

Manifestações de teatralidade popular: As Brincas de Évora

Isabel Bezelga

Universidade de Évora

isabel.bezelga@sapo.pt; imgb@uevora.pt

Resumo

Nas práticas contemporâneas de criação e formação artística tem-se assistido a um vivo interesse pelas soluções performativas populares. A criação teatral, atravessando a diversidade de contextos e grupos culturais, tem estado na base de estimulantes projectos e propostas dramatúrgicas, nomeadamente na construção de novos objectos artísticos, através de uma reapropriação, acentuando uma esteticização crescente, mas também da conceptualização de inovadoras metodologias de criação e formação, traduzida nas recentes abordagens de cunho antropológico.

A presente comunicação discute os elementos de teatralidade presentes nas manifestações performativas populares actuais, com particular ênfase para a análise da produção discursiva com raízes na tradição oral, a partir do estudo de caso sobre as brincas de Évora.

Pretende abrir um espaço de reflexão sobre o seu contributo para a educação e formação de professores.

Bio de Isabel Maria Gonçalves Bezelga

Áreas de formação: Educação pela Arte, Teatro, Ciências da Educação

Especialização em Teatro e Educação e Metodologias Artísticas Interculturais

Áreas de desempenho profissional: Actriz; Docente; Formadora; Consultora e Criadora das Orientações Curriculares de Teatro no Ensino Básico e Secundário no Ministério da Educação; Coordenadora e Animadora de projectos socio-culturais, educacionais e artísticos

Situação Actual: Docente de Teatro e Educação

Assistente da Universidade de Évora

Prepara Doutoramento em Estudos Teatrais na Universidade de Évora na área de Teatro e Comunidade

Investigadora do Núcleo de Educação, Cultura e Arte Aplicada – CIEP/ Universidade de Évora

Direcção da Associação Menuhin Portugal - Projecto MUS-E

Membro da Comissão Acompanhamento D.R.C.Alentejo (Teatro)

Membro da rede Media & Performance

Membro da rede IDEA-Europe (International Drama/Theatre in Education Association)

Membro da Rede Ibero Americana de Educação Artística

Contactos: telm: 91 6534128; e-mail: isabel.bezelga@sapo.pt

No percurso das várias práticas Teatrais em contextos comunitários, definidas aprioristicamente como comunidades de local ou comunidades de interesse, podemos detectar basicamente três aproximações tipificadas: Teatro **para** comunidades; Teatro **com** Comunidades; Teatro **por** Comunidades (Valente, 2005, 2009).

De facto o conceito de teatro e Comunidade é multifacetado. Retrata a pluralidade de manifestações em que o teatro é usado como meio de expressão, comunicação, encontro e desenvolvimento.

No entanto, analisando a produção científica na área, verifica-se que apesar da heterogeneidade no seu significado e da diversidade de nomes adoptados, todas elas se encaminham numa perspectiva de actuação para e com a comunidade. (Kershaw, 1992; Van Erven, 2001; Cohen-Cruz, 2005; Caride, Martins & Vieites, 2000; Taylor, 2003; Nogueira, 2008)

Os seus contributos introduzem abordagens cada vez mais especializadas, quer referindo-se a especificidades dos grupos e sub-grupos objecto de intervenção, quer no enfoque da dimensão política, ou colocando a tônica no desenvolvimento sustentado, na promoção de valores e boas práticas, na afirmação dos direitos humanos, na superação traumática. A função social e transformadora do teatro está presente em todas essas acepções.

O contexto desta reflexão refere-se ao estudo dos elementos de teatralidade presentes nas performances culturais. (Turner, 1987, Schechner, 2002; Kirhemblatt-Gimblett, 1999; Langdon, 1996; Greiner & Bião, 1999)

Tem-se assistido a um vivo interesse pelas soluções performativas populares: Quer na tentativa de identificação de INDICADORES comuns que atravessam a diversidade de contextos e grupos culturais que estão na base de interessantes propostas de criação e formação teatral (Barba & Savarese 1999, Brook 2002); Quer no eco recente a diversos níveis - na construção de novos objectos artísticos, através de uma reapropriação 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 espetacular e diminuindo a função ritual, celebratória e de sociabilidade. (Raposo, 2003, 1998).

Parece que será o pretenso estado de morbidez e de prenúncio de morte dum sem número destas manifestações, 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! (Certeau & Dominique, 1990) 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 formas. No entanto esta re-actualização não impede o “ declínio das formas tradicionais de narrativa” já que simultaneamente se assiste à degradação da experiência que era sobretudo passada de geração para geração. (Benjamin, 1994)

Assim sendo, o progressivo interesse pelas formas tradicionais e respectivo processo de patrimonialização, tem correspondido sobretudo às necessidades da sociedade contemporânea de espaços de encontro com as suas raízes e de procura de sentido de continuidade, num mundo em que tudo é fortemente transitório, modulado por fluxos e em constante mudança. (Bezelga & Valente, 2009)

As manifestações performativas populares, caracterizadas como espaços de celebração comunitária em que simultaneamente todos são actores e espectadores, frequentemente desenvolvem nos indíviduos sentimentos de autenticidade e permanência num contexto dinâmico e vibrante. A experiência surge como um factor importantíssimo na partilha e comunicação dentro da comunidade através da activação da expresividade poética e estética. (Turner, 1986 ; Bauman, 2003 ; Silva, 2006)

Em Portugal, alguns estudos têm sido levados a cabo em torno destas manifestações performativas tradicionais como por exemplo nos casos mais mediatisados dos Bonecos de Sto. Aleixo e dos Caretos de Podence mas também em torno dos colóquios de Miranda, das papeladas de valongo, das Bugiadas de Sobrado e do famoso Auto de Floripes, quer no Minho quer em solo africano na Ilha do Príncipe e do tchiloli em S.Tomé, para citar apenas alguns. (Raposo, 1998; Laffon, 1992; Oliveira, 1984, Baptista, 2000; Zurbach, 2002; Lopes, 2008; Nogueira, 2007). No que se refere às Brincas, a sua menção é rara e por vezes lacónica, (Abelho, 1973; Terra, 1985; Matos, 1985; Godinho, 1986; Arimateia, 1987; Barros & Costa, 2002) o que dificulta a sua caracterização, genealogia e compreensão do papel junto da comunidade. As raras referências detectadas dão-nos conta da sua existência nos anos 20 e 30 (Abelho, 1973) inferindo a sua já existência em finais do séc XIX. O ponto alto da sua vitalidade terá sido entre os anos 40 e 60, com numerosos grupos de Brincas das várias quintas dos arredores de

Évora, assistindo-se depois a uma progressiva regressão devido a diversos factores: emigração; guerra colonial; fim do modo de vida rural. Nos anos 70 em pleno desenvolvimento das campanhas de dinamização e descentralização cultural pós 25 de Abril, encontram-se referências e recolhas de âmbito local que atestam da realização de Brincas 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 que se assiste a um maior interesse correspondendo a um momento de “desocultação”, coincidindo com uma tentativa externa de revitalização das Brincas, nomeadamente através da sua integração nos chamados Carnavais de Évora. Nesta altura participaram os grupos de brincas de Canaviais, Bairro de Almeirim, Bairro de Sto António, Nª Sª de Machede, Sta Bárbara do Dgebe. No entanto 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 interlocutores no âmbito deste estudo. 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 a uma diminuição drástica de grupos de brincas. De há muito que, todos os que a elas se referem dão-nas como perdidas. De facto nos últimos anos temos acompanhado o único grupo que se mantém activo e desse facto os seus elementos têm a consciência da responsabilidade que transportam....

Contributos das manifestações performativas populares

A perspectiva aqui apresentada pressupõe a interacção com 2 sistemas da performance popular que se complementam, o mundo dos reportórios, das práticas e das formas estéticas do património oral por um lado e os códigos teatrais que se identificam em diversas fontes do teatro tradicional. Compreendê-los e respeitá-los constituem-se como passos decisivos para o nosso objectivo de formação traduzindo a oportunidade de aceder aos padrões estéticos que este tipo de manifestações comporta. Não resisto a ler-vos um depoimento *“Uma Brinca vê-se com o corpo todo! Se for só com os olhos, ao fim de 10 minutos está farto da Brinca; tem que se estar a ver e a tentar perceber o que está a acontecer. Como é que aparecem, como é que vão sacralizar o espaço. E todo o*

enredo que se vai passar ali (...)Nós temos que estar completamente integrados a tentar perceber e tentar nos envolver emocionalmente naquilo que está a acontecer. Caso contrário, não se consegue" (Arimateia, 2007)

Passemos a destacar os elementos e códigos que se referem a uma estética própria e balizados por critérios de apreciação diversos dos utilizados no teatro profissional. Naquilo que é caracterizado como teatro popular de cariz tradicional cabe um sem-número de representações que vão das pantomimas, danças teatralizadas, contradanças, entremeses, 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 agrupar todas estas manifestações na categoria ampla, não isenta de discussão, de teatro popular (a que nos iremos referir como *teatro tradicional* (Camarotti, 2001; Goody, 1999; Veneziano, 1996; Berthold, 1991; Baroja, 1974; Picchio, 1969) “o teatro popular trabalha com a tipificação e tem caráter improvisado; apresenta temas não aprofundados; não se preocupa com enredo contínuo; possui quadros independentes; mistura de gêneros; rompimento com a quarta parede, pacto com a platéia; trabalha com a comicidade, extraída das bufonarias onde são comuns as deformações físicas, pontapés, agressões, tombos, empurrões”. (Veneziano, 1996, p.140-144)

Tomámos como referência alguns exemplos de teatro tradicional que se apresentam no nosso contexto na actualidade: (As Brincas de Évora, O Auto de Floripes das Neves, As Bugiadas de Valongo e As Comédias de Miranda) permitindo-nos reflectir sobre os seus elementos dramáticos : I –Caracterizando o Texto dramático, vulgo Cascos, *Fundamentos ou Papeladas*, do ponto de vista da sua análise literária, temas, constituição do seu corpus e produção do discurso; II – Caracterizando a Estrutura dramática Cénica (acções, acontecimentos, disposição no espaço); III – Caracterizando as suas “Figuras” e a visibilidade que têm durante as representações e a forma como se faz a apropriação; IV – Caracterizando os Códigos usados – os gestos; os movimentos, as posturas e atitudes corporais, a elocução, etc.

Destacamos uma breve sistematização de elementos que podemos facilmente encontrar nestas performances:

No que se refere à base textual os “corpus” das várias manifestações são distintos. Desde logo se assiste a 1^a ordem de diferenciação, ora se processa “a repetição” re-utilização de uma mesma base narrativa (auto de floripes), ora se assiste a uma base

assente em reportórios diversos, relativamente inéditos e profundamente relacionados com o domínio autoral. Vamos deter-nos neste último caso, tomando como exemplo os “fundamentos” das brincas.

Os textos dos fundamentos a que acedemos revelam coesão e um sentido de conjunto que lhes poderá conferir, (em estudos futuros, o que não é o caso actual), o estatuto de *corpus* interessantíssimo para analisar, quer do ponto de vista textual quer do ponto de vista da sua posta em cena.

De facto todos usam a décima como forma poética e estão estruturados seguindo uma ordem constante de fases.

Aceder a estes textos tornou-se uma tarefa difícil dado o secretismo da sua posse e transmissão e dado seu carácter críptico, necessitando de um processo de iniciação à sua descodificação e leitura através de um outro texto “ponto de orientação” a que só o Mestre acede. Na maior parte dos casos os fundamentos encontram-se em folhas soltas, (faltando algumas, não raramente!) atribuídas a uma personagem da história, com as respectivas “falas” numeradas em série. Apenas o “ponto de orientação” permite a sua organização sob forma de texto dramático.

A décima adapta-se na perfeição aos temas narrativos, como acontece em grande medida nos “fundamentos” a que acedemos. Em grande parte “en el Alentejo portugués (...) la décima (...) ha venido suplantar la función noticera del romance. (...) aquellos episódios modernos (...) que han merecido ponerse en verso, como antiguamente lo fueron, por ejemplo, las luchas fronterizas entre moros y cristianos (...) están escritos en décimas...”(Ruiz e Trapero, 2001, p. 78)

O ponto é extremamente importante quer na produção textual quer na dimensão performática, já que acentua e esclarece sobre aspectos da representação. Do ponto de vista formal e se pensarmos na Estrutura do “Fundamento” produzido para ser representado por um Grupo de Brincas assiste-se a uma organização de “décimas em conjuntos de número indeterminado recorrendo à técnica do leixa-pren” (Lima, 2001, p.165), que permite integrá-las no tipo de “décimas silvadas”. Embora sustentando a evolução do jogo dramático, não se fazem acompanhar de muitas indicações sendo raras as didascálias. As décimas exclusivamente referentes aos faz-tudos, (variando entre 2, 3 ou 4) apenas com uma décima para cada um. O Humor presente nestas desempenha um papel especial contrapondo-se às restantes décimas do fundamento,

que de uma forma geral não encerram comicidade no texto dito, mas apenas (e quando ocorre!) na situação em jogo. (Minois, 2003)

As didascálias são raras. A “tradição da décima(...) no sul de Portugal não é mais do que fruto de um grande consumo de textos impressos (...) nomeadamente em “folhetos” de cordel. (Lima, 2001, p.176), e nesse sentido, as questões que se prendem com a autoria e direitos de utilização dos Fundamentos assim como, a perenidade da sua utilização e conservação, se transformou num desafio.

Não podemos inserir a autoria protagonizada por Mestre Raimundo na actual configuração de *autor*. Ele representa uma entidade de poder, que a um tempo produz, re-utiliza, distribui, vende “o que configura uma instância autoral (de autoridade também), menos atendendo às condições de autoria ou de filiação dos textos do que actualizando por eles um uso e re-uso que é também criação e autoria, tradição e inovação” "(Ferreira, 2007, p.57)

O levantamento e Compilação dos materiais relacionados com as manifestações populares, e sobretudo dos Cenários carnavalescos, são sobretudo realizados por folcloristas e amadores, cuja actividade de recolha está mais relacionada com apetências pessoais de cunho identitário, tendente à valorização do espaço de pertença (bairro, aldeia, região) e com a posse de um bem percepcionado como “raro” e de valor cultural difuso. Frequentemente é o professor, o animador ou o doutor da terra que sem qualquer instrumento de recolha e análise se torna no “dono” de um “bem comum”. No caso vertente e porque estes fundamentos são assinados por um autor (mesmo que se reconheça a sua intertextualidade) que em vida serviram fins lucrativos de sobrevivência (os fundamentos eram comprados directamente ao autor pelo Grupo de Brincas) tornam a questão da legitimidade da propriedade um problema real.

Seria impossível conceber um estudo sobre as Brincas sem aprofundar este domínio mas devemos acrescentar que no decurso da relação de investigação, só o envolvimento empático com os nossos interlocutores (participantes e informantes) e a construção de uma relação de confiança e cumplicidade, nos permitiu aceder às informações dispersas que nos possibilitaram a reunião de um espólio considerável destes “cascos” e proceder assim ao seu estudo.

Independentemente da narrativa em questão, que introduz a diferenciação ao nível temático e de personagens, existem figuras que se mantém e que adquirem uma

centralidade que lhes confere a “identidade” de fundamento de brincas: o Mestre, o Bandeira (porta Estandarte do Grupo), o Acordeonista (figura tutelar que à sua falta fizeram desaparecer alguns dos grupos recentes) e os Faz-tudos

Assiste-se à utilização de estratégias teatrais consolidadas, frequentemente usando prólogo e epílogo como forma de ganhar a atenção do público. Esta apresentação prévia da narrativa e das personagens, antes de se iniciar a dramatização e o seu resumo no final é realizada pelo Mestre, “Mordomo” do grupo, que simultaneamente convoca em si o papel de ensaiador, guardião da tradição do fazer e leader.

Existe por vezes um certo secretismo transmitido de geração em geração que preserva o legado nas mãos de determinada linhagem, (conferindo poder!) podendo passar-se ao nível das formas do fazer, dos signos utilizados (nomeadamente da gestualidade ritual), no sentido críptico dos textos ou na hierofania (Eliade, 2001) que aparece ligada a certas acções e objectos.

Frequentemente, e devido à forte marca da tradição oral, assiste-se à esteticização da fala, produzida em verso (no caso das brincas usando a décima) implicando uma forma peculiar no uso da palavra dita e cantada. O que faz a décima ser tão ao gosto popular passa pelas características da sua estrutura.

O tipo de elocução, pela função que desempenha, é referido pelos próprios, como estando relacionada com maiores níveis de eficácia na aprendizagem. Nomeadamente no que se refere aos ritmos, efeitos vocais e formas de dizer, a musicalidade da rima e a existência de uma linha melódica permite maior capacidade de memorização e ser audível em espaço aberto.

A articulação dos espaços de representação e da assistência é mediada pela criação “in situ” do espaço “sagrado” de jogo teatral, assumindo diferentes formações. Uma das mais interessantes será a disposição circular em torno de uma marca simbólica (Bandeira, Estandarte), de todos os participantes, actores e espectadores. “O centro no espaço sagrado possibilita o norteamento na homogeneidade caótica, serve como origem ou fundação do mundo, promove para o homem o viver real. Por outro lado, a experiência profana não contribui para a vivência do real, ao contrário (...) mantém a homogeneidade e, portanto, a relatividade do espaço. Já não é possível nenhuma verdadeira orientação, porque o *ponto fixo* já não goza de um estatuto ontológico único...” (Eliade, 2001, p. 27)

Mesmo encontrando-se definido o espaço de jogo, é usual a existência de momentos ritualizados de mistura entre as figuras e público, tornando-os “actantes” duma só performance, como ocorre nas Brincas. Noutros casos (exp. Bugiadas) decorre de forma processional sob forma de desfile com paragens em locais significativos da vida da comunidade, outras ainda apropriadamente do modo tradicional, de frente para um público sobre um palco de maior ou menor improviso de construção (exp. Auto de Floripes). Tem-se vindo a assistir à adaptação destas manifestações a certos formatos com maior visibilidade para o que tem contribuído a crescente dimensão da vida social como espectáculo presente no mundo contemporâneo, prefigurando uma maior utilização dos recursos modernos ao nível da luz, som e efeitos cénicos. A transformação que ocorre ao nível das práticas, das funções e significados que lhes são atribuídos emerge da tensão criativa presente nestas manifestações, entre a incorporação de elementos culturais provenientes das referências globais conduzindo ao aparecimento de objectos híbridos (Canclini, 1997) e as tendências de cristalização suportadas pelas noções de autenticidade de algumas encenações folclóricas.

Duma forma geral os participantes/actores evocam e apropriadamente das personagens através dos figurinos e adereços que usam. A criação da “figura” é realizada com o recurso a formas simples de fácil identificação, quer individualmente quer de grupos. Recorrem ao uso de adornos e objectos: coroas, chifres, chapéus, espadas, cruzes e chocalhos, mantos e xailes.... E o uso da máscara impera, mesmo que, como ocorre nas Brincas, ela seja substituída por “óculos escuros”, que aqui desempenham essa mesma função mediadora.

A presença do **‘corpo em acção’** nas sociedades actuais, essencial para a reflexão sobre as práticas performativas, merece a nossa atenção face à mudança operada na noção de dever (Lipovetsky, 1994) em que a visão missionária assente em paradigmas maniqueístas deixou de mobilizar as sociedades a partir do final do século XX, reorientando para novas actividades o papel que o dever antes encarnava, fazendo surgir novos rituais contemporâneos, nomeadamente a sobrevalorização narcísica do corpo.

Nestas manifestações a interpretação é regulada por distintos princípios. Ora assistimos à primazia da acção como no caso das performances de encenações conflituantes entre grupos como no caso das “bugiadas”, ora a acção secunda o que é dito, nomeadamente naquelas em que o texto é fundador, como é o caso das Brincas ou do Auto de Floripes.

Nestes casos a atitude corporal é rígida e hierática contendo referências ao teatro oitocentista, anterior às mudanças introduzidas pelo paradigma da formação do actor como centralidade no teatro. A apresentação não é realista. O facto de se tratar de um texto em verso impõe que não sejam usadas técnicas interpretativas naturalistas. 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 esse legado oral, as artes da fala, as características do seu registo escrito, nomeadamente da versejamento em décimas.

Obrigatoriamente surgem outro tipo de “figuras”, em grupos de faz-tudos, de loucos, de diabos ou/e outros entes que provocam estranheza e ruptura. O humor e o cómico marcam presença: “os *clowns* assim como os jograis e o cômico dell’arte, sempre tratam do mesmo problema, qual seja, da fome: a fome de comida, a fome de sexo, mas também a fome de dignidade, de poder” Dario Fo (1999, p. 305)

Uma das funções principais destes elementos é o que Baktine designa pelo efeito do “mundo às avessas” quebrando a seriedade do acto (muitas vezes ditado pelo texto) apelando à ligação ao quotidiano e licenciosidade da fala (a ritualização do mito dá lugar ao grotesco, ao improviso e à interacção e interpelação espontânea com a audiência) A “**Carnavalização**” continua a ser um fenómeno rico e actual, o par Carnaval-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) possibilita a vivência de uma transgressão ritual (Bakhtin, 1978; Eco, 1989; Alberti, 2002). Para além da tradicional conotação de negatividade, o grotesco e o riso pela expressão de um mundo inacabado traduzindo o processo de nascimento, alimentação, catarse, sexo, morte e renascimento tem um valor positivo associado à capacidade de regeneração da vida. O princípio da renovação é vital para a compreensão da continuidade destas manifestações. Todos os anos o grupo de brincas prepara em segredo e apresenta na comunidade um novo fundamento desejando sempre que supere o do ano anterior exercendo um estímulo revigorante. “vivemos na recordação de uma festa e na expectativa de outra.” (Perez 2002, p.25)

O uso do humor, mesmo que dentro de uma estrutura rígida, está sempre presente nestas manifestações e constitui como que um piscar de olhos à audiência no sentido do reforço dos laços que os integram numa história de vida partilhada de memória comum.

Também a articulação com a música e a dança (ou o desenvolvimento de marcações coreografadas) frequentemente presente sob a forma de cortejo, conferindo-lhe a vivência globalizante da *Festa*, reforçam o vínculo comunitário tendo um efeito mobilizador e apelando à co-participação, nomeadamente pontuando o inicio e final das representações ou mudanças de cenas.

No caso das Brincas de Évora, podemos perceber que um dos elementos mais significativos que permitem a sua continuidade, mesmo que ao nível duma conceptualização da tradição, arredada já da vivência comunitária plena (Arendt, 2005) refere-se ao papel que as audiências desempenham. Assim, a apreciação estética produzida por toda a sorte de participantes (actores e espectadores que comungam o espaço da performance) e a sua valoração, traduzem-se numa responsabilização perante as gerações futuras, actuando sobre a motivação dos grupos.

A compreensão da diversidade de funções que estas manifestações detém na contemporaneidade - estética, cultural, ritual, educacional, social, etc. - permite-nos perceber melhor qual o impacto que têm nas comunidades. O seu estudo revela-se, desta forma, um contributo necessário para a educação, formação e intervenção teatral em contextos comunitários.

Referências

- ABELHO, A., *Teatro Popular Português – Ao Sul do Tejo*, Braga : Ed. Pax, 1973.
- ALBERTI, V., *O riso e o risível: na história do pensamento*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- ARENDT, H., *A condição humana*, Trad. R. Raposo (10.ed.) Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- ARIMATEIA, R. As “Brincas”- *Manifestações Carnavalescas* in O Giraldo nº 10 de 10 de Março de 1987 pp.6-7, Évora, 1987.
- BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rebela*is Trad. Yara F. Vieira. (5ª ed.) São Paulo: Hucitec, 2002.
- BAPTISTA, A., *Um Teatro de sete fôlegos* in Adágio, nº 27, Junho/Julho de 2000.
- BARBA, E. & SAVARESE, N., *The Secret Art of the Performer*, London: Routledge, 1999.

- BAROJA, J. *Teatro popular y magia*, Madrid: Revista de Occidente, 1974.
- BARROS, J. & COSTA, S., *Festas e tradições portuguesas*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2002.
- BAUMAN, Z., *Comunidade: a busca de Segurança no Mundo Atual*, Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- BENJAMIN, W. *Experiência e pobreza*. in BENJAMIN,W. (Ed.). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, Trad. Sérgio P. Rouanet (7. ed.), pp. 114-119, São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERTHOLD, M.. *História Mundial do Teatro*, S.Paulo: Ed. Perspectiva, 2ª Edição, 2004.
- BEZELGA, I. & VALENTE, L. , *Brincas of Évora" Rituals of Carnival and Performance in the South of Portugal: Rural and Traditional Festivities in the Contemporary World* in The International Journal of the Arts in Society, Volume 4, Number 3, 2009,
- BROOK P., *A porta aberta : reflexões sobre a interpretação e o teatro*, trad. Antonio Mercado. (3ª ed.), Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2002.
- CARIDE, J. MARTINS, J. VIEITES, M. (coord.), *Animação Teatral teoria e prática*, Porto: Campo das Letras, 2000.
- CERTEAU, M., DOMINIQUE, J., *A beleza do Morto: O Conceito de Cultura Popular*, Lisboa: Difel, 1990.
- CAMAROTTI, M. *Resistência e voz: o teatro do povo do Nordeste*, Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2001.
- CANCLINI, N. *Culturas híbridas: estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*, São Paulo: Edusp, 1997
- COHEN-CRUZ, J., *Local Acts: Community Based Performance in the United States*. New Jersey: Rutgers University Press, 2005.
- DUVIGNAUD, J., *Festas e Civilizações*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.
- ECO, U., *Los marcos de la "libertad" cómica* in Carnaval!, Mexico, Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- ELIADE, M., *O Sagrado e o Profano: A essência das religiões*, São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FERREIRA, J., *Da variante ao texto, do texto à variante* in ZURBACH, C., FERREIRA, J., SEIXAS, P. (coord.) , *Autos, passos e bailinhos.O texto dos Bonecos de Santo Aleixo*. Évora: Casa do Sul Editora, (2007).
- FO, D., *Manual Mínimo do Ator*, (2º ed.) São Paulo : Editora SENAC, 1999.

GODINHO, S., Temas oitocentistas eborenses in "A Cidade de Évora" IV série , nº 43-44, p. 63-76, 1986.

GOODY, J., *Teatros, ritos y representaciones del otro* IN Representaciones y Contradicciones , Barcelona: Paidós, 1999.

GREINER, C. e BIÃO, A., *Etnocenologia textos selecionados*, São Paulo: Annablume, 1999.

KIRSHEMBLATT-GIMBLETT, B., *Performance Studies*, New York: Ed. Rockefeller Foundation, Culture and Creativity, 1999.

KERSHAW, B., *The politics of Performance: Radical Theatre as Social Intervention*, London: Routledge, 1992

LAFFON, V., *Les Danças de Carnaval dans une freguesia rural de l'Alentejo* in Actes du Colloque Ethnologie du Portugal "Unité et Diversité", Paris: Centre Culturel Gulbenkian pp. 49-57, 1994.

LANGDON, E., *Performance e preocupações pós-modernas em antropologia* In: *Antropologia em Primeira Mão*, n. 11. Santa Catarina: PPGAS/UFSC, 1996.

LIMA, P., O estudo de décimas em Portugal e a sua contribuição para a História Oral, *Arquivo de Beja*, 3.ª série, IX (Dezembro), pp. 79-95, 1998.

MATOS, L., *Carnaval em Évora-Enquadramento temporal das Brincas* in Actas do III Congresso do Alentejo: Évora, pp.1259-1262, 1985.

MINOIS, G., *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

NOGUEIRA, M., *Teatro em comunidades* In FLORENTINO, A. & TELLES,N. *Cartografias do Ensino de Teatro: das idéias às práticas*, Uberlândia: UDUFO, 2008.

NOGUEIRA, C., *Papeladas de Valongo* in FORMA BREVE, n. 5, 2007.

OLIVEIRA, E., *Festividades cílicas em Portugal*, Lisboa: Dom Quixote, 1984.

PICCHIO, L., *História do Teatro Português*. Lisboa: Portugália, 1969.

PEREZ, L., Antropologia das efervescências coletivas. Dionísio nos trópicos: festa religiosa e barroquização do mundo – Por uma antropologia das efervescências coletivas. In: PASSOS, Mauro (Org.). *A festa na vida: significado e imagens*. Petrópolis: Vozes, 2002.

RAPOSO, P., *Ritual e Performance* in Etnográfica: Lisboa, vol.II, Nº 2; pp 189-219, 1998.

_____ *O papel das Expressões Performativas na Contemporaneidade. Identidade e Cultura Popular*, Dissertação para obtenção do grau de Doutor em Antropologia – I.S.C.T.E., Lisboa. n/pub., 2003.

RUIZ, J. & TRAPERO, M., *Origen de la décima* In TRAPERO, M. (coord.), *La décima: Su historia, su geografía, sus manifestaciones*, Las Palmas de Gran Canaria: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001.

SCHECHNER, R., *Performance studies: an introduction*, New York: Ed. Routledge, 2002.

SILVA, R., *A Performance da Cultura* in Antropologia em Primeira Mão, Florianópolis, PPGAS, UFSC. 2006.

TAYLOR, P., *Applied Theatre: Creating transformative encounters in the community*, Portsmouth: Heinemann, 2003.

TERRA, C., *Abordagem cultural do fundamento* in Actas do III Congresso do Alentejo: Évora, pp.1259-1262, 1985.

TURNER,V., *From Ritual to Theatre: the human seriousness of play*, New York: PAJ publications, 1982.

_____ *The Anthropology of Performance*, New York: PAJ publications, 1987.

VALENTE, L., *Teatro e Comunidade na construção de uma sociedade inclusiva* in Actas das IV Jornadas de Teatro – Universidade de Évora, Março de 2005. (n/pub.)

_____ *Social Theatre: An Integration of Education and Arts* . In S. Jennings (ed) Dramatherapy and Social Theatre: Necessary Dialogues. London: Routledge, 2009

VAN ERVEN, E., *Community Theatre: Global Perspectives*, London: Routledge, 2001

VENEZIANO, N., *Não adianta chorar*, S. Paulo, Unicamp, 1996.

_____ *De pernas para o ar*, S.Paulo, Imprensa Oficial do Estado (IMESP), 2006.

ZURBACH, C. (Coord.), *Teatro de Marionetas –Tradição e Modernidade*, Évora: Casa do Sul, 2002.