**Viagem de ida e volta:**

**o que podemos aprender com a arte popular**

Universidade de Évora

Isabel Bezelga**,** Lucília Valente

[imgb@uevora.pt](mailto:imgb@uevora.pt); [lucília.valente@netcabo.pt](mailto:lucília.valente@netcabo.pt)

**Resumo**

O presente texto aborda o contributo que as manifestações artísticas populares poderão desempenhar na elaboração de um currículo de formação de professores e animadores artísticos vocacionados para a intervenção e criação em contextos culturais diversos.

Tomando como exemplo as Brincas de Évora, pretendemos equacionar os seus sincretismos na promoção do desenvolvimento comunitário. As Brincas de Évora são uma manifestação performativa de cariz popular, que insiste em continuar a preparar-se no secretismo dos Invernos eborenses e a sair à rua durante os 4 dias de Carnaval. No entanto, apesar de se ter assistido a movimentos de revitalização na década de oitenta e tudo indiciar uma existência já longa nos reportórios das tradições orais da região, as referências às Brincas enquanto objecto de estudo são raras. Trata-se de uma representação dramática versejada em décimas que alia a música e a coreografia das contradanças ao encontro ritual com as comunidades dos bairros e aldeias circundantes de Évora. Embora outrora só fosse realizada por homens tem vindo a assistir-se à incorporação de elementos femininos nalguns grupos, o que indicia sinais de actualização. Por se tratar de uma manifestação dinâmica, multi-expressiva e interactiva continua a exercer sobre os participantes uma grande motivação no sentido da sua preservação, mesmo que a nível temático, as ficcionalidades abordadas simulem desfasamentos dos sentidos do quotidiano e da contemporaneidade. Nas práticas contemporâneas de criação e formação artística tem-se assistido a um vivo interesse pelas soluções performativas populares. A identificação de princípios comuns que atravessam a diversidade de contextos e grupos culturais - eixos universais de teatralidade - estão na base de interessantes propostas de formação teatral. Também o trabalho teatral inspirado na diversidade, quer dos participantes, quer das propostas dramatúrgicas, têm sido fonte de reflexão e criatividade artística durante as últimas décadas (Barba 1991, Brook 2002) encontrando eco a vários níveis: na construção de novos objectos artísticos, através de uma reapropriação e acentuando uma esteticização crescente; na conceptualização de inovadoras metodologias de criação e de formação, traduzida nas recentes abordagens de cunho antropológico da dança e do teatro; na transformação em mercadoria cultural mas consequente descontextualização deste tipo de manifestações, acentuando o carácter espectacular e diminuindo a função ritual, celebratória e de sociabilidade. Com a investigação em curso pretende-se não só, o aprofundamento do estudo deste fenómeno através da disponibilização de um recurso com funções de difusão e arquivo, mas também seleccionar os elementos da performance popular "eficazes"e actualizá-los ao nível da formação de animadores e operadores teatrais em contextos comunitários diversos. Assim sendo, esta comunicação consubstanciará a possibilidade de viajar (com bilhetes de ida e volta!) entre a educação formal e não formal.

Palavras Chave: Manifestações performativas populares; intervenção e criação comunitária; relação educação formal/informal

Este texto retrata uma certa forma de olhar, naturalmente reflexo do nosso percurso pessoal e profissional, atravessada por diferentes ângulos. Assim os contributos da antropologia, (primeira opção de formação da 1ª autora), cruzam-se naturalmente com as 2 outras vertentes profissionais e de formação - teatro e educação.

O estudo que neste momento nos encontramos a realizar toma de empréstimo prolongado o contexto de realização das Brincas de Évora como caso paradigmático da actual teatralidade popular.

Com a a investigação em curso pretende-se não só, o aprofundamento do estudo deste fenómeno mas e sobretudo, perceber quais os contributos que as manifestações artísticas populares, detém nas actuais práticas de teatro na comunidade e identificar os possíveis elementos de performance popular "eficazes", actualizando-os ao nível da sua adequação à formação de professores e animadores teatrais em contextos comunitários diversos.

Numa época em que se assiste a um franco desinvestimento nas práticas culturais e artísticas locais, assim como, a uma diminuição da presença das expressões e práticas artísticas na escola, notando-se um reaparecimento de eventos de “folclorização” descontextualizados a par de mediáticas super-produções globais, corremos o risco de estas se tornarem as referências estéticas e culturais, para as gerações de hoje. Assim sendo encaramos este trabalho como uma viagem entre a educação formal e não formal, com o “dever” de fazer retornar aos próprios o que com eles formos descobrindo. Esperemos que os seus resultados possam servir as comunidades que o inspiraram.

Importa antes de mais tentar traduzir em breves parágrafos o que são as Brincas? Deixem que vos apresente as primeiras notas soltas: *“As Brincas de Évora, são uma manifestação performativa de cariz popular que insiste em continuar a preparar-se no secretismo dos Invernos e a sair à rua durante os 4 dias de Carnaval*

*Trata-se de uma representação dramática versejada em décimas, a que chamam fundamento e que alia música e teatro à coreografia enunciadora das contradanças, Como figuras contrastantes encontram-se o Mestre e os faz-tudos, secundados por um acordeonista de vital importância para o ritmo do evento, um porta-bandeira com estandarte do grupo e um número varíavel de participantes. Embora outrora só fosse realizada por homens tem vindo a assistir-se à incorporação de elementos femininos nalguns grupos, o que indicia sinais de actualização.*

*Assiste-se ao encontro ritual com as comunidades dos bairros e aldeias circundantes de Évora e por se tratar de uma manifestação dinâmica, multi-expressiva e interactiva parece continuar a exercer sobre os participantes uma grande motivação no sentido da sua preservação, mesmo que a nível temático, as ficcionalidades abordadas simulem desfasamentos dos sentidos do quotidiano e da contemporaneidade.”*

*Que parecem neste momento estas* notas? Desajustadas! É possivel fazer tal resumo? Não! Ao realizar esta redutora caracterização, deparamo-nos desde logo com várias portas que merecem agora ser entreabertas desvendando a pluralidade de caminhos que se cruzam para uma possivel compreensão deste fenómeno.

Comecemos por analisar a noção de Performance:

Numa primeira acepção, a performance surgiu-nos como actividade quase exclusiva do ‘fazer artístico’, enquanto género ou subgénero artístico ligado a certas mediações (espacio-temporais, áudio-visuais e relacionais) que desafiam o tradicional formato de apresentação/recepção/fruição do objecto artístico. No entanto, mercê de mudanças emergentes no terreno e com vasta produção oriunda dos estudos performativos e culturais, este leque de actividades alarga-se, passando a incorporar rituais e actividades lúdicas muito diversas (legitimando a inclusão de todo e qualquer acto expressivo do quotidiano). Nesta acepção de latitude muito ampla refiram-se sobretudo os contributos de Schechner (1985), Kirshemblatt-Gimblett (1999), Turner(1982, 1987), entre outros.

No tocante à presença do ***‘corpo em acção’*** nas sociedades actuais, essencial para a reflexão sobre as práticas performativas, tomámos como referência o clássico de G. Lipovetsky, *O Crepúsculo do Dever* (1994). Na obra, a questão contemporânea do corpo foi postulada em conformidade com o colapso de uma noção ancestral de dever. Segundo o autor, nos tempos dominados por sociedades axiais (ou escatológicas) de natureza divina ou ideológicas, o dever correspondeu a sistemas complexos (de obrigações) muito interiorizados que se orientavam, ou para o altar da salvação divina, ou ainda para o altar da república visionária e laica.) – que tendiam a legitimar um sentido totalizante para vida – terem deixado de mobilizar as sociedades a partir do final do século XX, reorientou decisivamente o papel que o dever antes encarnava. A substituir, ou mesmo a sublimar o vazio da *antiga* *liturgia* do dever, emergiu um novo leque de actividades no horizonte da subjectividade contemporânea, nomeadamente: a massificação do consumo (os novos *templos*), o vórtice da informação e da comunicação (a telecracia doméstica e a *ciberpermanência*), a invisibilidade ética (o *estar para além* do bem e do mal e de todas as referências clássicas de feição dicotómica), uma crescente autonomia hedonista de cariz individual (novos tipo de lazer) e, por fim, a culminar esta lista de novos rituais contemporâneos, a sobrevalorização narcísica do corpo ( Carmelo, 2003).

Torna-se ainda imprescindível reflectir sobre a noção de ***cómico, carnavalesco e carnavalização***. Nesta área são incontornáveis os contributos de Bakhtin (1978) já que a “*Carnavalização*” continua a ser um fenómeno rico e actual, cuja manifestação associa a tradição do grotesco e dos limites normativos com a educação não formal e a ligação à comunidade. Para além da tradicional negatividade, Bakhtin atribuiu ao grotesco - e ao riso - a expressão de um mundo inacabado que traduziria o processo de nascimento, alimentação, catarse, sexo, morte e renascimento. Teria, portanto, também, um valor positivo associado à capacidade de regeneração da vida. Pelo seu lado, Umberto Eco (1989) equiparou o Carnaval ao cómico, enquanto representação das “acções humanas inferiores”, correspondendo ao que é torpe sem causar dano e sem gerar pavor ou compaixão (ao contrário do *pathos* da tragédia). Ainda que esta forma de compreender o cómico pareça remeter para a comédia do mundo antigo, a verdade é que ela tende a actualizar-se e a reocupar o presente em contextos que o tornem possível. As “classes baixas”, representadas pelas “classes mais altas” através de uma poética que as animaliza, usufruem, neste paradigma considerado por U. Eco, de um tempo sem leme e aparentemente livre para a sua expressão comediante. Estas questões enformam a necessária análise do ponto de vista do contexto sociológico onde decorrem as manifestações de teatralidade popular que nos propomos caracterizar.

Nas **práticas contemporâneas de criação e formação artística** tem-se assistido a um vivo interesse pelas soluções performativas populares. A identificação de princípios comuns que atravessam a diversidade de contextos e grupos culturais estão na base de interessantes propostas de formação teatral. Também o trabalho teatral inspirado na diversidade, quer dos participantes, quer das propostas dramatúrgicas, têm sido fonte de reflexão e criatividade artística durante as últimas décadas, (só para citar alguns nomes bem conhecidos, Barba & Savarese, 1991, Brook 2002) encontrando eco a vários níveis: na construção de novos objectos artísticos, através de uma reapropriação e acentuando uma esteticização crescente; na conceptualização de inovadoras metodologias de criação e de formação, traduzida nas recentes abordagens de cunho antropológico da dança e do teatro; na transformação destas manifestações em “mercadoria cultural” incorrendo na sua descontextualização ao acentuar o carácter espectacular e diminuindo a função ritual, celebratória e de sociabilidade. (Raposo, 2003, 2004) É necessário também, ao olhar para as Brincas, realizar um exercício de compreensão do funcionamento das **estruturas da oralidade** e das formas como se fixam e moldam através das gerações. A enunciação de Zumthor (1983), ao caracterizar a produção tradicional (referindo-se ao texto como uma *produção* no sentido de uma harmoniosa cooperação de criações individuais, que durante gerações se reproduz de forma estável), permite-nos compreender as diversas ligações que se estabelecem entre este legado oral, as artes da fala, as características do seu registo escrito, com a análise das especificidades do versejamento em décimas.

Atendamos ainda ao fenómeno da **teatralidade popular** que se assume diverso nas várias regiões do globo. Os contributos dos trabalhos de Eugene Van Erven (2001), Petra Kuppers (2007), Ian Watson (2002), Joel Schechter (2003), Gary Jay Williams & al (2006), revelaram-se insubstituíveis para a compreensão do fenómeno e identificação das várias categorias com que o teatro popular hoje se apresenta. Não raras vezes deparamos com distintas nomeações para práticas idênticas em diferentes contextos: Teatro para o desenvolvimento, Community Theatre, teatro social, teatro e comunidade, teatro rural, teatro de galpão, etc.

Assim, o “*Teatro Popular*”, na sua heterogeneidade, tem sido objecto de tentativas de *revivificação*. Mobilizando interesses interdisciplinares, alguns estudos têem sido levados a cabo em torno de algumas destas manifestações performativas tradicionais, atente-se no caso brasileiro de estudos em torno do Bumba meu boi, folias de reis , tambor de crioula, festas de espírito Santo, etc. ou já na Europa, com o Carnaval Ladino do norte de Itália ou em Espanha com as guerras de moros e cristianos por exemplo, mas também em Portugal nos casos mais mediatizados dos Bonecos de Sto. Aleixo, dos Caretos de Podence, dos colóquios de Miranda, das danças de paulitos, do Auto de Floripes, etc. (Raposo, 1998; Laffon, 1992; Oliveira, 1984)

No que se refere às Brincas, a sua menção nos estudos sobre estas temáticas é rara e por vezes lacónica, ressalvando-se o contributo de Leite de Vasconcelos, Azinhal Abelho, Silva Godinho, entre outros, para a sua caracterização e compreensão.

Aliás, por via da compilação de Azinhal Abelho em Teatro Popular Português – Ao sul do Tejo (1973), temos contacto com fragmentos de fundamentos de brincas dos anos 30 e com o versejamento em décimas Os meses do ano de 1922, ambos da autoria de Marcelino José Bravo. Joaquim Carrageta refere também 1 brinca – As Fontes datada de 1933. Já Silva Godinho, permite-nos inferir da sua existência em finais do séc XIX e apresenta-nos 1 brinca da autoria de Jesuíno dos Santos Carrageta, As cinco partes do Mundo, que terá sido apresentada nos anos 20, dando-as no entanto como perdidas há 40 anos em texto de sua autoria inserido no livro referido que foi publicado em 1973! Estaremos então perante um cadáver? Ou um moribundo cuja morte se anunciou há mais de oitenta anos.

Não sendo aqui o lugar para o aprofundamento das suas origens e da sua datação histórico temporal, parece-me no entanto importante discutir estes dados e sobretudo ler a produção deste discurso na perspectiva das manifestações da cultura popular.

Vejamos então algumas questões que remetem para a diversidade de apropriações sobre as manifestações da cultura popular e nomeadamente sobre os discursos produzidos historicamente relativamente a manifestações da teatralidade popular em que poderemos incluir as Brincas.

A heterogeneidade de tipificações e categorizações produzidas sobre manifestações populares de dimensão performativa, dificulta a inclusão das “Brincas”. Naquilo que é caracterizado como teatro popular cabe um sem-número de representações que vão das pantomimas, danças teatralizadas, contradanças, entremezes, autos até ao teatro de bonecos. Conforme os contextos onde são produzidos adquirem denominações tão díspares quanto diversos são os participantes que as realizam. No entanto existe uma espécie de parentesco que permite a alguns autores agrupar todas estas manifestações na categoria ampla, não isenta de discussão, de teatro popular. Assim, e apesar de parcas as referências encontradas sobre as “Brincas” remetemos à priori para a sua integração neste domínio “Teatro Popular” (Abelho, 1973; Arimateia, 1987; Matos 1985) e mais concretamente nas **manifestações da teatralidade popular carnavalesca.**

Os próprios participantes quando a elas se referem, as nomeiam como uma espécie de teatro!

Para o estudo desta manifestação, assumida então como uma forma de *Teatro,* importa reflectir na perspectiva da sua análise dramatúrgica e da sua encenação:

-Caracterizando o Texto dramático, vulgo *Fundamento* do ponto de vista da sua análise literária e a constituição do seu corpus;

-Caracterizando a Estrutura dramática Cénica (acções, acontecimentos, disposição no espaço);

-Caracterizando as personagens, articulando as dimensões -Personagem /Actor (pessoa) /Pessoa fictícia - na visibilidade que têm durante a representação e a forma como se faz essa apropriação;

-Caracterizando os Códigos usados – os gestos; os movimentos, as posturas e atitudes corporais, a elocução que pelas funções que desempenham se relacionam com níveis de eficácia maiores na aprendizagem, nomeadamente no que se refere aos ritmos, efeitos vocais e formas de dizer que pela sua musicalidade da rima e linhas melódicas permitem maior capacidade de memorização, ser audível em espaço aberto;

O mesmo se poderá dizer face ao uso de gestos codificados e esterotipias que regulam a coordenação do grupo e salientam as relações de poder.

Relativamente ao discurso ou discursos produzidos sobre estas manifestações de cariz popular podemos **identificar vários ciclos**, que segundo Raposo (1998) retém um denominador comum – encaradas que são como expressões moribundas de um modo de vida rural – o quasí mortum – retido e estudado como espécie em via de extinção e por essa razão apetecível. Parece que será o pretenso estado de morbidez que tem motivado pesquisadores de todas as áreas a debruçarem-se sobre elas, como que a quererem reter e fixar para a posteridade um corpus inerte! Ora esta perspectiva entra em colisão com a própria dinâmica performática deste tipo de manifestações, um corpo vivo, dinâmico, em mudança, actualizando-se, dando lugar ao aparecimento de novas manifestações.

Torna-se, por isso imprescindível, trazer para a discussão as características que enformam cada um destes ciclos: Cronologicamente o 1º, com um forte vínculo literário, traduziu uma visão romântica da cultura popular, sobretudo de raiz rural, antecipando a sua perenidade; O 2º assentou numa visão folclorista e de esteticização cultural que servisse os desígnios nacionalistas do Estado Novo; O 3 º assenta no reconhecimento da diversidade e identidade das manifestações artísticas populares, produto das pesquisas e recolhas etnográficas que constituíram o espólio documental a que hoje temos acesso; de visão experimentalista dando azo a fenómenos de circulação destas manifestações, sua emblematização como uma mais valia cultural regional e a sua apropriação por parte de criadores e artistas contemporâneos.

É à luz deles que podemos olhar o escasso e disperso material documental reunido sobre as Brincas, já que poderá haver a tendência devido à insuficiência de fontes, em tomar como cientificamente balizados, os discursos de autores de várias épocas e de proveniências tão diversas que necessariamente o produziram segundo cânones também eles diversos e conjunturalmente díspares.

Relativamente recente é o interesse que as Brincas despertaram a Rui Arimateia, Luís de Matos, Carolina Terra e outros intelectuais eborenses.

Apesar de já nos anos 70 em pleno desenvolvimento das campanhas de dinamização e descentralização cultural pós 25 de Abril, se encontrarem referências e recolhas de âmbito local que atestam da sua realização por vários grupos, notando a introdução de algumas novidades no seu fazer tradicional, referindo nomeadamente a entrada de mulheres na constituição dos grupos e inovações cénicas decorrentes de ligações a grupos de teatro amador e estruturas associativas sócio-culturais, é durante a década de 80, mais precisamente em 1985 no âmbito da realização do Colóquio Internacional - Congresso sobre o Alentejo, Semeando Novos Rumos, realizado em Évora que Luís de Matos e Carolina Terra, apresentam as suas reflexões, também em 1987 Rui Arimateia produz reflexão sobre as Brincas.

Paralelamente a estas incursões investigativas, assiste-se a um novo período na realização das Brincas, “correspondendo a um momento de “desocultação”, que segundo o actual director de serviços da divisão de cultura da C.M.E, coincide também com uma tentativa de revitalização das Brincas, nomeadamente através da sua integração nos chamados Carnavais de Évora, quando a CME organizou os Corsos Carnavalescos, instituindo um prémio para a melhor Brinca e a que concorreram cerca de 4 ou 5 grupos de Brincas. Entre estes contavam-se os grupos de brincas de Canaviais, Bairro de Almeirim, Bairro de Sto António, Nª Sª de Machede, Sta Bárbara do Dgebe. No entanto e apesar de se terem realizado por 3 anos, a competição gerada envolvendo valores pecuniários, em vez de realmente assegurar um processo de crescimento e desenvolvimento destas manifestações “quase ia acabando com as mesmas” segundo opiniões de vários entrevistados no âmbito deste estudo.

Para a história recente das Brincas e pq o fundamento tece um papel primordial para a sua apresentação, a referência que se impõe evoca a memória de Mestre Raimundo Lopes, poeta popular e laborioso fazedor de décimas que encorpavam muitos dos fundamentos representados pelos vários grupos de brincas desde há 60 anos.

Ora por encomenda ora por sorte era ao Ti’ Raimundo que muitos grupos de Brincas recorriam para comprar o fundamento. Em 1995, já com 75 anos e com mais de meia centena de fundamentos ainda escrevia “ 2 ou 3 fundamentos para os poucos grupos de brincas que existiam na cidade. (Matos, 1977; Arimateia, 2004) Aparecem-nos também referências a outros autores de fundamentos como o Sr. Piteira de N. Sª de Machede, ou o Sr. PéLeve de S. Pedro da Gafanhoeira, também eles, Mestres de Brincas.

Segundo Luís de Matos (2007), alguns dos fundamentos do Sr. Raimundo “aguardam publicação e estão registadas na D.G. dos Espectáculos desde vinte de Fevereiro de mil novecentos e noventa e sete.” No entanto, hoje o Sr. Manuel Barradas antigo Mestre de Brincas, no seu café da Casa do Povo dos Canaviais, guarda sigilosamente o inventário, por ele transcrito, de cerca de 2 dezenas de fundamentos da autoria de Mestre Raimundo, sendo que alguns se encontram incompletos. É a ele que nos últimos 6 anos se dirigem os mestres dos grupos de brincas que ainda teimam em sair, para segundo o próprio “consertarem as escolhas”. Ele acaba por funcionar como o guardião desse espólio e seu distribuidor.

Ainda não estando neste momento concluído o trabalho de tratamento documental, tomemos como exemplo a panorâmica deste novo século: Curioso é o aumento das referências às Brincas nos últimos anos e à proliferação de pequenos textos, notas de imprensa, e posts no mundo virtual que nos dão conta da sua existência, continuidade e mesmo à sua integração em acções de dinamização cultural, correspondendo este período a uma diminuição drástica de grupos de brincas. Corresponderá este facto a um aumento do interesse? Traduz um aumento do seu público? Veicula uma tomada de consciência de valor patrimonial e identitário? Ou será apenas a consequência da democratização dos meios de expressão, sobretudo da facilidade de uso da web? De facto podemos constatar que os grupos se foram progressivamente reduzindo.

Em 2000, 2001, 2002 e 2003, apenas se apresentaram dois grupos de brincas, os Grupos dos Canaviais e Bairro de Almeirim. Em 2004, já não saiu o grupo do Bairro de Almeirim mas assistiu-se à estreia de um novo Grupo, o da Graça do Divor continuando a apresentar-se o grupo de Brincas dos Canaviais

Em 2005 e 2006, saíram os grupos de Brincas dos Canaviais e Graça do Divor

E nos dois últimos anos, 2007 e 2008, apenas saiu o grupo de Brincas dos Canaviais

Segundo a informação que tem vindo a ser recolhida, através de depoimentos de velhos e novos participantes, alguma documentação fotográfica reunida aqui e ali e o inestimável contributo das fontes referidas e dos vários testemunhos que nos dão conta dos muitos grupos de Brincas que se apresentavam e cruzavam nas quintas e bairros limítrofes de Évora, podemos contrastá-los com os dados actuais da passagem de 3 grupos com alguma estabilidade apesar das características de informalidade que enquadra a sua constituição, a apenas um.

Estes dados sem dúvida merecem uma reflexão: O que leva os homens e mulheres de hoje, com profissões, níveis de escolarização e modos de vida já tão diversos dos seus antecessores a juntarem-se e a apresentarem-se no espaço público 1 e outro ano?

Avançamos algumas pistas: A consciência de que transportam uma memória que desaparecerá quando deixarem de a realizar? A necessidade de reconhecimento público entre os seus pares? A busca de uma forma alternativa aos contemporâneos espaços de sociabilidade?

Talvez todas estas possibilidades se entrecruzem no “teatro”, já que a *performance* é caracteristicamente artística, física, corpórea, visível, multisensorial e socialmente situada. As várias dimensões performativas, passando por forte componente imitativa, mimética, mas também explicitamente teatralizada, produzem frequentemente a sensação de *competência corporal* proveniente da própria *fisicalidade,* que a par dos feedbacks externos, produzidos pelo grupo e, sobretudo, pelas próprias audiências externas, possibilitam aos participantes uma forte e profunda adesão empática a este tipo de actividades. (Foster 1997, Lazaroff 2001)

Tendo sido referido inicialmente como objectivo do estudo - **A identificação de elementos pertinentes para os contextos de formação e intervenção em teatro educação e comunidade** - importa neste momento, definir educação no espaço público contemporâneo como “o corpus de conhecimentos, de capacidades e de atitudes indispensáveis para a vivência e o exercício da cidadania” (Rocha-Trindade & Mendes, 1996, p.29)

A este propósito, Bruner (1996) subsume que o que mais importante se colocou como desafio para o novo milénio foi precisamente encarar-se a Educação como um processo que ocorre ao longo da vida e que pelo seu carácter reflexivo, dialógico e culturalmente situado, promove o desenvolvimento das comunidades. A perspectiva de educação intercultural atendendo às diversas funções que a cultura detém sobre os indivíduos e as comunidades torna-se particularmente rica. Não é possível aprender sobre uma determinada cultura examinando apenas as suas expressões externas, ficando de fora aquelas que consubstanciam e sustentam a sua existência específica, enquanto um corpo autónomo e dinâmico.

A abordagem intercultural deve, de qualquer modo, privilegiar a relação humana e esta interacção entre todos os que habitam determinado contexto, escolar ou comunitário, ergue-se como eixo central das suas metodologias. Das dinâmicas de cooperação assim geradas, são dados a cada indivíduo os meios para que esteja munido, em cada momento e circunstância, de um leque diversificado de referências que lhe permitirá comunicar mais eficazmente. Para Valente (2005) no que se refere mais especificamente à formação de professores, a educação/ formação "... Sugere a integração das aprendizagens cognitivas com a experiência afectiva, dando ênfase às potencialidades e valores da existência humana e à comunicação. Neste sentido a comunicação equacionada como pedagogia é um caminho que permite explorar a nossa expressão e a expressão dos outros, configurando uma prática educativa que privilegia a **área do Ser**.” Ancorada numa perspectiva da educação como espaço de transformação crê que "...este tipo de vivências é eficaz no sentido de promover um professor mais motivado, mais empenhado, mais criativo, mais sensível, mais imaginativo, mais permeável a outras formas de linguagem e mais aberto à partilha." (Valente, 2005, pp.4)

Nesta abordagem, que muito bebe na pedagogia “freiriana”, a construção de um projecto de formação, qualquer que seja o seu público, pressupõe um constante fluxo reflexivo entre a estruturação e mobilização dos saberes teóricos e a experimentação prática, através do incremento de relações preferenciais com as manifestações culturais das comunidades locais onde se insere. A abordagem do “Teatro e Comunidade é uma área aberta a metodologias contemporâneas de criação e performance artística que nos permite pensar o local de uma forma global e compor uma nova palavra, *"glocal"* “(Valente, 2008) remetendo para “uma pedagogia que cultiva a sensibilidade intercultural e a consciência performativa necessárias à formação de novas comunidades solidárias e cooperativas”. (Baron, 2004, p.419)

As múltiplas vantagens que desta metodologia participativa advêm, situam-se nomeadamente, ao nível da eficácia dos processos de aprendizagem e partilha de conhecimentos, no aumento dos níveis de literacia, na vinculação e motivação de participantes e parceiros locais e na resposta às expectativas de concretização de projectos que reflictam os processos criativos

Nesse sentido debrucemo-nos sobre algumas questões que se poderão constituir em ferramentas que suportem o desenvolvimento destas comunidades.

A 1ª ordem de questões refere-se às Motivações dos participantes e ao papel que estas desempenham na continuidade e sobrevivência desta manifestação:

Existe reconhecimento junto da comunidade? Provoca fruição e prazer? Promove a quebra de rotina e a criação de novos espaços de sociabilidade? É perspectivada como uma prestação ao serviço da preservação de uma tradição? Substitui ou articula-se com outras actividades de índole artístico ou sócio-cultural? Detém funções de ascensão social, cultural, económica?

O 2º conjunto de questões refere-se à Identificação de formas e elementos da teatralidade que se possam revelar eficazes junto da comunidade:

De que forma se apresentam no espaço público? Qual o papel do Mestre? E dos faz-tudos? Do acordeonista e do bandeira? Como ganham a atenção do público? (Apresentação prévia da história e das personagens antes de se iniciar a dramatização) Como se articulam os espaços de representação e da assistência? (ocupação circular do espaço, momentos de mistura entre as personagens e público) Como evocam ou se apropriam das personagens presentes no fundamento? (criação de carácter através de recurso a formas simples de fácil identificação) Como regulam a sua interpretação? Como é afectada por ser rimada em décimas? Como utilizam as suas capacidades de movimento e voz? Como integram música e dança? Existe fidelidade de públicos? Como se processa essa relação?

Como tema para a 3ª ordem de questões refira-se o papel que a diversidade detém na constituição dos grupos e das audiências:

A mudança do tecido social dos bairros reflecte-se na composição do grupo de brincas? Assiste-se à incorporação de novos elementos com níveis académicos, culturais, profissionais e de literacia diferentes? Existe presença de diversidade geracional, de género, étnica, ou outra? E como afecta? A presença da diversidade estimula novos interesses? Potencia a aquisição de novas competências? (procura de formação teatral, aumento do nível de escolaridade)

Para finalizar poderei ainda referir um aspecto interessante: percepciona-se a existência de tensão criativa entre o contexto local e global que decorre da função “actualizadora” dos palhaços na produção discursiva assim como das temáticas e tipos de reportórios usados, que parecem assentar no “hibridismo”.

Neste sentido a mobilização da reflexão produzida em torno das abordagens artísticas interculturais, quer nos domínios educacionais e formativos quer ao nível das criações contemporâneas, miscegenizadas e atravessadas por cruzamentos disciplinares múltiplos, se nos apresentam como um campo pleno de actualidade e sentido.