplava, dando voz a grupos sociais normalmente excluídos do exercício da cidadania (HALL, 1997)³¹, representa um aspeto muito inspirador para o teatro comunitário.

Num mundo cada vez mais globalizado, a articulação entre a defesa das identidades e o respeito pela diversidade constitui um dilema com o qual se confrontam os artistas comunitários. Por isso, a questão é: “de que forma poderá o elogio da diferença e da pluralidade tornar-se na força condutora da representação?” (KUPPERS, 2007:10). E como pode o teatro servir para comunicar a diversidade cultural que é cada vez mais uma característica das nossas sociedades?

Cohen (1985) concebe a comunidade como entidade simbólica uma vez que são os seus símbolos e respetivos significados que permitem uma reflexão sobre as diferenças culturais dos seus membros.

Porque a relação com os outros é construída através de fronteiras provisórias e de modos de pertença dinâmicos, os processos exigem uma constante negociação e renovação. Como um lugar que promove uma identidade coletiva, o teatro alimenta-se de uma multiplicidade de pontos de vista, suscitando o debate sobre várias questões. Ao ser concebido

³⁰ Por exemplo, na peça trágica *Os Persas* de Ésquilo (em que o tema central era a batalha de Salamina, na qual Ésquilo teria participado como soldado), é o *outro* que é representado - o inimigo bárbaro. A peça não retrata os atenienses, vencedores da batalha mas é analisada e descrita pelo lado do inimigo grego, os derrotados persas.

³¹ HALL, E. «The Sociology of Athenian Tragedy» in *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge University Press, 1997.

como a criação de uma realidade provisória, o espetáculo assume-se como um microcosmos poético com leis próprias, onde os seus integrantes jogam a ser outros a partir dos seus próprios corpos.

A identidade não deve ser pensada como algo exclusivo, estático ou rígido, mas como um “projeto comunicativo baseado em novas formas de pertença” (DELANTY, 2007:29).

As representações teatrais na Grécia antiga faziam “parte de um feito constante e universal: é durante a festa que se contam e mimam os velhos mitos do país e onde regressamos, por assim dizer, às origens do mundo” (ADRADOS, 1986:40). Através das narrativas mitológicas o passado heróico era celebrado, funcionando como fator de coesão e de identidade.

A dimensão simbólica e poética da atividade teatral proporciona uma forma criativa de interpretar a nossa história, oferecendo um espaço alternativo onde são expostos os pontos de vista da comunidade. Com o objetivo de aprofundar as nossas origens e perspetivar o futuro, o teatro pode assumir a função mágica de resgatar e de reviver um tempo originário, trazendo momentos passados à memória das pessoas.

3.4 Cerimónia e Ritual

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

Foi nos ditirambos primitivos, onde Dioniso era celebrado com vinho e danças, que surgiu o ato teatral. O ritual dionisíaco era um ritual de fertilidade em que se festejava o fim do trabalho anual. Nesses rituais, os adoradores dionisíacos deixavam por momentos a sua identidade para se converterem em sátiros, ménades, silenos e animais.

Dioniso encorajava a romper convenções sociais e o jogo de transformação e metamorfose induzido pelo deus do vinho, possibilitava viver situações desde outros pontos de vista. A temática da morte, tão presente no mito dionisíaco, seria dominante no género trágico e trenos,

kommoi e outros lamentos fúnebres seriam repetidamente utilizados pelos dramaturgos.

Os rituais sagrados tomaram progressivamente a forma de cerimónia cívica com uma forte componente competitiva. Contudo, a dimensão religiosa nunca deixaria de estar presente no espetáculo teatral, sobretudo no tempo e no espaço em que aconteciam os festivais, na utilização de máscaras ou nos figurinos.

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

A *Poética* aristotélica que situa o ditirambo como origem da tragédia tem sido uma questão pouco consensual entre os estudiosos. Frequentemente dicotómicas, as distinções modernas entre teatro e ritual não encaixam com facilidade no modelo grego, talvez porque, como afirmam Csapo e Miller, “a forte reafirmação do carácter ritual, dos conteúdos e funções do teatro grego, significam também que o teatro grego se parece menos com o *teatro, tal como hoje o conhecemos*” (CSAPO e MILLER, 2007:3).

Na Grécia antiga, foi a grande diversidade de rituais que potenciou a criação teatral. Os mitos eram histórias que falavam sobre deuses e heróis e os festivais dramáticos constituíam um dos mais importantes acontecimentos sociais onde arte e religião eram inseparáveis.

O ritual proporcionou a criadores como Brook, Barba, Schechner ou Grotowski, uma experiência coletiva que poderia fornecer um estímulo para reformas sociais e mudança de paradigma. O pensamento profético e visionário de Artaud teve um forte impacto no trabalho destes criadores que encontraram no ritual uma carga sagrada e um enorme potencial dramático.

Brook (1968), defendia que apenas através de formas autênticas e rituais que encarnassem o *invisível*, seria possível um retorno a um teatro sagrado. Para ele, o teatro tinha perdido o sentido da cerimónia e do

ritual, sendo essa a principal razão do seu esvaziamento e decadência. O problema é que a criação teatral estava tão centrada na ideia do resultado final que tinha perdido o sentido coletivo e festivo, não sabendo já como celebrar nem o que celebrar.

Inspirado nas *Bacantes* de Eurípidés, Schechner concebe o seu espetáculo *Dionysus in 69* como uma experiência ritual e comunal. Influenciado pelas pesquisas de Victor Turner, Schechner propõe uma noção de *performance* que engloba um “movimento *continuum* que vai do ritual ao teatro e vice-versa” (SCHECHNER, 1988:120). Para ele, a polaridade não estava entre teatro e ritual, mas entre entretenimento e eficácia. Nas representações teatrais em que prevalece a ideia de entretenimento não se produz qualquer mudança efetiva na sociedade. Mas o ritual, ao transformar e transportar o indivíduo, poderia contribuir para repercussões significativas na sociedade. Para o autor e encenador, o próprio processo criativo, sobretudo aquele que é realizado coletivamente, constrói-se através de uma partitura, que é um *ritual por contrato*.

Interessado em explorar a dimensão holística e social da dança, o coreógrafo Rudolph Laban começa a desenvolver, a partir de 1923, o movimento coral como forma de restaurar a harmonia original do universo e os elos naturais comunitários. Considerado o precursor da dança comunitária, Laban entendia o movimento como uma celebração mística e uma homenagem à reunião de indivíduos.

Também na área da dança, o trabalho levado a cabo pela artista comunitária Anna Halprin resulta de uma combinação entre cerimônia, ritmo e mito. Por meio de movimentos relacionados com a comunidade, as performances rituais de Halprin juntam centenas de participantes e pretendem preencher um vazio espiritual e social.

Em Portugal, subsistem ainda várias festas rituais de tradição secular, como é o caso dos Caretos ou da Queima do Judas. Essas festas acontecem num tempo e num espaço específico, constituindo o mote para a reunião da população em celebrações comunitárias, onde o quotidiano é interrompido. Com o recurso a elementos como o fogo (como acontece na Queima do Judas), seja através de criaturas coloridas e com chocalhos que encarnam forças mágicas e ancestrais (como nos Caretos),

estas festas rituais estão relacionadas com ciclos vitais e sazonais, assegurando a continuidade e coesão da comunidade.

Com novas abordagens teatrais e poéticas, a revitalização de antigos rituais pagãos não só não comporta qualquer dificuldade para o trabalho criativo na comunidade como representa uma poderosa inspiração.

Embora o teatro comunitário não se assuma como um teatro ritual, ele promove uma ritualização do espaço público e uma celebração entre os membros da comunidade. Apesar de estar mais próximo de uma função social do que ritual, numa sociedade fragmentada como é a nossa, a celebração e os rituais são absolutamente necessários.

Num mundo cada vez mais materialista e racionalista, a nossa vida quotidiana está dessacralizada. O carácter mágico, ritualista e coletivo dos espetáculos comunitários possibilitam a criação de poéticas teatrais em que a comunidade é fortalecida e celebrada.

(Página deixada propositadamente em branco)

4. CORO: CORPO COLETIVO E ESPAÇO POÉTICO

Dentro da lógica de diálogo e de cruzamento seguida no capítulo anterior, o objetivo desde capítulo é articular os vários aspetos enunciados através de uma proposta predominantemente prática, de forma a auxiliar a organização dos processos criativos.

Ao representar uma modalidade artística com características e objetivos específicos, o teatro comunitário assume uma forma particular que se afasta do teatro convencional e que assenta não apenas num processo criativo alternativo mas também em princípios éticos e deontológicos. Neste contexto, o coro representa um elemento transversal que combina e integra vários pressupostos teóricos, ao mesmo tempo que se assume como eixo para a própria criação teatral.

Possibilitando a integração de um grande número de pessoas, o coro garante a participação da população no espetáculo teatral através de uma forma festiva, em que a memória e a identidade são celebradas. Tendo sido também utilizado como “expressão de uma comunidade” (PAVIS, 1998), a conjugação das suas vertentes lírica, poética e mitológica, fazem dele um recurso particularmente privilegiado na forma de contar uma história, funcionando como artifício teatral capaz de comunicar mundos simbólicos.

O coro foi parte integrante da criação artística grega e representou um elemento constante nas tragédias, comédias, ditirambos e dramas satíricos. Sujeito a regras e convenções específicas, fez parte da estrutura de todos os géneros dramáticos, combinando aspetos de ordem mimética, narrativa, festiva, estética e simbólica. Apesar do seu posterior

declínio no final da era clássica, o coro foi um dos pressupostos fundamentais do teatro grego.

“O coro, com as suas rigorosas e coreografadas danças-canções realizadas por doze ou quinze elementos (com figurinos e máscaras) no amplo espaço da orquestra, foi seguramente uma presença dominante na tragédia - física e estética - e que, ao contrário dos atores, quase nunca abandonava o espaço cénico, onde entrava praticamente no início da peça” (WILSON, 2005:182).

O fascínio sobre este elemento pouco familiar e intrigante do teatro grego atraiu muitos pensadores e filósofos. Como “grupo homogêneo de bailarinos, cantores e recitadores que, coletivamente, usava palavras para comentar a ação” (PAVIS, 1998:96), as formas e funções do coro foram objeto de diversas concepções teóricas.

Elemento de generalização e idealização, Schiller considerava que o coro deixava “o estreito círculo da ação para se estender ao passado e ao futuro, aos tempos antigos e aos povos” (SCHILLER *apud* PAVIS, 1998:98). Para Nietzsche o coro estava relacionado com uma atitude coletiva inspirada por um estado dionisíaco que conduzia à perda de individualidade, enquanto que para Hegel o coro era “composto por forças não individualizadas, frequentemente abstratas, representando interesses morais ou políticos superiores, expressando ideias e sentimentos gerais” (HEGEL *apud* PAVIS, 1998:96). Já Schlegel via no coro um *espectador ideal*, uma espécie de árbitro ou juiz que comentava a ação dramática, não se envolvendo nela.

Entre as poucas referências que existem na *Poética* sobre o papel do coro, Aristóteles recomenda que este seja considerado como um ator, fazendo “parte do todo e da ação, à maneira de Sófocles e não à de Eurípides” (*Poética*, 1456 a).

Wilson considera que a posição dominante da *Poética* nos estudos contemporâneos tem favorecido importantes omissões e que, “ao contrário de Aristóteles, os atenienses concebiam o seu teatro como uma *performance coral*.” (WILSON, 2000:6). Para os gregos, não era possível a existência de um herói sem o coro, já que a sua força dependia em

larga medida do coletivo coral. E se em Ésquilo as partes do coro constituíam uma parte central da ação, em Sófocles e sobretudo em Eurípides (à exceção d'*As Bacantes*) o elemento coral começa a perder importância, sendo relegado para segundo plano.

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

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

A perda da original configuração e importância do coro no espetáculo teatral correspondeu também ao declínio da própria ideia de coletivo que o coro personificava. Cada vez mais distante da celebração ritual que lhe tinha dado origem, o definitivo afastamento do coro corresponde também ao afastamento de um teatro enraizado na comunidade, integrado pelos cidadãos e massivamente participado pela população.

Cada vez mais separado da ação dramática, o coro foi progressivamente ocupando um papel mais *decorativo* no espetáculo, ficando apenas responsável pelos interlúdios líricos entre cenas. A partir desse momento, o palco passou a pertencer aos atores profissionais e os espetáculos que eram “dramas coletivos onde intervinham conflitos de autoridade, liberdade, justiça e opressão” (ADRADOS, 1986:40), passaram a ter como objeto conflitos individuais, perdendo-se a dimensão coletiva do teatro grego que lhe emprestava grandiosidade.

Apesar das raízes helênicas, o nosso teatro ocidental tem tido alguma dificuldade em integrar o elemento coral e o facto de mudar

repentinamente de participante ativo na ação para um grupo que dança e canta, destabiliza as noções modernas de teatro e até mesmo de identidade (WILSON, 2005).

A verdade é que o coro representa um elemento pouco familiar para as sensibilidades modernas porque não está integrado nas nossas tradições culturais. Frequentemente visto como um anacronismo ou um obstáculo, “o coro é o pesadelo de qualquer encenador. Quase nunca funciona” (LEY, 2007:114).

Sem a pretensão de realizar uma reconstituição histórica do que seria o teatro na antiga Grécia, até porque elementos relacionados com a representação estão irremediavelmente perdidos para nós, os conceitos abordados pretendem abrir um leque de possibilidades criativas. As noções de coletivo, identidade, ideologia, comunidade ou ritual, representam um largo campo experimental que poderá ser integrado nos processos comunitários contemporâneos.

Apesar de vivermos numa sociedade onde o ideal coletivo está distante do quotidiano social, o coro representa uma força criativa e cívica, sendo infinitas as formas e funções que poderá adquirir.

Elemento dinâmico e adaptável a vários géneros dramáticos, o coro poderá articular com facilidade as tradições e imaginários comunitários. A sua forma inclusiva permite incorporar todos aqueles que queiram participar; mas como pôr em prática o seu ideal coletivo, interdisciplinar, poético e cívico?

Com o objetivo de fortalecer os processos criativos na comunidade, este capítulo privilegia uma aproximação eminentemente prática, propondo ferramentas e instrumentos para o trabalho coral.

O corpo como ponto de partida para uma experiência coletiva e o espaço entendido enquanto vivência poética e comunitária, constituem as premissas básicas a partir das quais está estruturada a abordagem do coro. Para além de representarem elementos basilares na criação artística (seja ela comunitária, vanguardista, comercial ou convencional), o corpo e o espaço estão também na base da remota etimologia de coro, que se refere a um conjunto de dançarinos e cantores mas também ao espaço onde estes se moviam (CALAME, 1997).

Elemento plástico e expressivo, é através do corpo que se manifestam as nossas memórias, histórias e identidades. Como reservatório de experiências e como forma de conhecimento, o corpo representa uma espécie de património ancestral em que são desveladas as nossas particulares visões do mundo.

O conceito que Gil desenvolve sobre o corpo comunitário enfatiza o seu papel como meio privilegiado de comunicação. Sobretudo nas sociedades arcaicas e tradicionais, era através do corpo que os códigos eram apreendidos e transmitidos, representando um fator de união que ligava “as potências singulares às do grupo, transmitindo as energias dos animais aos homens, dos homens à terra e ao céu.” (GIL, 1997:53).

No início do século xx, o corpo torna-se no eixo das novas linguagens cénicas, sendo vários os criadores que contribuem para uma redescoberta do corpo. Na área da dança, o trabalho de Isadora Duncan, Mary Wigman, Rudolf Laban ou Martha Graham, abrem o caminho a uma nova forma de explorar o corpo e o movimento.

Utilizado como elemento especificamente teatral, o corpo adquire uma maior relevância e autonomia no espetáculo: “o corpo recomeça a existir para os nossos olhos” - diria Appia (1921). O mimo corporal dramático de Étienne Decroux, a ginástica rítmica de Dalcroze, a biomecânica criada por Meyerherhold ou a *ubermarionette* de Craig, foram algumas das técnicas que contribuíram para uma nova conceção sobre corpo do ator.

Em oposição a um teatro literário, erudito ou naturalista, as experiências destes criadores serviram para questionar a natureza e a essência do teatro, propondo formas alternativas de conceber a produção artística. Quer através de um retorno ao ritual (no caso de Artaud), de uma nova conceção do espaço cénico, de uma colaboração no processo criativo (como em Appia) ou enfatizando a sua dimensão política e transformativa (muito presente no teatro de Brecht), foram esses contributos que permitiram que a arte teatral fosse explorada sob outras perspetivas.

Na Grécia antiga, o espaço onde se realizavam as representações teatrais “não era só o local onde se executavam danças e onde se representava uma

história de tempos passados - era o próprio local da história, um apoio para a imaginação do espectador, um *lugar encantado*” (GRIMAL, 1986:16).

Concebido como vivência comunitária e poética, o espaço irá permitir o cruzamento de diversas biografias humanas, associadas a múltiplos significados, histórias e imaginários. Parte integrante da dramaturgia, o espaço corresponde também a “uma forma de reprodução de uma determinada estrutura social” (PAVIS, 1998).

Ao afastar-se da tradicional caixa preta e do palco à italiana, a concepção do espaço cênico irá implicar uma procura de novas formas de organização e, conseqüentemente, de espaços alternativos que sejam significativos para a comunidade, associados ao imaginário popular. Lugar de pertenças e memórias, o espaço constitui um ponto fixo que orienta o movimento dos corpos e situa a ação.

A metodologia coral inspirada no corpo e no espaço, inscrita numa linguagem física e próxima de uma lógica experimental poderá parecer, à primeira vista, uma estranha conjugação; porém, ao entender a criação artística como parte da experiência humana, o teatro comunitário está empenhado na procura de linguagens que fomentem a ideia de partilha e de criação coletiva.

O desejo de desafiar as lógicas artísticas convencionais faz com que o teatro comunitário se assuma como um campo experimental em que vários aspectos da criação teatral são questionados. Embora o texto não seja excluído à partida, as criações comunitárias geralmente não são construídas a partir de textos já existentes e o material dramático é gerado pelos próprios participantes.

Neste contexto, o coro representa um interlocutor apropriado. Em primeiro lugar porque o coro permite um encontro imediato entre corpos, assumindo uma forma aglutinadora (física e afetiva) e depois porque cria um espaço democrático em que o espetáculo não está assente apenas em alguns protagonistas, mas num corpo coletivo que é responsável pela criação

Este capítulo está organizado por vários subcapítulos onde alguns conceitos relativos à representação teatral constituem pontos de partida

para a organização do processo criativo. *Ethos*, *mimesis*, *kinesis*, *mythos*, *proso-pon*, *opsis* e *choreia* correspondem a pressupostos basilares nas representações comunitárias e que evocam questões éticas, estéticas, conceptuais, dramatúrgicas e ideológicas.

Não sendo minha intenção desenvolver de forma profunda esses amplos (e em alguns casos até problemáticos) conceitos, será a partir da sua reinterpretação e aplicação prática que o trabalho com o coro será abordado.

Como uma manifestação artística que questiona o paradigma individualista da sociedade contemporânea, as considerações éticas adquirem uma importância central nos processos comunitários. Convocando outras formas de abordagem e concebendo a criação como algo coletivo, o *ethos* comunitário pretende criar um espaço democrático.

Como forma de recriar e transformar a realidade, o ato de mimar consiste numa etapa básica da criação. O capítulo sobre a *mimesis* pretende pôr em relevo a importância da atividade teatral para o desenvolvimento da capacidade simbólica do ser humano. Questões relacionadas com o movimento, a noção de ponto fixo ou a relação do corpo com o espaço, constituem aproximações ao movimento do coro que serão exploradas no capítulo sobre a *kinesis*.

A abordagem do *mythos* tem como objetivo enfatizar a importância da narrativa nos espetáculos comunitários, sendo a partir dela que se estrutura a transposição dramática. Já a *opsis* pretende realçar a importância da componente visual na criação comunitária, em que a máscara (*proso-pon*) constitui um elemento privilegiado que potencia a criação de uma estética particular, funcionando também como ferramenta para a interpretação do ator comunitário.

De forma a acolher as práticas híbridas que caracterizam as poéticas comunitárias, a *choreia* irá permitir articular as várias linguagens artísticas que integram as representações comunitárias através de uma abordagem multidisciplinar. O coro, elemento multidisciplinar por excelência, assume-se como corpo coletivo e dinâmico que pode conjugar de forma exemplar a dança, o teatro, a música e a palavra.

4.1 Ethos

“O objetivo da *performance* dialógica é reunir o eu e o outro de forma que possam questionar-se, debater e desafiar-se mutuamente. É um tipo de *performance* que resiste a conclusões, está profundamente comprometida em manter um diálogo entre o *performer* e o texto continuamente aberto. (...) A *performance* dialógica é uma forma de estabelecer uma conversa íntima com outras pessoas e culturas. Em vez de se falar delas, fala-se para e com elas. A relação sensorial e a urgência empática que a representação requer representam uma ocasião para orquestrar duas vozes, para reunir duas sensibilidades. Ao mesmo tempo, o artifício conspícuo da representação performativa é uma lembrança viva de que cada voz tem a sua própria integridade.”³²

(CONQUERGOOD, 2007:65-67)

Para a civilização grega, o *ethos* significava o lugar do humano, a morada originária humana.³³ Relacionado com uma dimensão ética, o *ethos* compreendia um conjunto de hábitos e costumes que visavam o bem comum, sendo em função deles que se organizava e hierarquizava a ação humana.

Para Aristóteles, o *ethos* estava associado ao modo como o ser humano deveria viver em conjunto. Como “animal social” que era, estava submetido a um conjunto de máximas éticas intrinsecamente relacionadas com a *polis*.

Cheias de alusões políticas, cívicas, religiosas e filosóficas, as obras de Ésquilo, Sófocles, Eurípides e Aristófanes eram construídas com base nas necessidades da *polis* e de acordo com o seu sentido de justiça, virtude e cidadania. A arte era entendida como um ato social, sendo a função do poeta eminentemente política e pedagógica: “o poeta compunha para pessoas de atividades e gostos variados, preocupadas com os seus problemas e que

³² CONQUERGOOD, Dwight. “Performing as a moral act” in *The Community Performance Reader*. Ed. Petra Kuppens e Gwen Robertson. London: Routledge. 2007

³³ O termo *ethos* corresponde a um termo polissêmico relacionado com uma multiplicidade de significados. Na *Poética* de Aristóteles, a palavra *ethos* é também utilizada para designar um dos elementos da tragédia – *carácter* - servindo também para designar um personagem. O termo está ainda associado a uma teoria - teoria do *ethos* - que acentuava o poder da música para transmitir emoções e segundo a qual diferentes tipos de música podem afetar o comportamento humano.

esperavam que o poeta lhes dissesse, não coisas irreais ou absurdas, mas que tivessem alguma relação com a sua própria existência” (BOWRA, 1967:210).

No seio dos projetos comunitários, as questões sobre a autenticidade, pertença, validade, eficácia e legitimidade são frequentes, constituindo uma etapa incontornável dos processos.

No seu artigo “Performing as a moral act” (2007), o etnógrafo Dwight Conquergood realiza uma pertinente e provocadora reflexão sobre as implicações morais do ato performativo. Através de um mapeamento moral de posições performativas em relação ao outro, Conquergood aproxima-se de Wallace Bacon ao considerar que a validade de uma performance multicultural é tanto uma preocupação ética como um problema performativo.³⁴

A natureza inclusiva e agregadora das representações comunitárias fazem com que o coro seja um lugar privilegiado para dramaturgias que favoreçam a ideia de coletivo. Mas na nossa civilização ocidental, onde o individualismo e o enfraquecimento dos laços sociais se tornam cada vez mais evidentes, terá algum sentido o resgate do coro?

Inspirado na Grécia antiga, Laban implementou, em várias cidades alemãs, o movimento coral com o objectivo de promover o sentido de comunidade e os elos entre as pessoas. Envolvendo centenas de participantes, o coreógrafo pretendia explorar a dimensão holística e social do movimento, utilizando a dança como “instrumento para a libertação das restrições impostas pelo racionalismo e materialismo, visando proporcionar uma união mística com o cosmos” (BERSON, 2007:72).³⁵

Mas os movimentos corais de Laban foram utilizados como veículo de propaganda ideológica, tendo sido apropriados pelo regime nazi alemão: “tanto Laban como o partido nazi usaram grupos massivos de dançarinos amadores para produzir um conceito de comunidade, mas as comunidades que criaram eram profundamente dissonantes” (BERSON, 2007:74).

³⁴ Entre a diferença e a identidade, o compromisso e o distanciamento, Conquergood descreve quatro posições performativas tipificadas: o *curador enganador*, a *paixão do entusiasta*; o *exibicionista* e o *cético cobarde*. No centro destas posições tipificadas está o modelo defendido por Conquergood – a *performance* dialógica.

³⁵ BERSON, Jessica. “Mass Movement: Laban’s Movement Choirs and Community Dance” in *The Community Performance Reader*. Ed. Petra Kuppers e Gwen Robertson. London: Routledge, 2007.

Como *estetização do político*, o carácter corporativo do coro serviu também para legitimar regimes políticos opressivos, razão pela qual as manifestações corais são olhadas com ceticismo e desconfiança.

Esta *outra* face do coro deve ser tida em conta porque nos confronta com aspetos ambivalentes e alerta-nos para os potenciais perigos que a sua utilização instrumental pode implicar. Porém, como refere Bianchi, "uma coisa é usar técnicas teatrais para fazer propaganda política e outra coisa completamente diferente é fazer teatro, que é sempre algo político e social" (BIANCHI apud SCHER, 2010:78). Na verdade, desde os tempos mais remotos, teatro e política caminharam lado a lado e a atividade teatral pode contribuir para uma mudança de paradigma, reforçando os laços sociais.

Como possibilidade de influenciar as futuras ações da audiência e de contribuir para efetivas transformações, Kershaw (1992) entende o teatro comunitário como uma transação ideológica que combina arte e ação, estética e pragmática. Para Scher (2010), o potencial transformativo representa uma das principais motivações do teatro comunitário que permite pensar fora dos cânones e limites impostos, questionando paradigmas que aparecem como indiscutíveis:

"Quando uma comunidade desenvolve a sua criatividade, com toda a amplitude que o conceito implica, deixa de ser espectadora do seu destino para passar a ser parte ativa da vida social. A arte constitui parte central desta transformação" (SCHER, 2010:88).

A ideia de que a Grécia antiga era "um mundo mais de processos do que de produtos, mais de perguntas do que de respostas em que não havia uma cultura monolítica, uma ortodoxia única ou uma autoridade indiscutível" (TAPLIN, 1989:6) é particularmente evocativa para o teatro comunitário.

Através de processos longos e extensos, que têm como finalidade recolher os materiais expressivos dos participantes, as criações comunitárias obedecem a lógicas e dinâmicas que desafiam o teatro convencional. Enquanto a criação convencional está mais focada na ideia de resultado e de produto final, o teatro comunitário dá mais ênfase ao processo.

A criação coletiva representa uma forma de trabalho adequada porque convida à participação direta da comunidade no processo criativo, permitindo também desenvolver um sentido de pertença e apropriação dos conteúdos apresentados.

Relacionada com ideais democráticos, a criação coletiva foi adotada por vários grupos na década de sessenta, como modelo de construção dos espetáculos e como forma de vida, profundamente enraizada numa dimensão ética. “Vinculada a um clima sociológico que impulsionava a criatividade do indivíduo no seio de um grupo para superar a *tiranía* de um autor e de um encenador” (PAVIS, 1998:101), a criação coletiva representava uma alternativa a uma conceção autoral individual.

A função do artista e do encenador comunitário está intrinsecamente ligada com a sua comunidade, criando condições para que todos possam dar o seu contributo e desenvolver-se criativamente. É muito importante que as temáticas abordadas sejam escolhidas ou sugeridas pelos participantes, não devendo ser impostas pelo coordenador/encenador. Bidegain (2007) considera que uma das mais importantes tarefas do encenador comunitário é saber interpretar o que as pessoas querem dizer, bem como a forma mais apropriada para transmitir esses conteúdos.

Os jogos e dinâmicas de grupo constituem uma etapa preparatória do trabalho de criação que potenciam a ideia de um processo criativo conjunto; já a improvisação permite que as pessoas se expressem com liberdade, gerando, desta forma, o seu próprio material criativo e tornando-se co-autoras dos espetáculos.

Ao criar um espaço coletivo, dinâmico e colaborativo, o coro transforma-se na própria metáfora do processo criativo comunitário, sendo simultaneamente um compromisso ético. O coro oferece um espaço de encontro e de inclusão em que podemos experimentar uma “sensação de sincronia, de estar verdadeiramente juntos, já que é nela que existe a descoberta do vínculo” (LECOQ, 1997:139).

Numa complexa rede de princípios, tensões, paradoxos e contradições, o compromisso ético requer uma permanente reflexão, construção e adaptação. A maioria dos profissionais comunitários confrontar-se-á com a dificuldade de criar uma forma de trabalho coletiva, já que representa

um desafio ao paradigma individualista da nossa sociedade. Mas o ato teatral pressupõe uma dimensão coletiva e depende de muitos *outros*, sublimando a existência de um *nós*: “a mais generosa das pessoas gramaticais, palavra quase inexistente no nosso vocabulário” (SCHER, 2010:65).

Ante um olhar simultaneamente poético e político, o teatro comunitário assume-se como ato de resistência e resiliência que pretende fomentar o sentido crítico do espectador e redefinir o papel da arte na sociedade. Não se resume a um mero espaço de entretenimento ou lazer, mas é um ato de cidadania onde a comunidade pode criar de forma coletiva outras realidades e discursos.

Os projetos comunitários exigem uma dimensão ética que assenta numa atitude democrática que potencia a criatividade da população, valorizando as suas tradições e saberes. Como um espaço plural e contestatário ao poder hegemónico, *o ethos* constitui um ponto de partida, um quadro de referência que permite questionar regras estabelecidas, sugerindo novas perceções e formas de relacionamento.

4.2 *Mimesis*

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

(GASSNER, 1994:4)

O *ethos* representa uma parte preliminar do trabalho de criação, fundamental no decorrer de todo o processo. Depois de os nossos princípios e pressupostos estarem definidos será mais fácil articulá-los com a criação propriamente dita, priorizando determinados aspetos em detrimento de outros.

A ideia do processo deverá estar permanentemente presente, bem como a fórmula de criação coletiva; mas como se inicia o processo criativo e

como se transforma a matéria-prima comunitária numa forma que seja simultaneamente cênica e poética?

Como “algo congénito ao homem” (*Poética*, 144), a *mimesis* está associada à capacidade que o ser humano tem de criar e de representar a realidade. Para Aristóteles, todas as artes poéticas seriam *mimesis*, utilizando “o ritmo, a linguagem e a harmonia, de forma separada ou conjunta” (*Poética*, 1447a).

Geralmente traduzida como imitação, a *mimesis* representou um conceito fundamental na Grécia antiga e foi objeto de várias concepções filosóficas, sobretudo no pensamento platónico e aristotélico.³⁶ Não sendo o objetivo desta investigação debruçar-se sobre um conceito tão complexo e polémico, a sua importância é referencial porque foi sob a égide da *mimesis* que se basearam as nossas concepções teatrais, remetendo-nos também para a própria génese do teatro.

A ideia de que o ser humano é, por natureza, um ser performativo esteve na base da formulação do *homo performans* (TURNER, 1986) ou do *homo ludens* (HUIZINGA, 1938).

Desde os tempos mais remotos o ser humano procurou sempre recriar a realidade. Sucessivamente reinventado ao longo dos séculos, o teatro nasceu “da própria fonte do gosto instintivo do homem pela alegria ou pela liberdade emocional e dos seus primeiros esforços para dominar o mundo visível e invisível.” (GASSNER, 1994:4).

Jousse (1974) considerava que o ato de mimar teria sido a primeira linguagem humana. Ao necessitar de reproduzir o que vê, o homem exerce a sua capacidade simbólica. Desta forma, o corpo é entendido como um meio de conhecimento, servindo “de suporte das permutas e correspondências simbólicas entre os diferentes códigos em presença” (GIL, 1997).

É por intermédio do corpo que o jogo mimético ocorre e inclui diversas formas de interação como ações, representações sociais e corporais.

³⁶ Relacionada com a representação da natureza, o sentido da *mimesis* para Aristóteles teria um significado diferente daquele apresentado por Platão. Enquanto que para o estagirita a *mimesis* seria equivalente à criação num sentido amplo, para Platão ela era entendida como uma mera e servil imitação da natureza que pertencia à esfera do sensível (oposta por isso ao mundo das ideias), assumindo a forma de *cópia da cópia* e sendo por ele rejeitada.

Huizinga via no jogo uma manifestação primária e básica da vida, distinta da vida quotidiana e Caillois realizou um detalhado estudo sobre a estrutura e as componentes do jogo.³⁷

Através da imitação e da identificação desenvolve-se uma comunicação corporal que se alimenta do mundo no qual estamos inseridos, num ato de recriação e recontextualização da realidade. Ao estabelecer uma correspondência entre o quotidiano e a ficção, um outro mundo é criado com limitações particulares de tempo e espaço.

Afastada da ideia de cópia ou de reprodução do real, a *mimesis* representa um acto de criação em que a realidade é objecto de uma transposição dramática. A atividade teatral implica experimentar situações diferentes daquelas que ocorrem no nosso quotidiano. Significa sobretudo modificar o nosso corpo: “esse corpo tão pautado socialmente, unificado e homogeneizado” (SCHER, 2010). Neste contexto, a arte não é entendida como mera cópia ou imitação da vida, nem pretende reproduzir a realidade de *tal qual ela é*, mas assume-se como uma expressão criadora que mantém laços profundos com a esfera social e cultural onde se insere.

A ideia de transposição dramática é, por isso, particularmente adequada ao processo criativo comunitário, uma vez que é o resultado de uma recriação poética. É por intermédio dessa transposição que é possível a apropriação de certos conteúdos, o que permite aos participantes comunicar o seu imaginário através do seu corpo num exercício de síntese.

Como prática coletiva e fundamento da génese cultural, o jogo mimético pressupõe o outro e apresenta-se como uma particular forma de interação. Mimar é experimentar com o corpo e brincar *a ser outro*, num jogo de ilusões em que o ser humano redescobre o mundo que o rodeia.

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

³⁷ Caillois (1967) sistematizou o jogo em diferentes categorias. Mais do que uma dimensão lúdica, os jogos estão estruturados de acordo com atitudes psicológicas, sendo em função delas que Caillois estabelece uma tipologia de jogos: jogos de *agón* (competição), *mimicry* (simulacro), *ilinx* (jogos que assentam na busca da vertigem) e *alea* (sorte).

Num processo constituído por diferentes etapas que contemplam a observação, identificação e a transposição, o corpo com o seu potencial expressivo e simbólico, revelar-se-á um eixo da criação poética. Exercícios sobre o corpo, ritmo, espaço, relaxamento, respiração e dissociação irão auxiliar a descoberta do nosso próprio corpo. Através dele e da interação com outros corpos, o espaço transforma-se e adquire uma dimensão poética e dramática.

O recurso a linguagens teatrais diversas (que poderão ir do *clown* à *commedia dell arte* e ao grotesco) ou a utilização de máscaras, jogos, objetos e marionetas, irá permitir recriar e redimensionar a realidade sob uma forma teatral.

Para Lecoq, as dinâmicas da natureza constituem um importante material dramático que permite uma aproximação aos comportamentos humanos fora do jogo realista.³⁸ Segundo diversas gamas de atuação, os materiais, os animais, as cores, espaços ou sons representam elementos que se aproximam de uma dimensão mais abstrata, proporcionando uma abordagem física a ser explorada sobretudo no trabalho coral. O coro ocupa um lugar central na pedagogia lecoquiana porque é um elemento dramático essencial, o único que permite estabelecer um verdadeiro espaço trágico.

Foram múltiplos os papéis que o coro grego desempenhou nos espetáculos. Compostos na sua maioria por anciãos, mulheres, escravos ou estrangeiros, os coros trágicos informavam o público de pormenores relevantes, previam acontecimentos, potenciavam emoções, aconselhavam os heróis e criavam um “diferente tipo de espaço dramático, estabelecendo uma relação particular entre o humano e o divino. Por exemplo, a presença de doze ou quinze mulheres no espaço teatral servia para generalizar a condição de Fedra como mulher” (WILES, 1997:11).

E enquanto os coros trágicos personificavam cidadãos, classes sociais específicas, criaturas mitológicas e semidivinas; na comédia, os coreutas “escapavam à identidade humana para se transformarem em mosquitos,

³⁸ Por exemplo, para Lecoq “fazer falar o fogo é pôr em evidência a angústia ou a cólera. Humanizar o ar é evidenciar a falta de pontos de apoio, os ritmos indecisos do vento que se balança sem nunca se *plantar* em nenhuma parte” (LECOQ, 1997:72).

pássaros, rãs, cavaleiros, avestruzes, golfinhos, nuvens ou barcos” (WILES, 2000:33).

Era inconcebível a construção de uma tragédia, comédia ou drama satírico sem o seu respetivo coro que, para além da função narrativa e ritual, tinha um importante papel como potenciador de emoções: “crueldade, decepção, conflito, inversão da trama ou reconhecimento - todos os elementos da cena dramática teriam o seu equivalente no sempre presente coro” (WALTON, 1996:51).

Afastado de uma conceção realista, o poder simbólico e evocativo do coro faz dele um veículo privilegiado para a criação de originais poéticas comunitárias, permitindo criar espaços, objetos, atmosferas, emoções, personagens lendárias ou estados internos das personagens. Explorando uma dimensão mais trágica, cômica, grotesca, satírica ou lírica, o coro conjuga diferentes modos dramáticos sob uma forma poética e metafórica.

Dissolvidos no coletivo, alguns participantes descobrem no coro um espaço que lhes proporciona uma maior desinibição e liberdade para se exprimirem. Como uma célula orgânica em permanente transformação e metamorfose é nesse espaço que os integrantes exploram os seus imaginários e experimentam *ser outros* a partir dos seus próprios corpos.

4.3 Kinesis

“No início era o movimento. Não havia repouso porque não havia paragem do movimento. O repouso era apenas uma imagem demasiado vasta daquilo que se movia, uma imagem infinitamente fatigada que afrouxava o movimento. Crescia-se para repousar, misturavam-se os mapas, reunia-se o espaço, unificava-se o tempo num presente que parecia estar em toda a parte, para sempre, ao mesmo tempo. No começo era o movimento porque o começo era o homem de pé, na Terra. Erguera-se sobre os dois pés oscilando, visando o equilíbrio. O corpo não era mais que um campo de forças atravessado por mil correntes, tensões,

movimentos. Buscava um ponto de apoio. Uma espécie de parapeito contra esse tumulto que abalava os seus ossos e a sua carne.”

(GIL, 2001:13)

O movimento representa uma das primeiras aproximações ao trabalho do coro. A partir da exploração de uma gramática física e gestual, o objetivo é possibilitar um processo de redescoberta do nosso corpo. Por essa razão, as considerações sobre dinâmicas, impulsos, tensões, ritmos, desequilíbrios, progressão, espaço, ponto fixo, bem como o conhecimento sobre as leis do movimento, são absolutamente centrais para o trabalho coral.

Para Lecoq (1997) é através do movimento que se organizam todas as situações teatrais, sendo o coro, por excelência, a ordenação do movimento. Como um corpo coletivo constituído por vários corpos, o desafio do movimento do coro está relacionado com a descoberta da sua orgânica, do seu centro de gravidade, de como se move e como se relaciona com o espaço.

Tendo como principais atividades o canto e a dança, geralmente realizadas em uníssono, os movimentos e a gestualidade do coro grego eram já uma introdução sobre o espaço ou tema da ação, localizando o espectador na história. Para além disso, o próprio sistema métrico e a estrutura antitrófica das odes corais sugeria ações, passos e ritmos específicos.

Num teatro com a escala e dimensão do teatro grego, “todos os movimentos tinham que ser simples, claros e vigorosos” (WILES, 2000) e a fisicalidade e movimentação do coro eram uma parte integrante das representações teatrais, constituindo também uma poderosa força dramática. Os *párodos* e *exôdos* (que correspondiam à entrada e saída do coro em cena) representavam dois momentos altos do espetáculo onde o coro realizava longas intervenções recitadas, cantadas e dançadas.

Numa civilização que não separou o corpo do espírito, a dança era uma forma de honrar os deuses, sendo através dela que o homem adquiria o sentido do ritmo (*Leis*, VI). Indissociável da *polis* e das celebrações rituais, as “danças corais honravam os deuses, demarcavam e reuniam os vários grupos que compunham a comunidade (como raparigas casamenteiras ou soldados). Tinham uma função educativa relativamente ao treino

físico, à transmissão de tradições da comunidade e ao facto de ensinarem os indivíduos a subordinarem-se ao coletivo” (WILES, 2000:131).

A civilização grega cultivou uma grande diversidade de danças, sendo que cada género dramático estava relacionado com um tipo de dança específica: a *emmeleia* era a dança característica da tragédia; *sikinnis* era frequente nos dramas satíricos e o *kordax* era utilizado nas comédias.

Como forma de expressar sentimentos e emoções, a dança incluía um vasto leque de movimentos, expressão corporal e ações físicas. Por isso, para Walton (1996), o termo dança não é adequado para expressar a importância da *kinesis*³⁹ no espetáculo grego.

Foram vários os autores que, no início do século XX, viram no movimento a origem da arte teatral e que conceberam o movimento como uma expressão orgânica e universal.

Isadora Duncan foi uma das precursoras da nova dança que contribuiu para uma renovada visão do corpo. Influenciada pelas danças da Grécia antiga, a bailarina explorou o movimento com base numa harmonia entre alma e corpo, como um retorno à natureza, sob uma forma livre e orgânica.

Para Laban, o homem move-se para satisfazer uma necessidade, sendo que a dança está sempre conectada com tradições e rituais, revelando os vários traços de uma determinada comunidade. Interessado em explorar movimentos orgânicos e quotidianos (que considerava serem uma pertença de todos e não apenas dos profissionais da dança), Laban desenvolve o movimento coral inspirado nas dinâmicas da natureza:

“Os movimentos grupais podem ser vivos, rápidos e carregados de uma ameaça de agressividade, ou suaves e sinuosos como o movimento da água num lago sereno. As pessoas podem agrupar-se à semelhança das rochas das montanhas, ásperas e esparsas, ou como um riacho que

³⁹ A *kinesis* representou um conceito fundamental na civilização grega e que foi objeto de estudo por parte dos filósofos. Utilizada para designar uma ação ou mudança (de lugar, tempo, espaço, qualidade ou quantidade), para Aristóteles a *kinesis* estava implícita na própria definição de natureza. Relacionada com a ideia de mover, deslocar, alterar, agitar e pôr em movimento, foi da palavra *kinesis* que derivou o conceito físico de cinética bem como a Quinésica, ciência que estuda a linguagem e comunicação corporal.

flui lentamente na planície. As nuvens frequentemente agrupam-se com formas bastante interessantes. Os movimentos grupais no palco lembram, de certo modo, as mutáveis nuvens, das quais tanto se pode formar uma tempestade como irromper o sol” (LABAN, 1978:21-22).

O coro está unido porque tem o mesmo código e os elementos da natureza podem servir como denominadores comuns para a criação de uma gestualidade e movimento coletivos. Com inúmeras possibilidades de configuração, o coro transforma o espaço cênico e desloca-o. Através de linhas (verticais, horizontais ou diagonais), o coro pode mudar de forma, subdividir-se ou criar ruturas: “o coro não é geométrico, mas orgânico. Como corpo coletivo que é, tem um centro de gravidade, extremidades, uma respiração. É uma espécie de célula que pode adotar diferentes formas, dependendo da situação em que se encontre” (LECOQ, 1997:139).

O movimento do coro constituiu um desafio muito particular no espetáculo *Um Elo chamado Jarmelo*, onde se procurou estabelecer códigos corporais e denominadores comuns entre os participantes. Como a maioria dos elementos do grupo tinha uma idade avançada, a ideia não era trabalhar o movimento de forma exaustiva, mas criar um espaço de jogo e de liberdade onde os corpos dos participantes manifestassem as suas histórias, gestos e idiossincrasias.

Utilizando a ideia de centro e periferia, a composição do movimento teve em conta o peso, a fluência, o espaço e o tempo porque, segundo Laban (1978), são fatores que condicionam o movimento. Desde movimentos realizados em unísono (explorados numa cena em que os participantes avançavam progressivamente em direção ao público, realizando um movimento ritmado com tesouras de tosquia) a movimentos sobrepostos que pretendiam criar uma sensação de caos (através de um coro-multidão), as dinâmicas de movimento utilizadas foram diversificadas e procuraram adaptar-se à orgânica de cada cena.

Assim, constituíram-se coros masculinos, femininos ou mistos, exploraram-se diferentes entradas (individuais, simultâneas ou em pares distribuídos pelo espaço) e estruturas corais inspiradas em formas geométricas (em linha, em forma de V, em círculo, retângulo, em meia-lua ou em bloco).

Ao definir o movimento como uma deslocação em relação à imobilidade, Lecoq constata que não existe movimento sem ponto fixo. É a relação entre o movimento e imobilidade que põe em evidência o ponto fixo; sem ele tudo se move e o movimento transforma-se em caos:

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

Mais do que sinónimo de dança, a abordagem à *kinesis* está mais próxima da ideia de movimento, como algo fluido, orgânico e universal a partir do qual a transposição dramática será organizada. Como forma de exprimirmos as nossas ideias e sentimentos ou como meio de explorar o ritmo e a expressividade, o movimento constitui-se, assim, como processo organizador da cena e como elemento central da criação teatral.

A cara, as mãos e o corpo expressam sentimentos e estados dramáticos que revelam comportamentos próprios do carácter de determinada pessoa em situações particulares. Executando movimentos básicos (como a ondulação, *empurrar-puxar* ou exercícios com o ponto fixo), as emoções inscrevem-se no corpo, encontrando dinâmicas físicas comuns: por exemplo, “o orgulho sobe, o ciúme esconde-se, a vergonha encolhe-se e a vaidade gira” (LECOQ, 2006).

A partir do corpo e da musicalidade do movimento podem ser criadas poéticas que tornem visíveis os elos comunitários. Organizadas de acordo com a intensidade, progressão, alternância, direção, ritmo, suspensão ou velocidade, as deslocações e traços que o corpo imprime no espaço, criam um vocabulário físico a partir do qual se podem construir as várias cenas.

Afastado de uma lógica explicativa ou ilustrativa, o movimento nunca é um ato mecânico e deverá estar apoiado numa dinâmica dramática de jogo, em economia do movimento.

Como “poesia das ações corporais no espaço” (LABAN, 1978), é através do movimento que é possível expressar ações e ideias relevantes. Partindo da observação do corpo, na sua relação com a natureza ou da interação com outros corpos, o objetivo é criar um espaço lúdico e livre em que cada participante possa descobrir o potencial dos seus próprios movimentos expressivos.

4.4 *Mythos*

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

(MAY, 2007:157-158)

Associado a uma história, ação, conto ou enredo, o *mythos* englobava um largo espectro de significados e dimensões para a civilização grega.

Profundamente ligados à religião, os mitos eram histórias muito antigas que tinham como base os deuses, os seus rituais e funções. Enraizado no imaginário popular grego e tendo sido transmitido oralmente de geração em geração, a própria origem de *mythos* estaria relacionada com a oralidade, com “qualquer coisa falada” (WILES, 2000).

De forma simbólica, a mitologia grega incluía um conjunto de narrativas que explicam as origens do mundo e os fenómenos naturais. Como meio de transmitir costumes, valores e de preservar a memória, os mitos pretendiam “diminuir um certo número de perplexidades que perturbavam o homem pré-científico” (BOWRA, 1967:157), ocupando um lugar absolutamente central para a civilização grega.

Para Aristóteles, o mito era a “alma da tragédia” (*Poética*, 1450 b) e as histórias dos deuses e heróis, paixões, guerras, perigos e naufrágios, alimentaram o imaginário coletivo grego, sendo sucessivamente reinterpretadas pelos dramaturgos.

Foram basicamente as mesmas histórias que providenciaram “material para centenas de peças. Havia sempre novos pontos de vista, novos recursos de simpatia, novas interpretações e dilemas morais” (WILES, 2000:10). A originalidade ou a criação de histórias inéditas não era uma necessidade ou uma preocupação para os dramaturgos gregos uma vez que os mitos eram contados de diferentes perspectivas, o que provocava infinitas variações.

Adaptados às exigências da *polis*, os mitos permitiam aos poetas utilizar esse material com liberdade, enfatizando ou modificando um ou outro assunto, conforme a mensagem que procuravam transmitir:

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

Indissociável da memória coletiva e da identidade comunitária, o *mythos* representa um poderoso elemento para o teatro comunitário. As atividades artísticas convidam à possibilidade de “validar e integrar velhas histórias que exploram um testemunho social, podendo criar também condições para que novas histórias possam ser construídas e contadas. Com a linguagem simbólica, a arte pode ensinar-nos a influenciar de forma flexível as nossas memórias” (NEUMARK, 2007:147).⁴⁰

As temáticas de viagens, exílios ou diásporas, são frequentes nos espetáculos comunitários. Associadas à luta do ser humano contra o destino (como por exemplo acontece no caso de Medeia, Antígona, Édipo ou

⁴⁰ NEUMARK, Devora. “Home is Where the Walls Speak in Familiar Ways” in *The Community Performance Reader*. London: Routledge, 2007.

Ulisses), as narrativas privilegiam uma dimensão épica e universal, relatando os périplos e dificuldades dos povos e indivíduos.

As narrativas escolhidas pelos grupos de teatro comunitário na Argentina têm como principais temas a imigração, a ditadura ou os desaparecidos. Por exemplo, o espetáculo *Venimos de muy Lejos* (do grupo de teatro comunitário *Catalinas Sur*) surge a partir de fotografias, lendas e testemunhos familiares, retratando as histórias de vários imigrantes que chegaram à Argentina.

Ao entender a sociedade como um campo privilegiado das significações míticas, Barthes (1980) vê o mito como um instrumento apropriado para a inversão ideológica. Articulando histórias tradicionais com os imaginários comunitários, a narrativa dá-nos a possibilidade de refletir e de nos posicionarmos de forma crítica sobre determinada realidade. Por essa razão, Prentki defende a criação de narrativas alternativas como forma de questionar e de transformar as relações de poder. Para ele, a questão principal é de que forma a narrativa controla as nossas vidas:

“O desafio para o artista não é apenas desenvolver práticas que revelem a loucura da narrativa dominante mas também usar as possibilidades da arte para explorar meios de existir de forma saudável, dentro das contradições semeadas pela narrativa” (PRENTKI, 2008:23).⁴¹

O teatro brechtiano tinha como principal objetivo consciencializar o espectador e incitá-lo à ação. A história ou fábula, comportava uma dupla função; ao mesmo tempo que era contada uma história concreta, ela constituía um elemento metafórico que servia para falar sobre outras realidades e situações. O célebre efeito de estranhamento brechtiano está relacionado com um princípio de descontinuidade através de uma estrutura fragmentada. Da mesma forma que os mitos eram incluídos na tragédia grega como forma de distanciamento “para que os assuntos do momento pudessem tornar-se

⁴¹ PRENTKI, Tim. “Contra-Narrativa, Ser ou Não Ser: Esta Não é a Questão” in *Teatro da Comunidade: Interações, Dilemas e Possibilidades*. Org. Mária Pompeo Nogueira. Florianópolis: UDESC, 2009.

em questões de princípio” (WILES, 2000:11), também a fábula no teatro épico de Brecht viria a cumprir uma função, em muitos aspetos, análoga.

Como elemento privilegiado para revelar uma história, o coro teve um papel central no teatro brechtiano, uma vez que saía “do universo ficcional do espetáculo (ou pelo menos criava outro nível ficcional) para comentar a obra e dar ao espetáculo uma outra interpretação que poderia ser a do autor” (PAVIS, 1998:310). Ao invés de implicar o espectador emocionalmente na ação, o coro rompia com a ilusão teatral, acentuando o efeito de distanciamento pretendido por Brecht.

Interessado em explorar os “impulsos primitivos no interior das multidões”, Reinhardt integrou centenas de elementos no seu coro de anciãos do *Rei Édipo*, sendo que esse coro, “situado num nível intermediário, fornecia uma orquestração vocal, expressando os pensamentos do dramaturgo ou sentimentos destinados para o público” (WILES, 2000:94).

Utilizado como elemento narrativo, artifício de distanciamento ou como meio de envolver emocionalmente o espectador na ação, o coro representa um elemento polivalente através do qual as histórias podem ser contadas. O seu carácter dinâmico e versátil permite-lhe incorporar várias funções e papéis ou contar as diferentes variações de uma história.

No espetáculo “Salmon Ceremony” (2007), May encontrou no coro uma estrutura multivocal onde várias ideias podiam coexistir, permitindo ao público navegar nos distintos pontos de vista apresentados. Como forma de integrar as múltiplas e dissonantes vozes comunitárias, o coro funcionava como recetáculo narrativo e “à semelhança do que acontecia no coro grego, comentava a ação, proporcionava intensidade e pontos de vista alternativos” (MAY, 2007:160).⁴²

A presença do coro garante, assim, um efeito épico e uma dimensão universal, funcionando como metáfora poética do destino da humanidade e levantando várias questões de ordem social, moral ou política.

O coro adaptou-se a vários estilos e à natureza dos mitos que procurou incorporar. Na tragédia representou figuras lendárias ou forças

⁴² MAY, Theresa J., “Towards Communicative Democracy: Developing Salmon is Everything” in *The Community Performance Reader*, London: Routledge, 2007.

abstratas, povos bárbaros, cidadãos atenienses, escravos, mulheres ou a coletividade. O coro trágico intervinha na ação, formulava juízos de valor, funcionava como espelho de costumes e de padrões de comportamento, realizando também um conjunto de práticas sociais e religiosas (como preces, súplicas, lamentos, disputas, epinícios ou *komoí*).

Assumindo diferentes funções dentro do espetáculo grego foi narrador do mito antigo, extensão de uma personagem particular ou como um grupo fragmentado com diferentes pontos de vista (WILES, 2000).

Inicialmente protagonizado por Dioniso, o mito do deus que nasceu duas vezes continha já quase todos os ingredientes que haveriam de alimentar o imaginário teatral. A sua história, recheada de exílios, perseguições, metamorfoses e viagens, constituiria o embrião do acontecimento teatral.⁴³

Com uma linguagem simbólica e alegórica, o mundo mitológico grego era constituído por deuses, heróis, ninfas, sátiros, titãs ou centauros, sendo que figuras como Prometeu, Minotauro, Édipo, Teseu, Hércules ou Aquiles que ainda hoje povoam a nossa memória e imaginário. E Bowra considerava que “o segredo da eterna frescura dos mitos gregos residia no facto de estes dirigirem o seu apelo tanto à inteligência como ao sentimento e à imaginação” (BOWRA, 1967:184).

Elemento basilar na dramaturgia comunitária, o *mythos* possibilita uma recriação do mundo, a partir do qual novos campos expressivos e ideológicos poderão ser criados.

Os mitos refletem uma diversidade de aspetos sobre a natureza humana e sobre a forma de viver em conjunto. Articulados com o *ethos* e recorrendo a símbolos, alegorias ou arquétipos, o mito reúne aspetos poéticos, emocionais e cívicos, revelando uma espécie de “abertura secreta em que as energias inesgotáveis do cosmos se transformam em manifestações culturais humanas” (CAMPBELL, 2004: xxiii).

⁴³ A loucura provocada pelo ciúme divino (*ate*) seria parte integrante de qualquer tragédia e a transformação e a metamorfose em diversas formas (sobretudo animais como o touro, cabrito ou bode), bem como o conflito com os seus inimigos e adversários (*agón*) constituem elementos-chave na encenação trágica e cómica. A *moira* (destino trágico), *hybris* (excesso), *nemesis* (vingança divina), *diké* (justiça) ou *pathos* (sofrimento), são outros elementos que também estariam presentes em quase todas as tragédias.

Para a escritora e psicanalista Pinkola Estés, “a alma precisa de histórias” porque elas possuem um poder mágico e ilimitado, desempenhando um papel crucial na formação dos seres humanos.

A componente simbólica e metafórica das histórias míticas tornam-nas particularmente adequadas à dramaturgia comunitária, uma vez que estas podem ser reformuladas e reinventadas de acordo com as necessidades do que se quer contar. Sem uma preocupação expressa de respeitar as convencionais unidades de tempo e espaço, as narrativas comunitárias têm, por norma, uma estrutura aberta e em construção; são narrativas que não se limitam a palavras mas são também compostas por gestos, imagens, sons e movimentos.

Conectando os mitos com as vidas das pessoas, eles permitem que um espaço seja visto de maneiras diferentes, tornando o “quotidiano habitável ao criarem *profundidade* e *espaço* - metáforas espaciais que criam *habitação*” (KUPPERS, 2007:40).⁴⁴

Relacionadas com a experiência de cada um ou como forma de tornar o mundo compreensível, as histórias correspondem a uma forma de comunicação em que exprimimos as nossas visões do mundo. Desta forma, o palco transforma-se num espaço poético onde se contam histórias, partilhando-as com outros para que elas não desapareçam.

Devido à racionalização, globalização e homogeneização de comportamentos ou devido à decrescente importância da tradição oral, muitas histórias vão-se perdendo. Mas as histórias são fundamentais para o ser humano; são como *bálsamos para alma*, diria Pinkola Estés, e a sua misteriosa força permanece mesmo no meio das crises.

4.5 *Opsis*

“Cada cultura possui o seu próprio conceito coletivo e elabora os seus respetivos princípios para proceder a uma medição científica do

⁴⁴ KUPPERS, Petra. “Community arts practices – improvising being-together” in *The Community Performance Reader*. Ed. Petra Kuppers e Gwen Robertson. London: Routledge, 2007.

espaço. Quanto às formas teatrais, pode dizer-se que elas refletem um nível semiconsciente da conceptualização do espaço, relacionando imagens espaciais da imaginação coletiva com o nosso contexto pessoal e concreto”.

(STOBBAERTS, 2002:49)

Convencionalmente traduzida como espetáculo ou encenação, a *opsis* está na raiz da palavra ótica e corresponde à dimensão visual da representação teatral.

Na *Poética* aristotélica, a *opsis* é um dos seis elementos constitutivos da tragédia, a par com o mito, personagens, elocução, pensamento e canto. Apesar de ser um elemento que Aristóteles parece desvalorizar relativamente aos outros, a *opsis* não teria um papel supletivo no espetáculo grego. Em primeiro lugar porque a própria etimologia de teatro aponta para esse sentido visual⁴⁵ e, em segundo lugar, por causa da escala do teatro grego e do facto deste albergar um número massivo de espectadores.

Para Walton (1996), o papel secundário ocupado pela parte visual do espetáculo grego está relacionado com a crença de que o que era dito era mais importante do que o que era visto. Porém, a utilização de máscaras, máquinas de cena, figurinos ou a própria presença do coro em cena, demonstram a importância da componente visual. A própria escala do anfiteatro grego, em que o espectador mais distante estaria a cerca de cem metros da zona de representação (WILES, 2000), representa um fator determinante para analisar e conceber o uso do corpo.

As considerações sobre as imagens e geometria que o corpo produz ou de como ele se inscreve num determinado espaço, são fundamentais para o trabalho de encenação. Para além de representar um meio muito significativo de percecionar o mundo, escrever com o corpo no espaço é também uma forma de abordagem dramática.

⁴⁵ A palavra grega *theatron* significava *local de onde se vê* e no qual a audiência se sentava para assistir às representações teatrais. Derivada do verbo *dran* (que significava atuar ou entrar em ação), a etimologia de drama também nos remete para uma ação mais do que uma narrativa.

Associada à encenação e à conceção do espaço cénico, a inclusão da *opsis* tem como objetivo destacar a importância da dimensão visual dos espetáculos comunitários. Neste contexto, o corpo e o espaço constituem elementos privilegiados a partir dos quais se poderá desenvolver a dramaturgia e criação. Elemento plástico por excelência, o corpo emite imagens concretas, transformando desta forma a perceção visual do espectador. Já o espaço condiciona a representação teatral bem como a forma como se estabelece e se organiza o processo cénico.

No início do século XX, a conceção do espaço cénico ocupou um lugar de destaque entre os criadores. Como reação à estética naturalista e afastada da tradição ilusionista, a proposta de Appia envolvia a construção de um novo espaço - simbólico, tridimensional e funcional - capaz de abrigar a arte viva que era o teatro. Composto por volumes, luz e espaços rítmicos, as ideias de Appia não compreendiam apenas uma nova conceção cenográfica mas correspondiam a uma forma alternativa de ver o teatro, como um espaço festivo e como uma experiência dirigida aos sentidos.

A consciência do carácter histórico da chamada representação à italiana foi uma das razões que esteve na base das descobertas e transformações cénicas do início do século (ROUBINE, 1980), acentuando a ideia de que o espaço teatral é um espelho da hierarquia social. Conectado com um ideal de igualdade e participação, o espaço circular foi explorado por criadores como Reinhardt ou Artaud, que pretendiam “unificar a visão do espectador, de forma que este comungasse da experiência de participar num ritual” (PAVIS, 1998:440).

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

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

O espaço influenciou de forma determinante as composições trágicas atenienses, existindo um certo grau de regularidade nas peças, uma vez que a maioria delas teria sido escrita e pensada para ser representada no teatro de Dioniso Eleutério (LEY, 2007). Wiles vai mais longe e considera mesmo que a “tragédia grega era uma construção espacial, organizada em relação a oposições espaciais, férteis para o público grego. Os textos presupunham a representação num espaço que não era neutro ou *vazio* mas repleto de significados. O espaço teatral não era apenas um mero contexto para a peça mas emprestava significado ao espaço” (WILES, 1997:62). Para o autor, na maioria das peças existia uma tensão entre o mundo oculto por detrás da *skênê* e o mundo público da *orchêstra* (WILES, 2000).

A *orchêstra* era o espaço circular onde o coro se movimentava e constituía o foco central do espetáculo. O coro funcionava assim como uma espécie de ponto fixo que localizava o espectador no espaço e na ação. Em *As Suplicantes* ou *Os Persas* de Ésquilo, logo nas primeiras estrofes do coro e através das suas roupas, movimentos e caracterização, o público reconhecia onde se passava a história e qual era a trama.

Constituído por um número oscilante de integrantes que variavam de género para género⁴⁶, a configuração e forma do coro estava relacionada com o efeito que o dramaturgo queria potenciar: enquanto “o coro trágico funcionava como um único organismo, projetando uma única emoção, já o coro cómico - com vinte e quatro pessoas - criava uma impressão mais caótica” (WILES, 2000:136).

Os processos comunitários, ao serem inclusivos e abertos a todos os que desejam participar, não deverão ter *numerus clausus* nem realizar qualquer seleção ou *casting*. Porém, é necessário ter em conta que o número de participantes irá influenciar a dinâmica e configurações do coro até porque “a partir de determinada distância, o coro deixa de existir, desintegra-se” (Lecoq, 1997:193).⁴⁷

⁴⁶ Cinquenta nos coros ditirâmbicos, doze e posteriormente quinze no coro da tragédia e do drama satírico e vinte e quatro integrantes no coro cómico.

⁴⁷ Geralmente formado por sete ou quinze pessoas, para Lecoq (1997) o número de integrantes do coro está relacionado com dinâmicas específicas: “Um pessoa é solidão. Duas é uma pessoa e o seu duplo. Três é uma unidade. Quatro é um bloco estático. Cinco começa a ser dinâmico, mas cada um ainda está individualizado. Com seis, rapidamente se

As potencialidades visuais e plásticas dos coros são inúmeras e podem funcionar em uníssono, contraste, contraponto ou em sobreposição, permitindo uma multiplicidade de possíveis combinações. O número de membros do coro não precisa de ser o mesmo durante todo o espetáculo, podendo sofrer oscilações conforme o efeito pretendido e tendo em conta o que se pretende contar. O coro pode ser dividido em função da idade, género, estatura ou grupo social e as modelações podem ser provocadas por um efeito de uniformidade ou heterogeneidade.

A forma agregadora do coro conjuga uma dimensão poética e simbólica, constituindo um veículo privilegiado para uma linguagem visual.

No espetáculo *Um Elo chamado Jarmelo*, o coro contou com dezoito integrantes, com idades entre os quatro e os oitenta e cinco anos. Através de diversas combinações e formas, o coro representou um elemento fundamental que se adaptou à dinâmica de cada cena. Desde coros que incluíam todos os participantes até coros apenas com mulheres ou homens, a integração de objetos contribuiu para criar uma certa uniformidade na imagem coral. As tesouras de tosquia⁴⁸ foram um desses objetos que, para além do efeito visual, possuíam uma forte sonoridade que era combinada com o movimento do coro.

Foi a partir de objetos com potencialidades sonoras trazidos pelas pessoas que se construiu um dos principais elementos cenográficos: um espanta-espíritos gigante, com aproximadamente seis metros, composto por enxadas, ancinhos, tachos de cobre, forquilhas, foices, pás, chaves antigas de ferro e anilhas.

A integração de elementos cenográficos e objetos relacionados com a comunidade poderá constituir um ponto de partida para a conceção e

pode dividir em dois grupos de três. Sete é um número interessante: daí pode surgir um corifeu rodeado de dois semi-coros de três pessoas cada. Oito é um bloco estático com duplo posicionamento. Com nove começa a multidão: uma companhia com nove pessoas desintegra-se em todas as direcções. A partir de dez até doze é uma oratória. Com treze o coro começa já a nascer. Catorze é *inamovível*, falta sempre alguém. Quinze, como no *rugby*, é o número ideal; um corifeu e dois semi-coros com sete pessoas, cada um com o seu respetivo sub-corifeu, que nos oferecem maravilhosas possibilidades de movimento” (LECOQ, 1997:193).

⁴⁸ Construídas por um ferreiro que integrava o espetáculo, o Sr. Miragaia, as tesouras tinham a particularidade de serem as únicas tesouras de tosquia que ainda se fazem em Portugal.

realização plástica. Marionetas, gigantones, figurinos, máscaras ou adereços são elementos imprescindíveis que, para além de envolverem o público, são também um apoio para a história que se quer contar.

Sem uma lógica realista ou naturalista, a estética comunitária aproxima-se de linguagens como o *clown*, bufão, tragédia, ópera, *commedia dell'arte* ou das tradições culturais particulares de cada lugar. Como não existe a necessidade de partir de textos dramáticos já existentes, a imagem desempenha um importante papel na construção do universo dramatúrgico, sendo os signos visuais, espaciais e gestuais determinantes para a ação cénica.

“Procurar, imaginar a cor das coisas, distorcê-las até deformá-las ou escurecê-las. Dizer com imagens aquilo que apenas dessa forma é possível dizer. Fazer poesia. Misturá-las com outras linguagens para construir mundos que falem do mundo” (SCHER, 2010:115).

Relacionado com os mitos e com a memória, o espaço reveste-se de uma forte componente simbólica. Como a maioria dos espetáculos acontece em lugares não-convencionais, a escolha do espaço não poderá ser aleatória e deverá ser articulada com a comunidade. Geralmente lugares públicos, os espaços das representações comunitárias não são nunca espaços vazios ou neutros.

Para Bidegain (2007), o teatro comunitário cria uma territorialidade particular uma vez que o espaço onde é realizado é sempre um espaço público, que deixa de ser um espaço abstrato para ser algo concreto e próximo. Na Argentina, o trabalho dos grupos pressupõe uma forte articulação com o território que ocupam. Espetáculos como *Los Chicos del Cordel* (do *Circuito Teatral Barracas*), *Visita Guiada* (dos *Los Pompapetrytriosos*) ou *Nuestros Recuerdos* (do grupo *Patricios Unido de Pie*) representam casos paradigmáticos que surgiram com base na vivência de lugares específicos: de um parque, ruínas de edifícios ou de uma estação abandonada de caminhos-de-ferro.

Existem múltiplas maneiras de estabelecer conexões com o território, relacionando os diversos espaços da comunidade com o imaginário

coletivo. Ruas, praças, montanhas, lagos, locais esquecidos ou amaldiçoados fazem parte do mapa cartográfico comunitário.

A partir das realidades sociopolíticas de cada lugar, podem nascer instalações performativas como forma de intervenção comunitária. Lugar de pertencas e memórias, o espaço cénico é mais do que um cenário, está inserido numa realidade mais ampla que é a comunidade, associado a uma multiplicidade de significados e imaginários. O espaço transforma-se assim em lugar de ilusão, memória e de participação cívica.

4.6 *Prosopon*

“A máscara expressa simultaneamente uma máxima de vida e uma máxima de morte.

A máscara abre tanto o visível como o invisível, nas aparências como no absoluto.

A máscara traz à tona uma maior profundidade do ser, e ao trazer à tona um ser mais profundo, isso permite que o instinto seja redescoberto. (...) Pela virtude da máscara passamos para o formato expandido do corpo que, através das suas trocas contínuas com a vida universal, se une com o grande corpo do universo”.

(BARRAULT apud WILES, 2007: 113-115)

Para os gregos, *prosopon* significava cara ou máscara. Utilizadas nos rituais sagrados, as máscaras potenciavam um estado de transformação e alteridade. De influência dionisíaca, as máscaras permitiam que os adoradores mudassem provisoriamente de identidade, aproximando-os do mundo mítico dos deuses.

Para além de ser um veículo da relação entre o humano e o divino, a máscara potencializava uma teatralidade particular e uma convenção apropriada para o teatro grego. Inserida numa representação em que a parte visual tinha, como foi referido, uma importância central, a máscara representou um elemento-chave no teatro grego.

As peças escritas pelos dramaturgos gregos tinham em conta as características espaço-temporais do lugar teatral, os meios teatrais disponíveis (um coro e atores) e a utilização de máscaras. Elemento privilegiado que assumia uma dimensão simbólica e não-realista, a máscara permitia encarnar personagens lendárias, com distintas idades, classes, sexos ou etnias. Proporcionava um desdobramento de papéis, revelava os principais traços das personagens e comunicava um estado emocional.

Walton (1991) considera que longe de ser um obstáculo à expressão de uma emoção, a máscara concentra sentimentos e foca a atenção da plateia. Já Easterling (1997) destaca a dimensão paradoxal da máscara: apesar de ser algo fixo e imutável, a máscara simultaneamente cria a ilusão do movimento facial, recordando a audiência da natureza fictícia dos eventos dramáticos.

Apesar da sua importância no espetáculo grego, a verdade é que a utilização de máscaras representa algo anacrónico para o nosso teatro ocidental, encontrando nas formas teatrais orientais (como o *Teatro Noh*, *Kabuki* ou *Katakali*) uma maior proximidade.

Para Wiles, a máscara é frequentemente vista como algo intrusivo do ponto de vista estético ou como pretensão vanguardista e por isso, para ele, a grande questão é: “porque é que para os gregos era necessário utilizar máscaras? Ou, a melhor forma de responder será inverter a pergunta: porque é que para nós é necessário *não* usar máscaras no *nosso* teatro?” (WILES, 2007:2).

Embora a máscara não constitua um elemento familiar para o nosso teatro (sobretudo dentro da estética naturalista-realista), no início do século XX assistiu-se a um retorno à máscara relacionado com a vontade de explorar novos elementos especificamente teatrais. Por influência das artes orientais ou como tentativa de resgatar formas teatrais tradicionais (como a *Commedia dell Arte*), a revitalização da máscara constituiu um elemento presente nas linguagens inovadoras e experimentais de vários criadores. Fascinado pelo teatro de Bali, Artaud encontrou nele um modelo e uma inspiração para a sua própria linguagem teatral. O espetáculo balinês proporcionava uma experiência mágica e ritual, em que a máscara era um importante veículo. A influência do teatro de Artaud teria

fortes repercussões no trabalho de muitos encenadores como Barba, Brook ou Mnouchkine, através de uma abordagem multicultural.

Um dos autores que mais terá contribuído para uma sistematização do trabalho com a máscara foi Copeau. Para o pedagogo e encenador francês, a utilização da máscara não tinha uma finalidade ritual ou política mas sim performativa. Como um elemento de comunicação, o trabalho de máscara desenvolvido na escola do *Vieux-Colombier* era um trabalho de depuração e essencialização, sendo que a construção das máscaras era realizada pelos alunos, integrando o ideal holístico que tanto seduzia Copeau.

As pesquisas de Copeau seriam, por sua vez, determinantes para o modelo pedagógico de Lecoq.

A exploração de diferentes tipos de máscaras (neutras, larvares, expressivas ou de *commedia dell arte*) possibilita uma maior consciência do nosso corpo e da nossa gestualidade. Como uma espécie de página em branco, a máscara neutra é explorada a partir de um estado de descoberta e curiosidade. Para Lecoq, a máscara neutra é *a máscara das máscaras* e “trabalhar o movimento a partir do neutro proporciona pontos de apoio essenciais para a atuação” (LECOQ, 2006:63).

As máscaras larvares são formas simplificadas e inacabadas das feições humanas que permitem explorar, de forma elementar, ações e reações. Já as máscaras expressivas são mais elaboradas e sugerem uma certa atitude, forma de andar, uma postura corporal e um determinado tipo de jogo.

As máscaras de *commedia dell arte* são meias-máscaras e a sua particularidade é que são máscaras que *têm voz*, representando personagens tipo: *Pantalone*, *Arlequim*, *Briguella*, *Capitão*, Doutor etc. A fome, o desejo ou a avareza eram algumas das temáticas que integravam os *canovaccio* da *commedia dell arte*, gênero que exerceu um grande fascínio em encenadores como Copeau ou Meyerhold.

Por fim, o nariz do *clown* (também conhecido como a mais pequena máscara do mundo) proporciona uma importante aproximação à linguagem cômica e a um tipo de jogo muito particular.

Dispositivo cénico versátil, a máscara pode incluir diferentes formas de abordagem segundo o objetivo que se pretende alcançar: como instrumento

pedagógico, como meio de assegurar um particular efeito visual, conectada com determinadas tradições populares, como forma de desdobrar personagens ou como meio de comunicar universos abstratos.

Por exemplo no espetáculo *El Fulgor Argentino*, do grupo de teatro comunitário *Catalinas Sur*, as máscaras serviram para representar personagens históricas. Já no espetáculo *Zumba la Risa* (do grupo de teatro comunitário *Matemurga*), os elementos do coro colocavam, em determinados momentos, meias-máscaras em frente à boca, numa imagem parada de um riso que criava um efeito grotesco e surpreendente.

Além do forte impacto visual, a máscara permite *entrar* com facilidade numa determinada personagem: “usar uma máscara muda tudo: a voz, o movimento, a noção de si próprio e do outro” (WILES, 2007:2). Em espetáculos que frequentemente acontecem em espaços exteriores ou de grandes dimensões, a máscara constitui um imprescindível instrumento cénico. Poderá funcionar como um denominador comum que proporciona um ritmo e uma qualidade particular ao movimento do coro, para potenciar emoções ou simplesmente para criar um efeito de homogeneidade visual.

Dependendo do tipo de máscara que se utiliza, os efeitos serão diferentes, sendo que “qualquer máscara pede movimentos que necessitam de ser seletivos, simplificados, e *purificados* para ecoar o seu estilo” (WILES, 2000:108).

Entre uma abordagem mais ritual, mística, experimental, pedagógica, grotesca, ou multicultural, a máscara é um veículo apropriado para experimentar novas abordagens cénicas, sendo também um apoio para a interpretação do ator comunitário.

Relacionada com uma representação não-realista, a máscara promove uma teatralidade muito particular que desafia as categorizações modernas e que invariavelmente se estabelecem por oposição (seja o binómio texto-espetáculo, coro-ator, palco-plateia ou teatro-ritual.) Ao inscrever-se numa lógica experimental, o teatro comunitário procura superar estas distinções e experimentar estéticas que sirvam o espetáculo e os seus integrantes. Assim, a máscara não só não representa um obstáculo ou um anacronismo estético, como pode revelar-se num potente elemento plástico e visual.

O trabalho com a máscara potencia a presença e expressividade. Privados da nossa cara, olhos, expressões e palavras, o corpo está mais livre para se expressar.

Ao induzir um estado de transformação e uma mudança de identidade, a máscara transforma-nos em *outros*, num outro espaço e tempo. Os movimentos são sentidos de forma mais profunda e a gestualidade adquire maior relevo.

Ainda que a máscara não seja utilizada como elemento sagrado ou místico, ela proporciona sempre uma experiência de transformação. Colocar uma máscara no rosto implica um ato de ritualização, implica entrar num determinado estado, personagem, forma ou emoção. Implica ser outro, com outra voz, outro corpo, outro andar e outra energia.

4.7 *Choreia*

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

(APPIA, 2004:57-58)

Num tipo de manifestação teatral que pressupõe um processo coletivo e colaborativo, a ideia de *choreia* é absolutamente central porque é através dela que é possível articular todos os elementos que participam no espetáculo. Assumindo-se como um género multidisciplinar onde a dança, o canto, a máscara, a palavra e a plástica se mesclam e se contaminam, o teatro comunitário promove a fusão das várias disciplinas artísticas.

Arte coral por excelência, a *choreia* adquire uma dupla importância: por um lado porque nos remete diretamente para a etimologia e génese do coro e por outro lado porque corresponde à materialização da dimen-

são híbrida e multidisciplinar do espetáculo grego, dimensão essa que tem um particular interesse para os espetáculos comunitários.

A *choreia* estava fortemente implantada na vida quotidiana grega e compreendia uma dimensão cívica, mental, educativa, legislativa e performativa. Como síntese da música, da dança e da poesia, a *choreia* caracterizava-se por uma “igualdade absoluta entre as diversas linguagens que a compunham: todas eram, por assim dizer, *naturais*, isto é, provenientes do mesmo quadro mental, formado por uma educação que, com o nome de música, abrangia as letras e o canto” (BARTHES, 2009:82).

A expressão coral constituiu uma das mais significativas práticas culturais na Grécia antiga e por isso, para Platão, um “homem sem coros era um homem sem educação” (*Leis*, 654 b). Representando o conjunto formado pela dança e pelo canto, a *choreia* era um elemento fundamental no ideal educativo platónico, sendo através dela que o ser humano adquiria o sentido do ritmo e da harmonia.

Nos festivais dramáticos gregos, o coro tinha “que representar quatro peças de forma contínua e sucessiva, sendo que cada coreografia era nova e original. Os membros do coro tinham que cantar e dançar em precisa união, articulando de forma clara a complexa linguagem que devia ser ouvida por espectadores a cem metros de distância. Este unísono só era possível porque estes jovens tinham praticado dança e canto coral desde muito novos nos diferentes festivais religiosos” (WILES, 2000:131-132).

Ritmo, musicalidade e movimento eram elementos muito presentes na escrita dramática. As palavras eram inseparáveis da sua representação e os dramaturgos gregos “integraram o som, a linguagem, a arquitetura espacial e a coreografia para criarem uma forma de arte total, enraizada nas capacidades do corpo humano” (WILES, 2000:141).

A ideia da totalidade e unidade da tragédia grega inspirou o compositor Richard Wagner na formulação da sua *Gesamtkunstwerk*. O seu conceito de obra de arte total pretendia restaurar uma união entre as várias linguagens artísticas na produção de um espetáculo que conjugasse música, teatro, canto, dança e artes plásticas, representando uma proposta alternativa para um novo modelo de ópera. Como forma de superar a compartimentação que existia entre as disciplinas, Wagner

via a obra de arte como um todo orgânico em relação com a natureza e com o universo.

Apesar da distância entre os ideais wagnerianos e a sua realização prática, a *Gesamtkunstwerk* teria uma forte reverberação na teoria teatral, ainda que essa reverberação se tenha operado por deliberada antítese ou rejeição.

A ideia de um teatro total como uma “representação que pretendia utilizar os meios artísticos disponíveis para produzir um espetáculo aberto a todos os sentidos, criando assim a impressão de uma totalidade e uma riqueza de significados” (PAVIS, 1998:461), foi ponto de partida para muitos criadores. Um dos principais contributos de Appia relativamente à proposta de Wagner, foi a substituição do conceito de fusão pelo de hierarquia. Em vez de uma mera união entre todas as artes, Appia defendia uma justa hierarquização dos diferentes modos artísticos, vendo no corpo o segredo das relações hierárquicas, fonte de ritmo, plástica, palavra, movimento e emoção.

Com o objetivo de aprofundar as capacidades expressivas do ser humano, Dalcroze cria a ginástica rítmica como forma de explorar as relações entre os ritmos musicais e os movimentos corporais. As pesquisas desenvolvidas pelo músico e pedagogo suíço foram determinantes quer para o pensamento de Appia quer para o modelo educativo de Jacques Copeau.

Inspirada num ideal holístico, a escola do *Vieux-Colombier* desenvolveu uma pedagogia que se dirigia ao corpo e à mente, englobando uma educação total do ator. Ao integrar disciplinas como a improvisação, a dança ou a acrobacia, o objetivo do pedagogo era proporcionar ao ator um jogo silencioso procurando outros modos de expressão que não apenas palavras.

Na Grécia antiga, a poesia era feita para ser cantada e denominava-se *mousiké*. A *mousiké* significava *arte das musas* e englobava a poesia, a dança, o canto e a declamação. Para além da sua capacidade de atuar nos corpos e nos espíritos, os gregos atribuíam à música poderes mágicos. Ela estava associada a uma experiência emocional e transcendente que provocava determinados efeitos no comportamento humano.⁴⁹

⁴⁹ A teoria do *Ethos*, desenvolvida pelos filósofos gregos, relacionava determinadas características emocionais e espirituais com certos modos musicais ou escalas. Por exemplo,

Etimologicamente, emoção significa *pôr em movimento* e Delsarte definiu uma rede de correspondências entre sentimentos e movimentos. Laban defendia que o movimento implicava uma íntima relação com a nossa vida afetiva e mental e para Artaud o ator era um atleta emotivo.

Como meio de potenciar emoções ou de substituir uma fala ou discurso, a música, o canto e a dança constituem elementos fundamentais nos espetáculos comunitários. Relacionada com a memória coletiva ou com a identidade, a música interfere diretamente com a dramaturgia do espetáculo uma vez que esta possui o extraordinário poder de síntese, permitindo condensar muitos sentidos (SCHER, 2010).

Recorrendo a paisagens sonoras, ritmos corporais, melodias antigas ou a cânticos a várias vozes, o elemento musical deve ser articulado com a ação, com o espaço e com o discurso. Para além de conectar de forma muito eficaz os membros do coro, o elemento sonoro garante uma determinada intensidade dramática:

“Existe uma categoria sonora que é a emotividade, emotividade essa que é resultado de uma série de variáveis que se cruzam: a quantidade de pessoas que cantam, o rigoroso trabalho sobre a afinação e a sobreposição de vozes, mas também aquilo sobre o que se canta, a heterogeneidade dos seus integrantes, a forma de estruturar a cena ou a possibilidade de cantar e atuar ao mesmo tempo” (SCHER, 2010:96).

Na antiga Grécia, os dramaturgos eram também encenadores, coreógrafos e escreviam odes corais que incluíam palavras, danças e partituras musicais.

O sistema métrico utilizado pelos poetas dramáticos pressupunha uma profunda conexão entre movimento, palavra e música, sendo que as odes continham já indicações rítmicas que correspondiam a andamentos e ações concretas. Os “metros nas quais as partes corais eram escritas pressupunham passos de dança específicos” (WILES, 2000:138)

o modo dórico estava relacionado com uma atitude mais contemplativa enquanto o modo frígio era mais inflamado e sensual.

e a combinação de tempos criava padrões rítmicos específicos, também chamados de *pés*.⁵⁰

As *schêmata* eram uma espécie de partituras que continham sequências de movimentos, designando-se *cheironomia* a uma forma de comunicação utilizada pelos atores através de um vocabulário gestual. Consta-se que Ésquilo teria inventado a sua própria *schêmata* coreográfica, baseada numa forma triádica (WILES, 1997).

Ambientes, sons, palavras, projeções e luzes representam alguns dos elementos cénicos que podem integrar as partituras comunitárias. Com a ideia de síntese, fragmentação, unidade, sobreposição e tendo em conta o que se quer contar, os signos teatrais poderão ser estruturados de acordo com as particularidades das narrativas comunitárias.

Elemento pictórico que potencia a criação de imagens em movimento, o corpo é também um “poderoso meio para restituir a personagem e a fábula que o envolve, resgatando a poesia, a música e o movimento” (STOBBAERTS, 2002:38).

O processo criativo do espetáculo *Um Elo chamado Jarmelo* estruturou-se em função de uma partitura visual e de uma dramaturgia que pretendia tornar visível os elos e imaginários. Através de ações, gestos, cânticos, objetos do quotidiano, memórias, visões pessoais, a recolha do material dramatúrgico procurou explorar várias vertentes da vida comunitária.

Recorrendo a diversas linguagens expressivas, o universo comunitário foi transposto sob a forma de uma partitura poética que procurou integrar as várias componentes do espetáculo: música, luzes, adereços, vídeo, texto, cenografia e movimento.

Como um corpo coletivo que canta, dança e declama, a ação do coro pode assumir diversas formas através de imagens evocativas que alimentem a imaginação do espectador.

À semelhança do poeta dramático grego que acumulava diferentes funções dentro do espetáculo, a figura do encenador comunitário está

⁵⁰ Por exemplo, a estrofe corresponderia ao movimento dos membros do coro para um dos lados do palco, a segunda parte das odes a antístrofe - seria uma deslocação no sentido inverso, espécie de resposta; e a terceira parte - o epodo correspondia ao coro junto, possivelmente no centro.

relacionada com uma polivalência de funções. Como o dramaturgo grego, também o encenador comunitário se assume como um *especialista múltiplice* que para além de ser poeta, músico, coreógrafo e cenógrafo, é também “um filósofo social, pois é quem organiza a representação como uma atividade comunitária” (GASSNER, 1986:6).

O papel do encenador comunitário é por isso fundamental; é ele que detém uma visão geral sobre todos os elementos que compõem o espetáculo (espaço, luz, som, movimento, texto, projeções), reúne os materiais que surgem das improvisações, adapta, escreve, ensaia e reorganiza as várias propostas, propondo sequências que tomam a forma de *schê-mata* poéticas.

Utilizando materiais tão diversos como fotos, entrevistas, artigos de jornais ou lendas, a dramaturgia dos espetáculos comunitários pode assumir a forma de *collage*, onde todos esses elementos se cruzam ou se sobrepõem.

Nascidas do silêncio e dos corpos em ação, as representações comunitárias podem estruturar-se sob a forma de partituras cénicas. Entre o sensorial, o evocativo, o plástico, grotesco ou cómico, novas poéticas com uma forte componente visual e sonora poderão ser criadas, reinventando e ampliando o sentido do teatral. Esta dimensão impura e transdisciplinar representa um grande desafio à construção dramatúrgica comunitária, assumindo-se como uma nova forma de se fazer e de se pensar a arte cénica.

Sob a forma de guiões, partituras cénicas ou esquemas dramatúrgicos, o trabalho de encenação consiste em articular uma diversidade de materiais onde tradições, máscaras, cantos, palavras, memórias e rezas se cruzam, numa espécie de união entre o pensamento, o gesto e a imagem, como nas profecias de Artaud.

(Página deixada propositadamente em branco)

CONCLUSÃO

Tendo como premissa estabelecer um diálogo entre as dinâmicas contemporâneas do teatro comunitário e o teatro grego antigo, esta investigação procurou aprofundar questões relacionadas com os processos criativos comunitários, de modo a possibilitar um maior alargamento sobre o tema. Através de fecundos cruzamentos e interseções, o estudo sobre a genealogia e morfologia do coro grego serviu para consolidar conceitos que integram o fenómeno comunitário, de forma a contribuir para a sua validação como categoria teatral específica.

À procura de referências e pontos fixos, o mundo grego surgiu como ponto de partida para debater a natureza e as bases conceptuais do teatro comunitário. Fascinante, mítica mas também longínqua, a civilização grega permitiu questionar a forma de pensar a arte teatral, distante dos tradicionais cânones.

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

À semelhança do teatro brechtiano, a Grécia antiga, simultaneamente próxima e longínqua, possibilitou um exercício de distanciamento que se revelou particularmente evocativo para falarmos sobre o tempo presente. E da mesma forma que os gregos utilizaram os seus mitos ancestrais como um recurso estilístico para refletirem sobre os seus

valores e formas de viver em conjunto, também o estudo da civilização grega representou um ponto de partida para refletir sobre as problemáticas e os dilemas contemporâneos.

Apesar de os gregos ocuparem um lugar mítico e recôndito da nossa memória e imaginário, o regresso à civilização grega não é e nem pode ser, como assinala Taplin, inocente ou inócuo; ele é antes seletivo e fundamentado, questionando “não só o que está temporalmente *certo*, mas também o que se pode fazer hoje com a Grécia” (TAPLIN, 1989:25).

Assim, este retorno à civilização grega - a esse “tempo fabuloso do princípio” (ELIADE, 1986) - não teve qualquer motivação nostálgica, representando um exercício de reinvenção sobre as possibilidades do coro grego.

Com o objetivo de averiguar em que medida poderá beneficiar os processos criativos de teatro comunitário, a questão a que esta obra procurou responder foi de que forma poderá o coro ser concebido, incorporado e adaptado, hoje em dia, nos espetáculos de teatro comunitário.

Categoria teatral em permanente construção, os conceitos e abordagens desenvolvidos procuraram adaptar-se aos pressupostos do teatro comunitário através de uma forma que fosse suficientemente aberta e inclusiva. Ao entender que a criação dramática parte direta e exclusivamente da própria comunidade, cada processo é único e irrepetível, não podendo ser simplesmente reproduzido num outro lugar. Porém, o facto de representar uma categoria híbrida na qual convivem uma multiplicidade de estilos e poéticas teatrais, torna-a demasiado vulnerável. A elasticidade da palavra *comunitário* tem contribuído também para uma certa desvalorização e discriminação negativa do teatro comunitário por parte do meio teatral.

A diversidade de significados e a própria ambiguidade que a palavra *comunidade* carrega, são, de certa forma, partilhadas pelo teatro comunitário. Oscilando com frequência entre uma conceção idealista e paternalista (em que se parte do pressuposto de que o trabalho comunitário é válido e imprescindível) ou rejeitando a sua importância e desvalorizando a sua componente artística, social, humana ou estética - tais perspetivas têm favorecido posições extremistas que impedem um debate sério e construtivo.

Na procura de contribuir para a legitimação do teatro comunitário como modalidade artística específica e na tentativa de ultrapassar alguns impasses com os quais se confrontam os seus profissionais, esta investigação pretendeu contribuir para a consolidação de metodologias, através de *pontos fixos* que orientassem a criação comunitária.

Foi a partir do diálogo dramático entre o coro e o ator que a *invenção* teatral surgiu na Grécia, correspondendo à génese e origem do teatro ocidental. Reunidos no *theatron* - o lugar *de onde se vê* - os espectadores olhavam para “um espaço circular, o *choros*, mais frequentemente chamado de *orchêstra*, onde eram dançados e cantados os ditirambos em honra de Dioniso” (GRIMAL, 1986:14).

Ponto fixo do teatro grego, o coro ocupava a área central do anfiteatro - a *orchêstra* - e era o elemento que permanecia em cena durante todo o espetáculo, tendo um papel central no desenvolver da história e na forma de contar o mito.

Elemento narrativo, dramático e mimético, a presença do coro era muito representativa de um teatro repleto de metáforas e de simbolismo como era o teatro grego. Personificou a multidão ateniense, classes sociais específicas ou criaturas divinas e adaptou-se aos vários géneros; na tragédia assumiu uma forma mais imponente e majestática, enquanto no drama satírico teve um carácter eminentemente dionisíaco, sendo formado por sátiros. A sua vertente lírica foi explorada nos ditirambos até às formas grotescas e fantásticas do coro cómico.

Ao incorporar uma dimensão híbrida e interdisciplinar, o coro garante uma síntese poética e uma unidade estética, representando também um artifício teatral a partir do qual poderão ser estruturados os processos comunitários.

Sustentada por uma linguagem corporal e por um entendimento poético do espaço - o *tal* corpo coletivo e espaço poético que a própria ancestral etimologia da palavra coro já contemplava - a proposta em torno do coro serviu-se de conceitos gregos como *ethos*, *mimesis*, *kinesis*, *opsis*, *mythos*, *prosopon* e *choreia* - também eles uma espécie de pontos fixos para o trabalho coral.

O coro é a concretização do coletivo; representa um lugar de encontro e um espaço de partilha em que diferentes corpos, com diferentes identi-

dades, se juntam para participarem numa experiência comum. E se o teatro comunitário é um “acontecimento coletivo que deve ser realizado com outros” (BIDEGAIN, 2007), o coro sublinha e sublima esta ideia, assumindo uma forma festiva que possibilita o encontro. Porém, este ideal coletivo não significa a supressão ou eliminação de diferenças entre os seus membros, mas deve antes incluir a diversidade e heterogeneidade de vozes que compõem a comunidade.

Não sendo necessariamente sinónimo de homogeneidade, o coro pode incorporar as diferenças e individualidades, garantindo uma efetiva participação das pessoas e uma equidade no processo criativo. Espaço democrático no seio do qual nos podemos questionar, o coro representa um lugar ontológico, uma espécie de morada originária - o *ethos* grego, portanto - sendo um elemento adequado para um tipo de teatro que está mais centrado no processo do que no produto. A forma coral está assim associada a um compromisso ético e a fórmula da criação coletiva permite articular com facilidade este pressuposto.

Em oposição a uma lógica individualista, o coro permite a aparição de uma personagem coletiva através da qual são contadas as histórias enraizadas no imaginário popular e na memória coletiva. As temáticas das histórias podem surgir através de improvisações, fotos, artigos de jornais, poemas, lendas ou até textos teatrais já existentes. Porém, nesse caso deverão ser rescritos e adaptados, tendo em conta o que a comunidade quer contar.

Como um elemento dinâmico do espetáculo, o coro adota funções e papéis polivalentes. Ele poderá representar o povo, animais, forças abstratas ou dinâmicas da natureza, povos ancestrais e criaturas mitológicas. Poderá incorporar várias partes da história, contando as suas diferentes versões e pontos de vista ou ser utilizado como narrador, sob uma forma inteira ou subdividido em grupos.

Através de uma forma distanciadora ou empática, o coro é parte integrante da história e da ação dramática, não devendo, de forma alguma, desempenhar uma mera função decorativa ou figurativa.

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

da tradição realista ou naturalista, o teatro é entendido como um jogo mimético e como um ato de criação através do qual a realidade é objeto de uma transposição dramática.

O teatro comunitário representa uma forma de expressão em que é possível compreender a realidade em que vivemos. Recorrendo a histórias mitológicas ou tendo como base acontecimentos e problemas concretos da comunidade, coro poderá expressar as singulares visões do mundo de cada indivíduo, numa polifonia de vozes.

É por intermédio do corpo que tem lugar as histórias, memórias e identidades múltiplas. Como meio de recriar e inventar novas realidades, o corpo assume-se como eixo central da criação comunitária.

É frequente encontrar participantes que tenham uma maior timidez ou mais dificuldade em expressar-se com o seu corpo. Porém o facto de integrarem um corpo coletivo irá permitir uma maior liberdade e desinibição uma vez que a sua forma inclusiva potencia a interação entre os corpos, onde cada um poderá encontrar a sua particular forma de expressão. A máscara e o movimento representam, assim, importantes meios de aproximação; a máscara porque proporciona uma transformação física e uma forma eficaz de *entrar* numa personagem e o movimento porque é através dele que se organizam todas as situações teatrais. As dinâmicas da natureza e dos materiais poderão inspirar a criação de uma qualidade e textura de movimento.

Como todos os corpos, também o coro como um corpo coletivo que é, tem o seu centro de gravidade. Exercícios de equilíbrio, alternância, peso, ritmo e compensação poderão ser particularmente importantes para o movimento coral, em que se pode experimentar várias formas geométricas e maneiras de o coro se mover. Como célula móvel e mutante, são múltiplas as possibilidades de movimento do coro. As diversas configurações que o coro oferece serão determinantes para a componente plástica do espetáculo comunitário.

A conceção do espaço cénico constitui um dos principais desafios do teatro comunitário onde poderá também residir a sua força e originalidade. Geralmente realizado em espaços públicos ou pertencentes ao imaginário popular, o teatro comunitário promove a ideia de reabilitação

do espaço público através do desenvolvimento de um sentido poético relativamente ao espaço da comunidade.

O coro representa desde logo uma força visual que garante uma certa unidade estética. As cores e materiais deverão ser utilizados numa lógica de síntese e eficácia, bem como os figurinos ou adereços que deverão ser funcionais e estar ao serviço do espetáculo e não apenas decorativos.

Através de partituras cénicas compostas por sons, movimentos, imagens, música, palavras, luz, gestos e objetos, podem nascer fecundas poéticas teatrais, resultado da fusão de linguagens artísticas.

O coro teve o seu auge mas também o seu declínio na Grécia antiga. Relacionado com profundas transformações que ocorreram no mundo grego, esse declínio esteve associado a uma mudança de paradigma social que progressivamente abriu o caminho para uma era de especialização, individualismo e da intelectualização do espetáculo teatral.

Da mesma forma que o papel do coro foi sendo reduzido, também o espaço e a dimensão coletiva, cívica e ritual do teatro se foi perdendo. Os grandes anfiteatros gregos deram lugar a auditórios mais íntimos e ao teatro à italiana, cujas fronteiras entre palco e plateia eram mais rígidas e hierarquizadas. O espaço das plateias também foi sendo reduzido e os conflitos universais transformaram-se em dramas individuais e psicológicos.

Sob a lógica da criação coletiva e através dos corpos criadores dos participantes, o coro constitui um elemento basilar para a criação comunitária. Como símbolo do coletivo, artifício estético, veículo ideológico, forma narrativa ou síntese poética, o coro condensa uma polivalência de atributos e funções.

Através da mediação do corpo e de uma intervenção no espaço, poderá ocorrer uma experiência coletiva entre corpos e uma vivência poética do espaço. Espaço de encontro, de festa e de memórias, o resgate do coro representa também uma revalorização da comunidade e do espaço público como pertença comum.

Em tempos de crise, individualismo e desapego, juntar-se é por si só um feito. O teatro comunitário promove esta ideia e provoca a reunião das pessoas numa sociedade segmentada onde a necessidade de criar laços e de reinventar rituais é urgente. O teatro põe em evidência a ideia de que a realidade não está construída, que o teatro é ponto de encontro e que a criação é também uma partilha. E nesse contexto, o coro é a exaltação do coletivo, é corpo-comum, corpo-festa, corpo-reivindicativo, corpo-social. Corpo-utopia?

(Página deixada propositadamente em branco)

BIBLIOGRAFIA

- ADRADOS, Francisco. *Festival, Comedy and Tragedy: the Greek origins of theatre*. Leiden: Brill Academic Publishers, 1975.
- APPIA, Adolphe (1921). *A Obra de Arte Viva*. Trad. de Eugénia Vasques. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2004.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- . *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- ASLAM, Odette (Org). *Le Corps en Jeu*. Paris: CNRS Editions, 2003.
- BALTÉS, Blanca (Ed.). *Hay que rebacerlo todo - Escritos sobre el teatro de Jacques Copeau*. Madrid: ADE publicações, 2002.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1980.
- . "O Teatro Grego" in *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- BIDEGAIN, Marcela. *Teatro Comunitario – Resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- BIEBER, Margarete. *The history of the Greek and Roman theater*. New Jersey: Princeton University Press, 1961.
- BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- . *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- BONNARD, André. *A Civilização Grega*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- BOWRA, C.M. *A Experiência Grega*. Lisboa: Editora Arcadia, 1977.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *O Teatro Grego: origem e evolução*. São Paulo: Ars Poética Editorial, 1992.
- BRECHT, Bertold (1948). *Pequeno Organon para Teatro* in <http://www.scribd.com/doc/54524533/Pequeno-Organon-Bertold-Brecht>
- BROOK, Peter. *O Espaço Vazio*. Lisboa: Orfeu Negro, 1968.
- CAILLOIS, Roger. *O Homem e o Sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- CALAME, Claude. *Choruses of young women in ancient Greece: their morphology, religious role and Social Functions*. Boston: Littlefield Publishers, 1997.

- . *Poetic and Performative Memory in Ancient Greece: Heroic Reference and Ritual Gestures in Time and Space*. Washington D.C.: Harvard University Center for Hellenic Studies, 2009.
- CAMPBELL, Joseph. *The hero with a thousand faces*. New Jersey: Princeton University Press (ed. comemorativa), 2004.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro - Estudo histórico-crítico dos gregos à actualidade*. São Paulo: Editora da UNESP, 1995.
- COCCO, Vincenzo. *Aspectos Pré-históricos da Tragédia Grega*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 1945.
- COHEN, Antony. *The Symbolic Construction of Community*. London: Routledge, 1985.
- COHEN-CRUZ, Jan. *Local Acts: Community-Based Performance in the United States*. London: Rutgers University Press, 2005.
- CSAPO, Eric e MILLER, Margaret (Ed). *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond - from ritual to drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- DEBORD, Guy (2003). *A Sociedade do Espectáculo* in <http://www.scribd.com/doc/16664247/Guy-Debord-A-sociedade-do-Espetaculo>
- DELANTY, Gerard. *Community - Key Ideas*. London: Routledge, 2003.
- . "Critiques of community - Habermas, Touraine and Bauman" in *The Community Performance Reader*. Ed. Petra Koppers e Gwen Robertson. London: Routledge, 2007.
- DODDS, E.R. *Os Gregos e o Irracional*. Lisboa: Gradiva Publicações, 1988.
- DURAND, Matthieu. *História abreviada da Grécia Antiga*. Lisboa: Editorial Notícias, 1992.
- EASTERLING, P.E. (Ed.). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- EPSKAMP, Kees. *Theatre for Development: An Introduction to Context, Applications and Training*. London: Zed Books, 2006.
- ERVEN, Eugene Van. *Community Theatre: Global Perspectives*. London: Routledge, 2001.
- FERREIRA, José Ribeiro, LEÃO, Delfim Ferreira e FIALHO, Maria do Céu. *Paideia e Cidadania na Grécia Antiga*. Coimbra: Ariane Editora, 2006.
- FINLEY, Moses. *Os Gregos Antigos*. Lisboa: Edições 70, 1963.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.
- GASSNER, Jonh. *Mestres do Teatro I*. São Paulo: Perspectiva, 1954.
- GIL, José. *As Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.
- GIL, José. *Movimento Total - O corpo e a dança*. Santa Maria da Feira: Relógio de Água, 2001.
- GIORDANI, Mario Curtis. *História da Grécia - Antiguidade Clássica I*. Petrópolis: Editora Vozes, 1992.
- GLOTZ, Gustave. *A Cidade Grega*. São Paulo: Difel, 1980.
- GOLDHILL, Simon, KRAUS, Chris, FOLEY, Helene e ELSNER, Jas. *Visualizing the Tragic - Drama, Myth and Ritual in Greek Art and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- GOLDHILL, Simon e OSBORNE, Robin. *Performance culture and Athenian democracy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- GOULD, Jonh. *Myth, ritual, memory and exchange - Essays in greek Literature and Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- GRIMAL, Pierre. *O Teatro Antigo*. Lisboa: Edições 70, 1986.

- HODGSON, John. *Mastering movement: the life and work of Rudolf Laban*. New York: Routledge, 2001.
- HUIZINGA, Johan (1938). *Homo Ludens: O Jogo Como Elemento da Cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- IÁÑEZ, E. *As Literaturas Gregas e Clássicas*. Lisboa: Planeta Editora, 1989.
- JAEGER, W. *Paidéia - A formação do Homem Grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- KERSHAW, Baz. *The politics of performance: radical theatre as cultural intervention*. London: Routledge, 1992.
- KITTO, H.D.F. *A Tragédia Grega*. Coimbra: Almedina, 1972.
- . *Os Gregos*. Coimbra: Arménio Amado Editora, 1990.
- KUPPERS, Petra. *Community Performance - an Introduction*. London: Routledge, 2007.
- KUPPERS, Petra e ROBERTSON, Gwen (Ed.). *The Community Performance Reader*. London: Routledge, 2007.
- LABAN, Rudolf. *O Domínio do Movimento*. Org. de Lisa Ullmann. São Paulo: Summus Editorial, 1978.
- LECOQ, Jacques, CARASSO, Jean-Gabriel e LALLIAS, Jean-Claude. *El Cuerpo Poético*. Barcelona: Alba Editorial, 1997.
- LECOQ, Jacques. *Theatre of Gesture*. Ed. David Bradby. London: Routledge, 2006.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- LEY, Graham. *The Theatricality of Greek Tragedy: Playing Space and Chorus*. Chicago: University Of Chicago Press, 1997.
- MAALOUF, Amin. *As Identidades Assassinas*. Lisboa: Difel, 2000.
- MEIER, Christian. *The political art of Greek tragedy*. London: Polity Press, 1993.
- MOUSSINAC, Léon. *A História do Teatro - das Origens aos nossos dias*. Lisboa: Bertrand Editora, 1957.
- MONTANELLI, Indro. *História dos Gregos*. Lisboa: Edições 70, 1959.
- MOSSÉ, Claude e GOURBEILLON, Annie Schnapp. *Síntese de História Grega*. Porto: Asa, 1994.
- NICHOLSON, Helen. *Applied Drama – the gift of theatre*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Origem da Tragédia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1988.
- NOGUEIRA, Marcia Pompeo. *Teatro com Meninos e Meninas de Rua*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- . “Tentando definir o Teatro na Comunidade” (2007). CEART/UESC - Projecto de Pesquisa Banco de Dados em Teatro para o desenvolvimento de Comunidades. In http://www.ceart.uesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenic/Marcia%20Pompeu-Maireli.pdf
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del Teatro – Dramaturgia, Estética, Semiología*. Barcelona: Paidós, 1998.
- . *O Teatro no Cruzamento de Culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEREIRA, Manuel Rodeia dos Reis Aires. *Mousiké: das origens ao drama de Eurípidés*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- PIGNARRE, Robert. *História do Teatro*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1979.
- PLATÃO. *Leis-volume I*. Lisboa: Edições 70, 2004.

- PRENTKI, Tim. "Contra-Narrativa, Ser ou Não Ser: Esta Não é a Questão" in *Teatro na Comunidade: Interações, Dilemas e Possibilidades*. Org. Márcia Pompeo Nogueira. Florianópolis: UDESC, 2009.
- PRENTKI, Tim e PRESTON, Sheila (Ed.). *The Applied Theatre Reader*. London: Routledge, 2008.
- PRENTKI, Tim e SELMAN, Jan. *Popular Theatre in Political Culture: Britain and Canada in Focus*. Bristol: Intellect Books, 2000.
- REBELLO, Francisco Luiz. *Combate por um Teatro de Combate*. Lisboa: Seara Nova, 1977.
- RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume, 2003.
- ROMMILY, Jacqueline de. *Tragédia Grega*. Lisboa: Edições 70, 1997.
- ROUBINE, Jean-Jacques (1980). *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SÁNCHEZ MONTES, María José. *El Cuerpo como signo - la transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- . *Performance Theory*. New York: Routledge, 1988.
- SCHER, Edith. *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires: INTeatro, 2010.
- SIFAKIS, G.M. *Parabasis and Animal Choruses*. London: The Atholone Press, 1971.
- STOBBAERTS, Georges. *O corpo e a expressão teatral*. Org. Sebastiana Fadda. Lisboa: Hugin Editores, 2001.
- TAPLIN, Oliver. *Greek tragedy in action*. Berkeley: University of California Press, 1978.
- . *Fogo Grego*. Lisboa: Gradiva, 1989.
- TAYLOR, Philip. *Applied Theatre: Creating Transformative Encounters in the Community*. Heinemann Drama, 2003.
- TURNER, Victor. *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca: Cornell University Press, 1974.
- . *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York: PAJ Publications, 1982.
- . *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1987.
- VERNANT, Jean Pierre. *Mito e Religião na Grécia Antiga*. Lisboa: Teorema Breve, 1991.
- VIDAL, Sanchez Alipio. *Manual de Psicologia Comunitária*. Madrid: Piramide Editora, 2007.
- WALTON, J. Michael. *Greek Theatre Practice*. London: Methuen, 1991.
- . *The Greek Sense of Theatre: Tragedy Reviewed*. Amsterdam: Routledge, 1996.
- WILES, David. *Tragedy in Athens, Performance Space and theatrical meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997
- . *Greek Theatre Performance: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- . *Mask and Performance in Greek Tragedy - From Ancient Festival to Modern Experimentation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- WILLIAMS, Raymond. *The Country and the City*. London: Chatto and Windus, 1973.
- WILSON, Peter. *The Athenian Institution of the Khoregia: The Chorus, the City and the Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

(Página deixada propositadamente em branco)

Série Investigação

•

Imprensa da Universidade de Coimbra

Coimbra University Press

2013

