

ARRA
NHA
CÉ
US



ALTAS VOZES

BRINCAS DE ÉVORA: PRÁTICAS CONTEMPORÂNEAS

ISABEL BEZELGA

Pode-se dizer que existe um parentesco evidente entre a vida social e a expressão artística, parentesco perturbador, menos marcante do que o existente entre a vida religiosa e a vida social, mas parentesco que salta aos olhos.

(Duvignaud, 1972, p. 36)

ISABEL BEZELGA nasceu em Lisboa em 1960 e vive entre Lisboa e Évora. É Professora Auxiliar da Universidade de Évora onde lecciona nos Departamentos de Pedagogia e Educação e de Artes Cénicas, sendo actualmente Directora de Curso da Licenciatura em Teatro. Doutorada em Estudos Teatrais, desenvolve investigação em Teatro educação e comunidade como membro do IELT-FCSH/Universidade Nova de Lisboa e colabora no CIEP/Universidade de Évora. Tem desenvolvido actividade diversificada como docente, investigadora, actriz e formadora, destacando-se o desempenho na Comissão de Acompanhamento e Avaliação D.R.C. Alentejo (Teatro), na co-criação das Orientações Curriculares de Teatro no Ensino Básico e Secundário no Ministério da Educação e na coordenação de projectos socio-culturais, educacionais e artísticos. No âmbito cívico e associativo é membro da Direcção da Associação Menuhin Portugal – Projecto MUS-E, dos corpos gerentes do Movimento Português de Educação pela Arte e Intervenção Artística e Rede Ibero Americana de Educação Artística.

Índice

11 Agradecimentos

13 Abertura

15 Prefácio



17 Introdução

AS BRINCAS PRIMEIRAS QUESTÕES: A NOMEAÇÃO DA “COISA”

1

O QUÊ: O QUE SÃO AS BRINCAS?

27 Como as define a literatura?

33 As Brincas como manifestação artística e teatral

38 As Brincas como manifestação Festiva de ínole carnavalesca tradicional

45 As Brincas como tradição

47 Festa, sociabilidade e encontro

50 A presença da religiosidade popular e ritual



2

ONDE? O ALENTEJO ONTEM E HOJE

60 Évora e os seus arredores

64 Controlo e censura

3

QUANDO? UMA (IM)POSSÍVEL HISTÓRIA DAS BRINCAS

71 Diferentes fases no desenvolvimento das Brincas

73 Carnavais de Évora - As Brincas nos Corsos Carnavalescos

76 Dos anos 90 até ao virar do século

77 Influências de estruturas e organismos ligados à Cultura Popular

4

QUEM? GRUPOS DE BRINCAS, PÚBLICOS E COMUNIDADE

85 Culturas grupais

87 Grupos de Brincas

91 Primeiros Contactos

93 As primeiras participações

95 Relações familiares e de vizinhança

97 Entrada no Grupo

99 Permanência e fidelização

- 101** Diversidade nos Grupos
103 Proximidades como significação
106 Memória e papéis sociais
110 Negociação e Distribuição de papéis
113 Papéis femininos
117 A presença das mulheres nos Grupos de Brincas
121 A invocação da Tradição como justificação para a diferenciação de género
124 O menor interesse das mulheres?
125 Sociabilidade no masculino?
126 Hierarquia e poder nos Grupos de Brincas
128 Tomada de decisão
130 Aspectos motivacionais
139 Espaço de Encontro
140 O Grupo de Brincas como espaço de encontro e partilha identitária
149 Os Encontros com as comunidades no reforço da coesão social local
155 Velhos e Novos públicos
160 Caracterização das audiências

5

COMO? O USO DE ELEMENTOS DE TEATRALIDADE

- 170** Práticas Performativas
171 Espaço e Tempo da Performance 
176 Performers
177 Figuras fixas e variáveis
 177 O Mestre
 185 O Faz-Tudo
 193 O Acordeonista
 193 O Porta-bandeira
195 Diversidade de Personagens dos Fundamentos
198 Corpo, Movimento e gestualidade
202 Voz, Elocução e Canto
205 Figurinos e Adereços
212 Música e Dança
 212 Música
 215 Dança, Contradança e Cortejo
219 Códigos e Convenções
 219 Actor, Papel, Figura, Actuar - A descodificação de códigos
 220 «Um teatro para ouvintes»
 221 Teatro total
222 Estrutura e Sequência
 224 Permanência e variação: Lugar à improvisação
 225 Ideia e Forma
 226 “Géneros” e “Estilos”
 227 Economia e minimalismo
232 Isotopias e Discurso 

- 239 Audiências e Apreciação** 
- 241 Desempenho do Mestr** 
- 242 Interacção com o público, desempenho dos Faz-Tudo e restantes perform** 
- 242 O Fundamento**
- 243 Contradança, execução musical e utilização do espaço** 
- 243 Impacto nos ex-participantes em Grupos de Brincas** 
- 000 Impacts a nível de futuros projectos epistemológic** 
- 244 Textos da Performance** 
- 246 Relação com a Literatura**
- 250 Temas**
- 254 Os Fundamentos**
- 258 Estrutura do Fundamento**
- 261 As décimas como recurso poético**
- 272 Domínio público, Autoria e Recolha**
- 275 A importância do Senhor Raimundo Lopes**
- 277 Outros autores**
- 280 Recolha e Apropriação**
- 282 Colectores de Fundamentos**
- 286 Segredo, poder e compra**
- 288 Ponto de orientação como garante do segredo**
- 291 Dispersão e Desaparecimento**
- 292 Repetição de Fundamentos**
- 294 Alterações no Fundamento**
- 296 Corte do Texto**
- 298 Seleção e Preferência de textos dos Fundamentos**

AS PRÁTICAS E OS TEXTOS DA PERFORMANCE DAS BRINCAS: À LAIA DE EPÍLOGO

6 PORQUÊ? CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO E PERFORMANCE

- 308 A aprendizagem**
- 314 Processos de construção do Conhecimento**
- 317 A criatividade**
- 319 Da criatividade à construção de conhecimento teatral**
- 321 Treino e Memorização**
- 323 Estrutura codificada da forma de dizer as Décimas**
- 325 Responsabilização e Auto-controle**
- 327 Competência, Eficácia e Poder**
- 000 Valorização da Intuição** 
- 328 Formação para quê?**

PERCURSOS E CONTEXTOS: DIÁLOGOS COM AS BRINCAS CARNAVALESCAS DE ÉVORA

333 *Manifestações teatrais de índole popular: “origens” e “genuinidade”*

1

*TIPOLOGIAS POSSÍVEIS DAS MANIFESTAÇÕES TEATRAIS DE
ÍNDOLE POPULAR*

340 *O Auto hagiográfico*

341 *O Momo*

343 *Os Jogos espectaculares ou Autos Sacramentais*

345 *Cordel: as “adaptações, imitações e cenas esparsas”*

347 *Espectáculos folclóricos*

349 *Tradição e património familiar partilhado com a comunidade*

2

IDENTIFICAÇÃO DE MANIFESTAÇÕES CONTÍGUAS

357 *Auto de Floripes nas Neves (Viana do Castelo)*

360 *Festa dos Bugios em Sobrado (Valongo)*

362 *Danças do Entrudo da Ilha Terceira (Açores)*

364 *O caso africano do Tchiloli (S. Tomé e Príncipe)*

367 *Os muitos casos brasileiros*

368 *Pássaros Juninos*

369 *Marujada*

370 *Dança do Boi*

372 *Congadas, Folias e Cavalo Marinho*

375 *A Riqueza da diversidade*

377 *Conclusão*

381 *Referências Bibliográficas*

395 *Anexo*

Agradecimentos

A presente edição integra o Projecto «Disponibilização de Recursos e Divulgação das Brincas de Évora», apoiado pela EDP – Programa Tradições locais e regionais 2015 e só se tornou possível no quadro de uma fantástica parceria, liderada pela Casa do Povo dos Canaviais e constituída por: Universidade de Évora; Instituto de Estudos de Literatura Tradicional – Património Artes e Cultura (IELT) da FCSH – Universidade Nova de Lisboa; Direção Regional de Cultura do Alentejo; Câmara Municipal de Évora; Junta de Freguesia de Canaviais; União de Freguesias do Bacelo e Sr.^a da Saúde; Delta Cafés; Santa Casa da Misericórdia de Évora.

Tratando-se de uma obra que sintetiza parte da minha tese de Doutoramento, não posso deixar de agradecer aos meus orientadores, Prof. Dra. Lucília Valente e Prof. Dr. Paulo Raposo e aos responsáveis e colegas do Departamento de Pedagogia e Educação – Escola de Ciências Sociais e do Departamento de Artes Cénicas – Escola de Artes, da Universidade de Évora. Ainda um agradecimento à Fundação Eugénio d’Almeida, que com o seu apoio tornou possível o registo audiovisual sistemático.

Um agradecimento cúmplice à minha editora, nas pessoas de João Paulo Cotrim e Isabel Amaral.

Agradeço ainda ao Luís, à minha família e aos amigos sempre presentes e a todos os interlocutores que comigo colaboraram na realização do trabalho.

Dedico este livro aos homens e mulheres das Brincas de Évora e especialmente a todo o Grupo de Brincas dos Canaviais.

ANA PAULA GUIMARÃES

Abertura

PALCO: uma sala no Conservatório Nacional de Lisboa, fundada em 1836 enquanto Conservatório Geral de Arte Dramática.

O RESTO DA HISTÓRIA: quarenta e três anos mais tarde, em 1979-80, admiráveis aulas de Drama dinamizadas pelo pioneiro da Expressão Dramática, actor e encenador João Mota (em Educação pela Arte ao lado de João dos Santos e Arquimedes da Silva Santos) atraem certa pessoa a experimentar *usar o corpo e conhecer-se dos pés à cabeça* (mais ou menos a *brincar*). Tudo isto para ser capaz de transmitir melhor as matérias das sessões, que lhe cabia leccionar na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (sempre a sério, muitas vezes também *brincando*): Literatura Portuguesa e, sobretudo, Literatura Tradicional e Literaturas Marginais.

INTÉPRETES: de entre essas *cenas e personagens*, essa mulher – talvez eu própria (quem sabe?) – recorda hoje, em 2015, uma notável personagem de corpo inteiro, Isabel Bezelga, que recentemente lhe confessa ter gosto por *coisas transversais e tradicionais*: frequentou antropologia, cantou e dançou na Juventude Musical Portuguesa, fez parte do Coro da Academia de Música, dirigido pelo seu querido Fernando Lopes Graça, passou pelas mãos de outro querido, Francisco d’Orey (ambos meus vizinhos, o último bem próximo). Participou em gravações de Sérgio Godinho e Carlos Guerreiro. E já tinha começado por cantar no Grupo Almanaque (desafiado por mim a cantar na FCSH no ano lectivo 79-80). Actuações desta performer/actriz/professora também em peças dirigidas por Adolfo Gutkin, José Gil, Jorge Silva Melo e João Mota.

Que mais?

ACTUAÇÕES (CIRCUNSPECTAS?): em carreira académica, em formação pedagógica, em áreas artísticas, Isabel Bezelga foi dirigindo cursos, workshops e

diversos eventos bem como organizando, coordenando e estimulando projectos, integrando diversas disciplinas e saberes, fomentando sempre o entusiasmo dos outros.

Doutorou-se depois de analisar cuidadosa e atentamente *As Brincas Carnavalescas de Évora* num trabalho classificado com 19 valores intitulado *Performance Tradicional e Teatro e Comunidade: Interacções, Contributos e Desafios Contemporâneos. O caso das Brincas de Évora*. Terá sido em 2012 e sai agora uma parte, passados três anos, numa versão em livro onde, a páginas tantas, se lê, quanto a «esse evento total, envolvendo toda a sorte de relações e acções que se desenvolvem para além do estrito jogo “cénico” dos performers», as Brincas Carnavalescas:

«Trata-se de uma experiência multi-sensorial implicando a disponibilidade activa de quem assiste: *Uma Brinca vê-se com o corpo todo!*».

Estou em crer que terá sido essa cumplicidade na forma de agarrar o tempo de corpo inteiro que nos fez, a nós as duas, Isabel e eu, *encontrar* – no palco do Conservatório Nacional de Lisboa – há trinta e seis anos?

E depois, o que aconteceu?

Em 2013, Isabel Bezelga decidiu inscrever-se, enquanto membro, no Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, hoje Instituto de Estudos de Literatura e Tradição – Patrimónios, Artes e Culturas – IELT, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

Cá estamos. A maioria das pessoas que está aqui não sabe o que são as Brincas, algumas nunca viram e só dá o devido valor quem sabe o significado das *Brincas de Carnaval...*

DOMINGOS MORAIS

INSTITUTO DE ESTUDOS LITERATURA E TRADIÇÃO - UN DE LISBOA

Terão futuro as manifestações de Teatro Popular?

Como e com quem? Haverá capacidade de adaptação a novos contextos performativos e à apropriação que entidades e tutelas diversas quase sempre exigem para apoiar, reconhecer, não interferir a seu gosto no que consideram mais apropriado? Quem pode afirmar e defender nas comunidades e grupos que lhes dão sentido o que se considere essencial permanecer e o que deve ser mudado?

E qual o interesse de conhecer em profundidade as Brincas, traçando-lhes os contornos históricos, sociais, artísticos, situando-as em tipologias de Teatro Popular e procurando em manifestações contíguas similitudes e diferenças?

Não se trata a nosso ver de um exercício de dilettantismo académico, de arqueologia sobre um objecto sem outro préstimo que o de figurar nos acervos documentais e de cultura imaterial de museus ou bibliotecas especializadas. Estamos perante uma manifestação protagonizada por pessoas reais, que sabem e querem exercer com liberdade o que apenas elas podem fazer.

O tempo do isolamento das comunidades terminou há muito. Quem integra e dá sentido aos grupos de Teatro Popular são pessoas inseridas num novo mercado de trabalho, com acesso a informação inimaginável há 50 anos, escolarizadas, cultas, com projectos de vida próprios em que opções ideológicas, religiosas e de costumes condicionam a sua vida e lhes permitem exercer em consciência direitos de cidadania participada.

Este estudo tem vários méritos que importa sublinhar. Permite conhecer o seu objecto principal, As Brincas Carnavalescas de Évora, como ainda não se tinha feito, com uma enorme erudição avaliada em sede própria, tendo no entanto como último propósito servir os seus protagonistas directos. E organizando sem contemplações simplificadoras os textos através de perguntas num roteiro/índice

que conduz a um conhecimento alargado das práticas de Teatro Popular em Portugal e noutros países, no tempo histórico e na actualidade.

Revela ainda como a investigação académica quando atenta ao que dá sentido à vida das comunidades, mesmo as mais humildes e desconsideradas, pode ser determinante na mudança em consciência e liberdade do Teatro Popular.

Introdução

O estudo sobre as Brincas de Évora permitiu contextualizar a reflexão sobre performance cultural, teatro popular e contemporaneidade desenvolvida no âmbito da minha tese de doutoramento em Teatro: *Performance Tradicional e Teatro e Comunidade: Interacções, Contributos e Desafios Contemporâneos. O caso das Brincas de Évora*, realizado em 2012 na Universidade de Évora.

O trabalho de campo desenvolvido no decurso da pesquisa foi um longo período de criação de afinidades e cumplicidades com os membros desta comunidade e restantes interlocutores. Uma partilha de anseios e temores, de construção conjunta de conhecimento, uma contínua reflexão sobre esta manifestação, que se foi cimentando, ora nos espaços da festa, ora nos espaços informais de convívio, mas também nos espaços formais de debate e encontro – na cidade e no espaço académico –, em conferências e tertúlias em que participámos. As vozes que ecoam ao longo desta análise são as de uma equipa de “investigadores” constituída pelos participantes no estudo (membros e ex-membros dos Grupos de Brincas, acompanhantes dos grupos, públicos, estudiosos locais e colectores dos *Fundamentos*, agentes culturais da região, criadores e formadores de teatro – aqui designados por “especialistas”). Torna-se por vezes difícil, e não reflectiria de todo a verdade do processo, a atribuição de uma identidade específica a cada uma das vozes. As nossas vozes convergem, divergem ou entoam num coro, na procura de uma produção discursiva que reflecta a realidade actual destas manifestações performativas populares, os seus constrangimentos e desafios.

Para uma melhor caracterização das Brincas, foi necessário reflectir sobre a diversidade dos pontos de vista que estão presentes quando analisamos determinado fenómeno. Os enfoques da percepção, mediados pelo nível de experiência

e conhecimento pessoal, obviamente muito contribuíram para a aproximação a uma definição. Este estudo, em particular dada a relação de investigação dialógica com os vários interlocutores, possibilitou que fossem sempre tomados em consideração, numa relação de pares, os olhares dos próprios implicados na performance (performers, colaboradores, famílias, amigos, vizinhos e públicos) e o olhar mais exterior de assistentes ocasionais, acompanhantes de muitos anos, líderes e responsáveis culturais, investigadores e especialistas das áreas que têm nestas manifestações o seu objecto de estudo.

A polifonia de conceitos e termos, a sua permanente re-construção, com que fomos avançando a reflexão, não poderá ser confundida com indecisão conceptual ou com menor rigor na sua aplicação. Ela reflecte uma opção consciente de um processo de escrita a várias vozes. Para tal, procura-se sempre delimitar e estabelecer os referenciais que presidem à diversidade dos conceitos envolvidos aquando da produção da escrita. Atendendo à dimensão cultural da performance, tivemos que ter em conta, tal como Langdon (1999) sustentou, a «multivocalidade dos símbolos, a polifonia de vozes, as sensibilidades, afectos, emoções que ligam as narrativas à vida quotidiana» (*ibid.*, p. 15).

As Brincas Carnavalescas de Évora, tal como outras manifestações similares, decorrem num tempo longo, não se esgotando nos quatro dias do Entrudo, levando meses de preparação e organização.

A performance não se confina ao momento de apresentação/comunicação num espaço e tempo concretos, não só vive no antes e no depois, como reflecte também os discursos que são produzidos sobre ela.

Nesse sentido, a apresentação deste preâmbulo justifica-se, dado que «precisamos examinar a linguagem e a sua produção como uma forma de disputa social» (McLaren, 2000, p. 29), assim como atender ao processo de hibridização (Canclini, 2006), que se baseia na articulação deleuziana dos processos de desterritorialização e reterritorialização. Só assim se podem compreender as referências culturais dos vários grupos de indivíduos que intervêm no contexto destas práticas, almejando um novo padrão de diálogo e rompendo hierarquias.

A linguagem, como qualquer outro sistema de signos organizado, é um aspecto muito importante a ter em conta, já que «é o meio básico através do qual as identidades sociais são construídas, os agentes sociais são formados, as hegemonias culturais asseguradas, designando e agindo sobre a prática social» (Fraser, 1992, *apud* McLaren, 2000, p. 30). Considerando a linguagem como actividade cognitiva extremamente complexa e elaborada, tivemos de atender a como actua sobre todas as perspectivas e práticas quer individuais, quer colectivas.

As Brincas
Primeiras questões:
a nomeação da “coisa”

=====

A questão da nomeação é, já de si, uma opção ideológica. Tendo em conta que nos interessou também compreender os processos partilhados de construção de conhecimento nestes grupos, levámos em conta as perspectivas de Paulo Freire (1981), para quem a capacidade de nomear o mundo é, já em si, um acto de conhecimento. E só possível se construído no diálogo e na interacção com os outros:

Não é possível o diálogo entre os que querem a pronúncia do mundo e os que não querem; entre os que negam aos demais o direito de dizer a palavra e os que se acham negados nesse direito. É preciso primeiro que os que assim se encontram negados no direito primordial de dizer a palavra, reconquistem esse direito, proibindo que esse assalto desumanizante continue

(Freire, 1981, p. 93)

A questão que colocámos é a do reconhecimento que qualquer ser humano tem o direito a ter uma voz, e aí reside a importância da nomeação das Brincas, de um ponto de vista émico. Enquanto práticas performativas de determinados grupos contextualmente situadas, torna-se determinante o nosso dever ético enquanto investigadores de fazer ouvir as suas vozes sem a necessária tradução cultural, tão comum nos estudos académicos. No entanto, o processo para aceder a *pronunciar o mundo* implica tempo, espaço de escuta e reflexão crítica só possíveis numa relação cumplice e solidária. Boland (2008) salienta que se trata de um

esforço para desmistificar a realidade e tal implica ter a coragem de se implicar num processo que viabilize a tomada de consciência crítica.

A desconstrução dos nossos *olhares*, ou, como Freire gostava de lhe chamar, de *descolonização da mente*, é um processo difícil, que requer uma implicação num «contexto histórico e discursivo específico, requerendo a construção de diferentes práticas de leitura» (Bhabha, 1990, p. 73). Exige não apenas um descentramento do nosso ponto de vista, a disciplina de recusa de uma perspectiva «logocêntrica» (Said, 2001, 1995; Spivak, 1988), mas também a perícia no uso de ferramentas para ler e compreender os sistemas discursivos e culturais do Outro, atendendo às dimensões das suas referências culturais próprias. Este esforço, partilhado por numerosos autores, tem no entanto enfermado por uma visão do Outro onde se reflecte ainda a pesada herança do marxismo e das correntes de algum pensamento multiculturalista autoflagelatório, radicando numa excessiva vitimização do oprimido, do minoritário e do despojado: «os intelectuais europeus assumem que conhecem o “outro” posicionando-o no contexto da narrativa do oprimido» (Maggio, 2007, p. 420).

A dificuldade de uma precisa nomeação das Brincas advém igualmente da heterogeneidade dos pontos de vista das diferentes áreas de conhecimento mobilizadas para o seu estudo, situando-se na intersecção de diversos campos: do teatro, da performance, do folclore, etc.

Na abordagem antropológica, estes tipos de manifestações são frequentemente designados como «formas festivas» (Guss, 2000) e «performances culturais» (Singer, 1972). Turner (1982) usou também de forma abrangente esta última designação, incluindo nela o teatro tradicional.

Segundo Carlson (2004), o interesse de Schechner (1988) pelo trabalho desenvolvido por Turner (1987, 1982) impulsionou decisivamente a sua construção de uma teoria da performance, sobretudo ao nível do estudo das relações entre o drama social e o drama estético, considerando que a categorização de drama social em quatro fases de Turner se encontrava não apenas ao nível da organização social, mas também em todo o tipo de teatro (Carlson, 2004, p. 17).

Na abordagem da performance que, segundo Schechner (1988), deve ser perspectivada como um todo – onde todos (performers e audiências) participam –, e que inclui manifestações lúdicas, teatrais e rituais, estão presentes quatro qualidades básicas, que poderemos encontrar nas Brincas Carnavalescas: «uma ordenação especial do tempo, um valor especial ligado aos objetos, não produtividade em termos de bens e vinculação a regras» (*ibid.*, p. 8).

Desta forma, analisar as Brincas Carnavalescas como performance, permitiu-nos entendê-las como um tipo de evento total, envolvendo toda a sorte de relações e acções que se desenvolvem para além do estrito jogo cénico dos performers.

Porém, encarando-as como um tipo de teatro, ocorre desde logo pouca clarificação sobre a designação que se revela mais adequada.

Analizando a nomeação em língua portuguesa, para este tipo de manifestações, deparamo-nos de imediato com as seguintes designações: «teatro popular», «teatro tradicional» e «teatro folclórico»¹.

Na esfera de influência francófona aparece também a designação de «teatro popular tradicional», diferenciando-se do teatro popular e do teatro convencional, que assumem conotações completamente diversas.

No mundo anglo-saxónico há que distinguir o teatro popular («popular theatre») (Schchter, 2003) destas formas de teatralidade de origem tradicional. A designação «folktheatre» é a mais amplamente utilizada na tradição popular europeia, que, de acordo com a perspectiva analítica desenvolvida por Tillis (1999), se caracteriza por um «quadro de referência estética, não exclusivo, partilhado por performers e audiências e simultaneamente realizado pelos performers e recebido pelo público» (*ibid.*, p. 168).

O termo «folklore teatralizado» aparece como uma nomeação possível, já que poderá abranger não apenas a dramatização, mas também baladas, danças, mitos, lendas e contos tradicionais, assim como o conta-contos. (Tillis, 1999).

Esta questão levanta uma velha oposição, a de texto *versus* performance, havendo autores que subsumem um aspecto ao outro e vice-versa. De notar que Tillis consegue razoavelmente resolver o problema, com a assunção da categoria de “performance pública”, onde as Brincas na perfeição se encaixam (*ibid.*, p. 168). As especificidades relativas à acção num tempo e espaço definido, surgem com naturalidade na área do «teatro folclórico/teatro tradicional» e pode-se considerar que se situam num mesmo nível de análise da dança e música tradicional, usualmente investigadas por etnomusicólogos e folcloristas, sendo desta feita encarados como géneros específicos (Abrahams, 1972; Dundes, 1978; Helm, 1980).

Após esta breve contextualização, passemos à análise das Brincas Carnavalescas de Évora, para a qual tomámos como referência a perspectiva proposta por Tillis (1999), que divide em quatro macrocategorias os contributos de várias abordagens particulares. São elas:

- 1 – Contexto cultural/formal da performance;**
- 2 – Situação da performance;**
- 3 – Textos da performance;**
- 4 – Práticas da performance.**

1 Machado Guerreiro refere na sua «Introdução» ao *Teatro Popular Português*, de Leite de Vasconcelos, o seguinte: «Pensamos que se vai continuar a chamar teatro popular, entre nós, ao muito que existiu, ao pouco que existe e ao que se deseja que continue a existir: um teatro que se distingue do erudito, do culto, do profissional, do teatro de escola (...) concebido, apresentado e presenciado por populares» (Guerreiro, 1976, p. XIV). Já Lemos (1980), no estudo que realiza sobre algumas manifestações teatrais de cariz religioso em Portugal, usa a expressão teatro tradicional. Aliás, Ménendez-Pidal (1954) já tinha há muito proposto a sua substituição de popular. Camarotti (2001), que no seu estudo sobre o teatro do Nordeste discute as designações teatro popular e teatro folclórico, contrapõe a designação «teatro do povo» à bastante difundida expressão «teatro popular».

O autor tomou como pontos de partida a tradição teatral aristotélica, os três níveis de análise da performance folclórica de Dundes (1978), a contextualização de cultura de Malinowski (2009) e também a análise semiótica de performance de Fischer-Lichte (1992), que identificou 14 tipos de signos, conferindo mutidimensionalidade a esta organização aberta e, ao mesmo tempo, englobante.

Esta sugestão analítica esteve presente quer na organização da recolha de dados, quer na realização e aplicação dos instrumentos de recolha, ou seja, quer na aplicação de entrevistas, questionários e observação, quer ainda no tratamento e análise dos resultados.

Mesmo que tenhamos que ter em conta que a análise do espectáculo teatral *per si* não nos elucida sobre todos os factores que contribuem para a compreensão da performance das Brincas, optámos por organizar este livro seguindo as questões clássicas do trabalho teatral – O quê? Onde? Quando? Quem? Como? Para quê? –, por parecer este o formato mais adequado ao questionamento de índole etnográfica, permitindo desta forma alinhar as grandes categorias de análise que estiveram na base de toda esta reflexão.

1

O Quê: o que são as Brincas?

Como as define a literatura?

São parcas as referências às Brincas. No entanto, a pesquisa documental realizada permitiu sistematizá-las, de acordo com uma pluralidade de perspectivas. Foquemo-nos em alguns exemplos que traduzem a diversidade relativa à sua inscrição: Leite de Vasconcelos, na sua importante obra em três volumes em que coligiu o teatro popular português, ao referir de passagem a existência das Brincas, integrou-as no volume de *Teatro Religioso*.

Já o Ministério da Cultura, através do Programa Identidades desenvolvido pela Direcção Regional de Cultura do Alentejo, integrou-as de pleno direito no teatro tradicional do Alentejo, constando «do inventário do património imaterial do Alentejo»²:

Algumas expressões que se podem classificar de teatro tradicional, mostrando a grande diversidade e riqueza desta região neste domínio, como é o caso dos Presépios, curtos autos de Natal feitos por homens cuja realização se abandonou há cerca de 20 anos (Nisa e Crato); do Cântico ao Horto das Oliveiras, “representado” em Maio e hoje só subsistente na Aldeia da Venda (Alandroal) e na Barrada (Reguengos de Monsaraz); ou das Brincas dos Canaviais (Évora), representações que se realizam no Carnaval, compostas de uma contradança e de um “fundamento” em décimas

(Fonte: DRC_A)

² A execução do Programa Identidades foi suspensa em 2010.

Por sua vez, Costa (2009) não coloca qualquer objecção à introdução das Brincas no campo do Teatro Popular. Aliás é paradigmático que, sendo uma das raras vozes que alude explicitamente a esta manifestação, a refira à cabeça de uma listagem relativamente exaustiva do panorama teatral de origem tradicional em Portugal:

No teatro popular inserem-se as “brincas” (mistura de dança, pantomima e recitação de estilo burlesco); as “cegadas” (cantos de crítica e mal-dizer); as “chacotas” (antigas danças acompanhadas de cantos, a fazerem parte dos “autos populares”, alguns de Gil Vicente); os “vilancicos” (pequenas composições poéticas cantadas em festividades religiosas); os “colóquios” (narração de um texto entre dois ou mais intérpretes); as “comédias” (antigamente a relatarem um drama, hoje a indicarem a sátira ou a graça, o teatro para rir); os “entremeses” (breves composições jocosas, burlescas ou dramáticas, representadas entre os actos de uma comédia ou drama); as “famas” (monólogo ou diálogo de louvor a um santo, dividido entre uma parte séria e outra jocosa, geralmente para anunciar que se lhe vai dedicar uma festa); as “farsas” (narração e acção burlesca e de zombaria); as “mou-riscadas” (danças e narração de conteúdo dramático e histórico); os “fantoches” ou “robertos” (narrações caricatas e por vezes de crítica em que as personagens são bonecos que se fazem mover por meio de cordéis ou apenas com as próprias mãos de quem os manipula); as “reisadas” (representações populares em honra dos Reis Magos); as “loas” (cânticos religiosos em louvor dos santos ou resumo da comédia ou drama que se vai apresentar); as “pantominas” (com parte coreográfica acompanhada de música e letra, em que os actores só se exprimem por gestos – mímica); as “danças de Entrudo” (compostas por danças e recitação, tradicionais da ilha Terceira, Açores), e ainda “estreléquios”, em Braga, “ensaiadas” em Aveiro, e “actos” ou “cascos” em Chaves

(Costa, 2009)

Já Bretão (1998, 2001), refere-se às Brincas como teatro de rua, parentes próximas das danças carnavalescas da Terceira, nomeadamente, evocando-as como exemplo da utilização de trajes garridos, na polémica gerada em torno das influências dos brasileiros torna-viagem nas actuais manifestações portuguesas, continentais e insulares: «Então não são extremamente garridos os trajes usados nas bugiadas (...) e em tantas outras formas de teatro de rua, como as Brincas de Évora?» (Bretão, 1998, p. 70).

Entre os que foram realizados em Portugal sobre estas temáticas, não foram encontrados estudos académicos específicos sobre as Brincas Carnavalescas de Évora, nem no campo dos estudos de Teatro, nem nos que se inscrevem no campo de estudos das performances culturais. Percebe-se que, contrariamente ao ocor-

rido com outras manifestações (Bugios e Mourisqueiros, Caretos, Auto de Floripes e Colóquios de Miranda, entre outros), as Brincas não colheram curiosidade académica. Se pensarmos num sem-número de manifestações existentes no Sul de Portugal, até há pouco tempo não eram apenas as Brincas a não merecerem o estatuto de objecto de estudo. Salvo exemplares excepções (e. g. bonecos de Santo Aleixo, canto alentejano), este facto não retrata uma mera coincidência mas evidencia o desequilíbrio na distribuição geográfica dos estudos etnográficos conduzidos em Portugal (Leal, 2001).

Também para a grande maioria dos estudiosos locais, existe um denominador comum na forma como às Brincas se referem. A afirmação sobre a sua não existência actual ou o seu inevitável desaparecimento³ poderá (muito provavelmente) ter contribuído para a inexistência de estudos académicos sobre as Brincas.

A totalidade das referências encontradas inclui não apenas a diversidade dos pontos de vista dos seus autores, mas também os recursos e conhecimento disponível nas diferentes épocas em que foram realizadas (Leite de Vasconcelos, 1976; Azinhal Abelho, 1973; Silva Godinho, 1985; Arimateia, 1987, 2010; Barros e Costa, 2002; Costa, 2009; Terra, 1985; Matos, 1985, 2007; Fernandes, 2008; Vieira, 2005; Bretão, 1998, 2001).

Leite de Vasconcelos, no já mencionado trabalho de recolha e sistematização da etnografia portuguesa, refere-se apenas pontualmente às Brincas como «Um espectáculo que constava de descantes e de baile organizado por grupos que o executavam» (Vasconcelos, 1976, p. 15).

Azinhal Abelho (1973) refere-se às Brincas de uma forma mais explícita. Aliás, este autor teve um papel importante na divulgação das manifestações populares do Alentejo, de onde era oriundo (Borba) e os seus escritos são referência obrigatória para a compreensão da diversidade das performances culturais na região, mesmo que tenhamos que enquadrar a sua produção no modelo «de folclorização na sua mais fiel acepção, ligado à implantação do Estado Novo e à acção particular de António Ferro à frente do SNP/SNI, que projecta e (re)constrói uma clara visão (modernista, diga-se) da cultura popular como um produto para ser encenado, esteticizado» (Raposo, 2000, pp. 3/4), revelando mesmo um certo «optimismo auto-celebratório» (*ibid.* p. 6).

No entanto, e antes de avançarmos, devemos ressalvar a dualidade de significados quando as Brincas são nomeadas, referindo-se indistintamente ao grupo que se apresenta ou ao que é apresentado:

Convém clarificar que se denomina brinca o grupo de homens ou rapazes que se organizam anualmente (ciclicamente) para a construção e execução de uma dramatização popular durante a época festiva do Carnaval.

³ Já em 1973, ano da publicação do livro de Azinhal Abelho, em que surge o texto de autoria de Silva Godinho sobre o tema, este se refere ao desaparecimento das Brincas.

No entanto, poderá igualmente entender-se por brinca toda a acção dramatizada (o fundamento), musicada (a contradança, a valsa, a canção, etc.) e coreografada (as diferentes formações que têm lugar ao longo de toda a acção: as rodas, etc.) que esse grupo assume nas várias representações que realiza

(Arimateia, 2010)

Nos eixos da abordagem realizada por vários autores, podemos ver reflectidas as diversas perspectivas teóricas e opções metodológicas de afiliação. Assim, detectam-se desde as interpretações mítico-religiosas – «A bandeira (...) manifestação simbólica do axis mundi, (...) representação de reminiscências paradigmáticas do centro do mundo, num espaço tradicionalmente sagrado (...) passagem cíclica do Caos para o Cosmos... do Inverno para a Primavera» (Arimateia, 2010) – até às abordagens culturais tomando em linha de conta sentidos eminentemente textuais: «(...) o “Fundamento”, motor/raiz da Brinca (...) alicerce que o povo vai utilizar para com ele construir uma Brinca e nesta proceder à “inversão social” (...) numa paródia do sério pelo sério» (Terra, 1985, p. 1267).

Podemos caracterizar as principais preocupações destes estudos situando-os em diversos níveis de análise.

Da sua caracterização e função sociocultural

As Brincas são «caracterizadas por uma marcada ruralidade original. (...) durante os meses de ensaios para levantarem a brinca, esta funciona como um importantíssimo factor de coesão social de grupo, uma forma de animação cultural comunitária por excelência» (Arimateia, 2010); «constituíam ao tempo uma forma de transmitir conhecimentos a quem, por razões diversas e uma fundamental (o analfabetismo), nada sabia» (Matos, 1985, p. 1259).

Da tentativa de determinação das suas origens

Oliveira (1995) apresenta-nos um vasto panorama de diferentes versões sobre a origem e significado deste tipo de manifestações, consoante se fundamentam mais sobre «as teorias mítico-religiosas e mágico-rituais» (*ibid.*, p. 37), ligadas a uma «concepção medieval (...) sobrevivências de ritos ou práticas mágicas ligados a cultos agrários», ou fundamentadas nas perspectivas mais científicas, nomeadamente as que preconizam o seu enraizamento na ludicidade (*ibid.*, p. 40).

Neste sentido, alguns autores tentam fundamentar o quanto remota está a sua origem: «A sua origem pode remontar ao século XVIII, ou, mais recuadamente, ao século XVI, a fazer lembrar os autos ou farsas de Gil Vicente, quer pelo estilo de linguagem utilizada, quer pelas situações criadas ao longo das “brincas”» (Costa, 2009); «Alguns autores apontam o século XVIII, outros fazem remontar a sua origem à época e aos autos de Gil Vicente, no século XVI, outros ainda há que não arriscam quaisquer datas para a sua origem» (Arimateia, 2010). Esta incerteza de

datação é especialmente notada, fazendo «remontar a tradições mítico-religiosas ancestrais, nomeadamente inseridas em contextos de culturas e vivências de forte conotação agrária» (*ibid.* 2010).

Da sua integração num conjunto patrimonial local com implicações para a intervenção sociocultural

O conhecimento do valor patrimonial local das Brincas é percepcionado como relevante na intervenção sociocultural. A «salvaguarda e revitalização do património, (...) como elemento fundamental do reforço da identidade colectiva de uma comunidade [,] constituem uma temática com um elevado interesse e potencial para intervenções no âmbito da animação sociocultural e comunitária» (Vieira, 2005).

Da sua afiliação a uma produção discursiva (falada e escrita) com base na oralidade

As características vernaculares registam-se no próprio texto do Fundamento «marcadamente popular, com recorrência a termos regionais alentejanos (...) acentua características próprias dum vocabulário específico do carnaval, aquele a que Bakhtine chama “vocabulário da praça pública”» (Terra, 1985, p. 1267).

Assim: «A principal dificuldade do investigador destas matérias é o facto dos fundamentos, que existiram anteriormente à actividade de escrita e de registo do Sr. Raimundo, pertencerem a uma tradição eminentemente oral» (Arimateia, 2010);

Da consideração tradicional de teatro implicando os elementos–texto dramático, tema e género

As Brincas «não são uma “brincadeira jocosa” [mas sim] uma representação teatral baseada num Fundamento» (Matos, 2007), cujo texto em verso se debruça sobre temas sociais, históricos, políticos, passionais, etc.; um «melodrama cuja acção gira em torno dum conflito (...) representação teatral quase convencional» (Terra, 1985, pp. 1266/1268).

Na inventariação e arquivo textual

A função de colector fica bem patente nas dificuldades enunciadas. «À medida que ia “calcuteando montes e vales” em busca de elementos que me permitissem levar por diante esta recolha (...) A dificuldade maior residia no facto de ter que juntar os pedaços de Fundamentos ou casco, roídos, pelos ratos, rasgados, queimados, ou até cosidos como se de trapos se tratasse, enfim, num péssimo estado de conservação» (Matos, 2007).

De certa forma as perspectivas que daqui decorrem articulam-se com as abordagens largamente difundidas tendo como referência os estudos folclóricos. Este

tipo de manifestações aparece referido como ritual, celebração, contradança⁴, mas raramente como teatro (Dörmotor, 1981; Dundes, 1978). No entanto, pugnando por uma análise abrangente, não pudemos deixar de ter em consideração os contributos de perspectivas que situam este tipo de performances numa categoria mais restrita, assumindo as características específicas do «drama ritual» (Helm, 1980; Brody, 1969), do «folk drama» (Pettitt, 2005) e do «folklore teatralizado» (Tillis, 1999). Tendo em conta a análise cruzada dos variados grupos que compõem os nossos interlocutores, pudemos perceber que as Brincas se apresentam nomeadas de diversas formas (teatro, tradição, festa, encontro, Carnaval), sendo no entanto possível agrupá-las em duas grandes categorias:

- 1) as Brincas como manifestação artística, nomeadamente teatral;
- 2) as Brincas como manifestação festiva de índole carnavalesca tradicional.

Esta organização corrobora as recomendações de Langdon (1999) face aos pressupostos analíticos destes tipos de manifestações, tendo em conta uma «perspectiva performática», que combina a definição «das situações performativas (eventos artísticos) e as condições (sociais e culturais) de realização do próprio evento» (*ibid.*, pp. 24/25).

⁴ No estudo de José Alberto Sardinha (2000) sobre as tradições musicais da Estremadura, em referência específica às contradanças, encontramos uma razão plausível para a designação de Brincas e Contradança como equivalentes, usadas por alguns interlocutores e autores (Lima, 1998; Sardinha, 2000). De facto, baile e brincadeira aparecem como sinônimos neste excerto: «Na região de Sintra e Mafra (...) a “casa do balho” era conhecida por “casa da brincadêra”, dizia-se, conforme a época do ano: “Vamos à brincadêra!” ou “Vamos ao serão!” (Assafora, Sintra). Na região de Sesimbra ouvimos um dos nossos entrevistados utilizar a palavra brincar como sinônimo de bailar: explicando coreografias, dizia ele que primeiro “brincavam desagarrados”, depois agarrados, mais adiante “brincavam” todos em volta, etc.»(Sardinha, 2000, pp. 327/328).

As Brincas como manifestação artística e teatral

Detectou-se um número restrito de referências na literatura produzida especificamente sobre as Brincas que incluísse uma descrição relativamente exaustiva da performance. No entanto, essas descrições encontram-se permeadas pela análise diversa dos seus autores, conforme se situem em perspectivas ritualistas, folcloristas, linguísticas ou antropológicas, tornando escassa qualquer informação sobre a cena.

Embora as Brincas sejam designadas como «subgénero da dramatização popular» (Arimateia, 2010), ou como «expressão de Teatro rimado, muito ao estilo de Gil Vicente, onde os Palhaços das Brincas se confundem com o Parvo do Teatro Vicentino» (Matos, 2007), a sua descrição, enquanto jogo cénico, não ocupa a atenção dos seus autores, restringindo-se ora à disposição cénica, ora à enumeração e funções das figuras, ora à estrutura e sequência da apresentação: «O “fundamento” começa com os actores dentro do espaço que lhes está reservado (o “círculo”), desenrolando-se depois o protocolo, a música, o ritual, a acção» (Costa, 2009). Leia-se ainda: «O Mestre é o principal personagem das Brincas. É ele o ensaiador do grupo, declama as primeiras décimas a explicar ao povo o que se passa em cena, pede autorização ao “dono da rua”, também este conhecido por “patrão” (...). Nos figurantes destacam-se os palhaços, em número até três» (Matos, 2007). Leia-se, por fim, esta nota sobre a relação espaço/tempo da performance: «O espaço cénico da brinca é (...) tratado em três tempos diferentes mas complementares: em primeiro lugar, temos o tempo em que se inicia com a formação no local de representação (...); o segundo tempo consiste na dramatização do próprio fundamento; o terceiro é constituído com os restantes elementos (contradanças, formações, rodas, etc.)» (Arimateia, 2010). Com efeito, para a diversidade

dos interlocutores, nomear as Brincas como actividades de índole artística e teatral é algo que é percepcionado como definição congruente, embora não exclusiva.

A primeira ordem de questões sobre as quais urgiu reflectir, permitiu-nos interrogar a pertinência de poder considerar esta performance como forma de Arte. Seria possível considerá-la como uma forma de expressão artística que, pelo facto de se encontrar articulada com outras dimensões da vivência quotidiana, num contexto particular, não deixa de carregar consigo o que é próprio de toda e qualquer actividade artística?

Burke (1996), referindo-se à necessidade de uma nova abordagem face a este tipo de manifestações, considerou que é necessário incluir a vida do dia-a-dia na vivência artística, pois a «cultura que dela emerge, é muito mais abrangente, incluindo as práticas e as representações» (*ibid.*, p. 5). A arte no contexto deste tipo de performance «não tem só o sentido performático, no sentido contemporâneo de que “estou exibindo a minha arte para outros” mas tem o sentido de que “estou exibindo o meu talento individual e a nossa conversa colectiva”, que é a festa, a religiosidade e a formação identitária deste grupo» ICLM⁵.

Começámos por questionar onde reside a expressividade artística, tomando alguns dos aspectos singulares da actividade: a individualidade criadora; profissionalização *versus* modo de vida; a autoria no contexto das culturas populares; a consciência da apresentação para um público.

Encontrámos, no entanto, algumas categorias particulares nestas formas de expressão artística que se traduzem por uma maior implicação comunitária, assistindo-se a uma relação especial entre a expressão individual e a comunidade, uma partilha de experiências, conhecimento e criatividade que lhe confere verdade e sentido. Os factores de apreciação estética regem-se por critérios não fixos, variáveis em função dos grupos, tendo por vezes mais pertinência a força e a vitalidade do grupo em si do que critérios de apreciação externa.

É interessante articularmos esta perspectiva com a «idéia clássica de cultura» como «sinónimo de arte, música, poesia etc.» (Burke, 1996, p. 5). Segundo o autor a «descoberta» da cultura do povo seguia a mesma lógica da cultura erudita:

No século XIX, quando os intelectuais europeus descobriram o povo (...) a idéia que tinham de cultura popular era mais ou menos um equivalente da cultura da elite, ou seja, só para o povo, feito pelo povo (...), organizada num modelo de cultura da elite

(Burke, 1996, p. 5)

A dicotomia Arte *versus* Arte Popular, assim como Cultura *versus* Cultura Popular, é efectivamente um tema recorrente na literatura. A sua distinção pressupõe um escalonamento hierárquico que encontramos ao longo de toda a his-

tória e que tende a que se perpetuem separações tradicionais e a correspondente manutenção de *status*.

É um exercício de poder que permite a continuidade de visões qualificativas de valor, onde mais que as considerações estéticas são determinantes outros tipos de considerações, como por exemplo as condições de origem e meio sociocultural.

Todas as possíveis categorizações enfermam à partida de alguma consistência absoluta, pois, não passando de formulações conceptuais, tendem a não se encaixar numa realidade que está em permanente mudança e reajuste. É nesta perspectiva de maleabilidade contemporânea e, portanto, de entendimento do espaço público como um espaço cada vez mais esteticizado e espectacularizado, que poderemos perceber a diversidade da adjetivação que a Arte tem assumido no mundo actual, sempre pressionada por novas entradas, propostas e contribuições híbridas (e de onde o tradicional não pode, de modo nenhum, ser excluído). É devido a este tipo de flutuações do nosso tempo – um tempo de coexistência horizontal de modos e não já um tempo vertical de modas – que a própria convenção relativa às artes e mais especificamente à arte contemporânea se encontra, em cada dia que passa, eivada de novas explorações, muitas delas prospectivas (*digital art, bodyart, cyberart*); como se a realidade da designação tentasse enquadrar a realidade que atravessa, no terreno, o acto criativo e as suas múltiplas, e por vezes desconcertantes, versões.

Tomemos o conceito “Arte africana” e pensemos para o que ele nos remete. Será que estamos a pensar em arte contemporânea? Responderíamos: Não! (pelo menos num primeiro impulso). Mas, e por que não? Onde colocamos a arte contemporânea produzida em África ou criada por africanos nossos contemporâneos, com referências da arte contemporânea? Deixa de ser africana por ser contemporânea e vice-versa? Ou terá que se transformar numa extensa denominação que só irá reforçar distinções artificiais: Arte contemporânea africana!

A adjetivação cria a compartimentação. Mas nunca é inocente. Não caracteriza e nomeia apenas de uma forma mais específica; também se posiciona e posiciona um determinado objecto artístico numa dada escala – ainda que mais ou menos invisível – de valoração. Trata-se de uma conceptualização que justifica o seu maior ou menor posicionamento face à tradição moderna, ocidental e datada, como a “grande Arte”. Leia-se, a propósito, este interessante apontamento: «para mim não é arte popular, é arte! É claro que por ser uma arte que tem muito a ver com os formadores de identidade, do gosto, da sociabilidade, com a [cultura] tradicional, com o conjunto dos valores estéticos daquela sociedade, daquela comunidade (...) a gente tem esse hábito de dizer “arte popular”, que já vem de uma história de segregação» ICLM.

Curioso é o facto de esta concepção atravessar os mais diversos grupos e territórios profissionais e de especialização. Está profundamente interiorizada, e na reflexão produzida pelos interlocutores do estudo, com responsabilidades e grau de conhecimento sobre a área bem distintos, aparece espontaneamente: «não lhe chamarei arte... se calhar em parte até pode ser arte. (...) Não poderemos compa-

rar certas coisas. Um musical do La Féria é superproduzido e se calhar nós somos artistas em ponto pequenino» IPRF.

O mesmo artifício ocorre com o conceito de “teatro”. A necessidade de circunscrever o Teatro Popular, opondo-o nomeadamente ao Teatro de Arte, ao Grande Teatro, incorre em novas e acrescidas contradições:

A noção de “popular” nas artes cénicas pode apresentar vários sentidos, podendo estar relacionada às camadas sociais, efetivada por aqueles que não têm poder de decisão – consequentemente com poucos recursos financeiros e técnicos, resultando numa produção pobre, numa encenação improvisada, etc.; ou, num segundo momento, ser assimilada pelo substantivo abstrato «popularidade», que significa a presença espetacularizada do público associada à comunicação de massa e à indústria cultural; e, por fim, como memória histórica e tradição

(Júnior, 2003, p. 189)

Numa primeira acepção, as Brincas claramente se revelam como teatro, tanto para os que as fazem, como para os que as vêem: «integra-se na categoria do teatro feito ao ar livre, esse singelo e humilde espectáculo de rua (semelhante ao trabalho dos saltimbancos, dos fantocheiros, das troupes, dos circos ambulantes pobres» (Barros&Costa, 2002, p. 83).

A possibilidade de termos reflectido mais aprofundadamente durante o processo de questionamento e diálogo gerou novas possibilidades de nomeação, nomeadamente através da adjectivação da palavra “teatro”. “Teatro Popular” parece ter sido a forma composta que melhor se adaptou a este tipo de manifestação, embora outras adjectivações tenham surgido: teatro comunitário, teatro regional, teatro antropológico, teatro de rua.

Reconhecem-se diversas ordens de especificidades, remetendo para diversas ordens de categorização. No que se refere a uma possível categorização do teatro popular, aparece para alguns como uma forma de teatro religioso: «tudo depende do conceito de religioso, porque se formos à coreografia das Brincas, veremos que certas e determinadas interpretações, rodas solares, enfim [poderão remeter para] teatro religioso» ILRA, mas também como uma forma de «teatro profano» ILRA. Analisada sob o ponto de vista da produção discursiva (forma textual e verbal que apresenta), é definida como teatro popular em verso, remetendo para uma «uma maneira de representar diferente porque as falas são em décimas» IPLM.

A dificuldade de uma tentativa de definição do que são as Brincas resulta, em primeira instância, da sua natureza de espectáculo multifacetado. A presença das várias áreas – teatro, música, dança – advém, em geral, da constatação da importância da presença da dimensão de cortejo/desfile articulada com a coreografia e a dramatização.

No entanto percepção-se que, apesar de todos esses elementos concorrerem para uma manifestação multi-expressiva, «a representação é central» IAMF.

Confirma-se aqui a dimensão teatral. E se, por um lado, tal nos remete para os primórdios da história do teatro – um tipo de teatro total que se combina com dança e música – (Zarrilli, 2006), também nos reenvia para o conceito contemporâneo de performance, que, no decurso das mudanças operadas nas linguagens artísticas a partir dos anos 70, tem vindo a adquirir um estatuto multi-expressivo, «movendo-se dos textos para as formas multimédia, numa diversidade de paisagens visuais e aurais e não já predeterminados pelas usuais regras de continuidade e tempo» (Williams, 2006, p. 464).

Ressalve-se a consideração de que a nomeação e definição precisas das Brincas não oferece clarificação conceptual senão no quadro da atribuição de significados que a partilha de códigos verbais comuns permite. Sobre esta questão saliente-se a perspectiva sobre a inevitabilidade dos processos de tradução e da impossibilidade de decifração que decorre de contextos culturais diversos (Taylor, 2000).

Este mesmo aspecto é percebido pelos próprios participantes, que interpretam as diferenças na percepção de terceiros, nomeadamente dos mais jovens, a partir da relativa inacessibilidade aos códigos que permitiriam compreender um dado significado, não entendendo as Brincas como teatro, mas antes como uma brincadeira.

Não deixa de ser interessante o modo como alguns interlocutores reagem a esta consideração: «Sem dúvida que faz parte de qualquer coisa relacionada com teatro. Nós, de facto, encarnamos um personagem e damos-lhe vida. Damos a nossa voz, o nosso corpo para aquela personagem» IPTC; «nós entramos e depois fazemos uma contradança entre todos para abrirmos a roda no meio onde é que se vai passar a peça, como uma peça de teatro» IPLM. Reforçando a pertença teatral das brincas, dado o facto de conter personagens, os performers acrescentam o desenrolar de uma acção para justificarem tratar-se de teatro: «é uma forma de expressar um fundamento, uma história à nossa maneira (...) porque temos um fundamento, há uma história, há uma sequência!» IPRF.

Para os interlocutores especialistas não se lhes oferece qualquer dúvida, já que a performance possui todos os elementos do teatro: «...é teatro porque tem tudo o que o teatro tem. Tem um espaço cénico, tem actores, tem personagens, tem expressividade corporal, verbal, tem marcações... semiologicamente aquilo é teatro... tem luz nem que seja a luz natural, tem som, tem música, tem guarda-roupa, tem tudo» ICJCC.

As Brincas como manifestação festiva de índole carnavalesca tradicional

Um tempo extraordinário: o Carnaval

Bakhtine (1970) referiu-se ao Carnaval como a segunda vida do povo. Trata-se, efectivamente, de um período de excepção capaz, não só de conter múltiplos processos de inversão de poder, como de atingir propósitos de apaziguamento numa vivência comunitária. DaMatta (1978, 2000) é um dos autores que mais aprofundou os sentidos do Carnaval, considerando a vivência dual do indivíduo e do colectivo no “fazer a festa”.

No panorama europeu, o interesse pelo antigo Entrudo e pelas formas que o Carnaval assume numa geografia diversa tem sido dos temas da cultura popular recorrentemente abordados, servindo múltiplos propósitos e fundamentando os mais diversos pressupostos teóricos, embora integrando-se muito mais na compreensão da dimensão da Festa e em menor escala no estudo das suas formas peculiares de teatralidade (Mifsud-Chircop, 2002; Bromberger, Chevallier & Dossetto, 2003; Raposo, 2003; Baroja, 2006).

Com efeito, «de entre todas as festividades cíclicas anuais, o Carnaval, o Natal e o S. João são as que maior riqueza de aspectos, variedade de elementos e complexidade de significações apresentam» (Oliveira, 1995, p. 51). O Carnaval é, de facto, uma das festividades cíclicas mais complexas e ricas:

O actual Carnaval derivaria das Saturnais romanas, herdeiras dessas cerimónias primitivas, que se realizavam em Dezembro e se caracterizavam como sendo um período de completa liberdade licenciosa, durante o qual tudo era permitido, o curso normal da vida suspenso e transtornados radicalmente os quadros sociais

(Oliveira, 1995, p. 38)

Originariamente de fundo agrário, celebrando ciclicamente o fim do Inverno e o acolhimento da Primavera, o Carnaval absorveu, ao longo dos séculos, práticas de origem muito variada. A celebração caracteriza-se fundamentalmente por uma espécie de dissolução social autorizada. No período do Carnaval «certas manifestações características da quadra, tais como mascaradas, bailes festivos, etc., têm lugar antes desse período, que delimita contudo a ocasião das grandes licenciosidades autorizadas pelo costume» (Oliveira, 1995, p. 51).

Sendo relativamente comum o seu início a seguir aos Reis, não será de estranhar que as Brincas se combinem no baile de Ano Novo, seguindo-se um vasto período de preparação.

Entre as várias manifestações do Carnaval tradicional, os “Compadres e Comadres” e o “Testamento do Entrudo”, nas suas formas excessivas e exuberantes, tão ao gosto popular, são plenamente aceites e reflectem a intensidade desses dias únicos do ano.

Outra manifestação interessante do período carnavalesco era – e ainda é – a “Serração da Velha”, existindo diversas interpretações sobre a sua origem e função, de que Veiga de Oliveira (1995) detalhadamente nos dá conta. Este autor considera que a “Serração da Velha”, tal como o “Enterro do Carnaval”, se constituem como «cerimónias de terminação dramatizada, Ritos de Passagem, ao serviço do sentido parodial do povo» (*ibid.* pp. 36/37).

O teatro tem sentido uma profunda atracção pelo fenómeno carnavalesco e, segundo Tim Prentki (2008), a análise do Carnaval no mundo actual terá que ser explorada como pista importante no trabalho teatral, atendendo particularmente à função do Tolo, que deverá ser a chave para a compreensão das possibilidades contemporâneas do carnavalesco.

Manifestações do carnavalesco

Estas manifestações podem dar-se de múltiplas formas. Segundo Lopes (2008), no ciclo do calendário existem momentos «em que o quotidiano se interrompe num hiato feito ruptura com o mundo conhecido e habitual (...). Em que a ordem fica como que suspensa e o singular emerge» (*ibid.*, p. 3). Se noutras épocas estas práticas também incluíam a noite de S. João, enquanto «arquétipo do tempo solesticial (...), apresentam-se hoje, como mais frequentes no Natal e no Entrudo» (*ibid.*, p. 3), sendo evidente que estes momentos permitidos de transgressão perderam a sua relação com o calendário agrícola e solar.

Nos estudos realizados por Raposo (2003, 2006) sobre o Carnaval, os Caretos aparecem com especial destaque:

Trata-se daquilo a que se pode chamar uma performance cultural, cujo enquadramento é marcado pelo ciclo ritual de Inverno, justamente no seu clímax final – o Carnaval –, anunciando também a entrada no período da

Quaresma (...) marcado por processos de readaptação contextual, refuncionalização simbólica e de reinvenção performativa

(Raposo, 2006, p. 77)

São extremamente ricas e diversas as formas de festejar o Entrudo no Alentejo (Laffon, 1994; Oliveira, 1995; Picão, 1937). De referir que os Compadres e Comadres são ainda relativamente frequentes no Alentejo, em Reguengos, Elvas, Arronches, Bencatel, etc. e desde há muito referenciados na Imprensa local regional. O mesmo ocorre com o Enterro do Entrudo, que actualmente ainda se realiza próximo de Évora, na Igrejinha, sob o nome de “Enterro do Nabo”.

Estas manifestações contaram amiúde com a presença de elementos de antigos Grupos de Brincas, provando-se assim que o Carnaval sempre atravessou sectores muito diversos, que se tornavam, durante este período extraordinário, socialmente permeáveis.

Desde o dia de S. Sebastião (20 de Janeiro) até à meia-noite de terça-feira gorda, brinca-se e ‘joga-se’ o Carnaval como nas demais povoações do campo e outras províncias (...) a par das laranjadas, subsistem (...) os ensaiados (...) na quarta e quinta-feira de compadres, e nos dias análogos da semana imediata – a das comadres (...) a noite de serração da velha

(Picão, 1937, pp. 222/223)

Do ponto de vista temporal é óbvia a ligação das Brincas ao espaço cíclico do Entrudo, apresentando-se publicamente durante o Carnaval: «normalmente começam a ensaiar e a organizar as Brincas no dia 1 de Janeiro e terminam na terça-feira de Carnaval à noite»ILRA.

A interrupção do tempo que o Carnaval sinaliza e corporiza tem sido marcada pela diferenciação social na forma de festejar. Em Évora, enquanto sociedade muito estratificada, coexistiam modos distintos de viver o Carnaval, de acordo com a origem social dos foliões. As referências aos bailes de máscaras e saraus em casas particulares, nos clubes ou em sociedades recreativas abundantemente documentadas na imprensa regional desde o final do século XIX, dão-nos, desse facto, claro sinal. Atente-se neste breve exemplo:

Um oásis à porta da cidade, animado por elegantes saraus que a anfitriã, D. Ana Adelaide – a D. Ana da quinta de Santo António, como era conhecida, ali oferecia às principais famílias de Évora e figuras gradas do meio político e social (...). Era neste ambiente que, nos fins do século passado, tinham lugar, no mês de Fevereiro, assinalando o Carnaval. Este com bailes barulhentos, foliões e até um pouco licenciosos

(Godinho, 1985, p. 51)

Cada grupo social tinha a sua forma específica de marcar presença neste período de transição e transgressão. Através da imprensa local e documentação existente no Arquivo Fotográfico de Évora, podemos constatar, desde o início do século XX, o costume das elites locais se fazerem fotografar em traje de máscara antes de participarem nos Saraus e Récitas do Teatro das Casas Pintadas ou do recém-inaugurado Teatro Garcia de Resende. Na mesma época, em Évora, contavam-se cerca de duas dezenas de sociedades culturais, recreativas e dramáticas, aglutinando inúmeras famílias de profissionais liberais, funcionários e comerciantes. Os bailes eram concorridos e ansiosamente esperados pelas novas gerações.⁶ Já em meados do século XX, eram comuns as Troupes⁷ e os assaltos a casa de vizinhos e conhecidos.

Com o imenso contingente de trabalhadores rurais e pequenos quintaneiros num mundo rural ainda activo, o que acontecia? Fora de portas, quase que se interditando a sua entrada na cidade, restavam-lhes os campos, as herdades, as tabernas e vendas, os largos e caminhos para o desfrute de um tempo que continha a possibilidade da transgressão. Se para alguns autores, a pobreza e uma relativa exclusão social destes sectores da população significavam incapacidade de criação de formas alternativas de diversão, «um povo explorado, à mercê de cíclicas crises de trabalho, como sempre esteve sujeito o alentejano, não podia nem sabia divertir-se e daí, o Carnaval em Évora nunca ter ganho foros de folguedo popular» (Godinho, 1985, p. 51); para outros, tal facto foi berço criativo para o surgimento de formas específicas populares de viver o carnaval na região (Laffon, 1994; Arimateia, 1996, 2010), nomeadamente através das Brincas, das Danças e Contradanças, das Estudantinas, dos Bailes das Comadres e Compadres e do Enterro do Entrudo. Silva Godinho realçou o cariz popular e diferenciado das Brincas, num mundo rural e, portanto, à parte dos divertimentos urbanos, mais elitistas e estratificados:

O Carnaval, em Évora, apenas difundia pilhária e arte popular com a exibição das “Brincas”, contradanças organizadas e ensaiadas pelos quintaneiros das zonas dos Canaviais e Louredo e que, com gáudio da população

6 Sendo Évora uma cidade estratificada, também as suas sociedades tinham públicos próprios e que não se misturavam. «A elite económica dos latifundiários e das velhas famílias do Antigo Regime» encontrava-se organizada no Círculo Eborense. A SHE – Sociedade Harmonia Eborense, fundada em 1849, pela «média e alta burguesia eborense (...) uma camada com independência financeira que pode também ser considerada uma elite intelectual» surgiu para «promover culturalmente os futuros associados e suas famílias» com vocação formativa e recreativa, esta última através da organização de eventos musicais e teatrais famosos. No entanto, no período do Estado Novo, na SHE «as actividades foram substituídas por um bom comportamento serôdio e por práticas recreativas inofensivas para o regime – bilhar, cartas, bailes, quermesses. O próprio Carnaval, tão importante no calendário festivo da SHE ao longo do tempo, foi aplacado e domesticado». Coube desta forma à SOIR Joaquim António de Aguiar o desempenho de «um papel importante nas sociabilidades da oposição» (Avó, 2010, pp. 12/13).

7 As Troupes, que também se apresentavam durante o Carnaval, são estruturas tendencialmente inorgânicas, produzindo espetáculo mas sem “programa”, puro entretenimento sem a ritualização que caracteriza as Brincas. Além disso, são mais próprias de uma rede de sociabilidades urbanas, decorrendo nos bairros intra-muros ou cosidos à cidade, como é o caso do Bairro da N. Sra. da Saúde.

eborense, representavam entremeses em décimas satirizando a vida política, social e económica do país, sem olvidar os problemas da cidade

(Godinho, 1985, p. 51)

Alguns interlocutores referem a interrupção do ritmo anual que o Carnaval consubstanciava (e consubstancia) de modo bastante enfático:

as pessoas não trabalhavam mesmo (nos dias de Carnaval). Havia mesmo essa coisa de se estar nos bairros rurais e freguesias rurais da cidade de Évora (...) as pessoas das aldeias não trabalhavam durante aqueles dias do Carnaval, sexta, sábado domingo, segunda, terça e acho que normalmente ia até quarta porque as Brincas giravam por todas as aldeias e bairros e as pessoas simplesmente paravam a sua vida para estar a assistir às Brincas consecutivamente

ICAE

Aliás, confirma-se que a circulação das apresentações dos Grupos de Brincas estava inserida numa rede de sociabilidades (de interesses e de modos de vida) partilhadas. Essa rede desempenhava funções sociais muito importantes e de diversa índole: Uma das mais importantes seria a possibilidade de se apresentar no mercado de trabalho e reafirmar a disponibilidade para contratação. Ao sair da sua esfera local de conhecimentos, abriam-se novas perspectivas e possibilidades de arranjar trabalho fora dos locais onde ele não abundava. Não podemos esquecer que a organização fundiária subsistiu até ao final dos anos 70 em todo o Alentejo.

Numa época de maior escassez como é o Inverno (mas rica em tempo, porque o sol se põe cedo e a noite se alonga para as preparações a que estas performances obrigam!), algumas destas manifestações permitiam aos seus participantes suspender o jejum que a dureza da vida lhes infligia. Era ocasião de beber e comer os petiscos com que os donos das ruas ou das quintas e herdades os recompensavam. Semelhantes factos repetiam-se nos Santos e nos Reis, épocas tradicionalmente magras no mundo rural. Uma outra razão, e não menos importante, prende-se com o mercado matrimonial, sendo estas ocasiões festivas os momentos preferenciais de afirmação de disponibilidade sexual e de procura de parceira(o)s.

Muito comuns eram os bailes que coroavam toda esta sorte de apresentações, consistindo nas raras oportunidades de convívio entre sexos. Lembremos que sendo sobretudo performances realizadas por homens jovens, em muitos casos vivendo por temporadas fora das suas famílias, nas casas da malta que abrigavam os trabalhadores sazonais das grandes herdades apresentavam-se estes momentos como a definitiva entrada na idade adulta. Além do mais, o facto de, por um limitado período de tempo, os jovens terem visibilidade pública e consequente

aumento da respeitabilidade fazia aumentar os seus créditos na bolsa de promiscentes noivos e maridos... aos olhos das moças casadoiras.

No entanto, em certas intervenções dos interlocutores, a força das Brincas surge como algo autónomo, como se a sua afirmação, embora obviamente cíclica, pudesse ser independente do Carnaval. Esta curiosa realidade também é sustentada por outra razão que passa, sobretudo, pelo facto de alguns interlocutores não identificarem, no tipo de performance específica das Brincas, os elementos que – eles próprios – caracterizam como sendo típicos do Carnaval, como o uso de disfarces e máscaras.

Na abordagem que realiza a partir dos princípios da carnavalização de Bakhtine, Terra (1985) refere que nas Brincas «aqueles princípios parecem bem explicitados. A festa total, pelos elementos que envolve, o riso na presença dos palhaços, a inversão embora apresentada de forma muito peculiar, faziam e fazem da Brinca, a festa da praça pública» (Terra, 1985, p. 1263). Segundo Bakhtine (1970) foi através da cultura popular que o mundo se revelou carnavalesco, possibilitando – no tempo limitado das possibilidades de renovação –, a inversão de papéis, o dialogismo e a explosão do grotesco. «Um tempo em que todos, por se considerarem iguais, se permitem relações mais livres desafiando as barreiras impostas pela condição, emprego, idade e situação familiar» (Bakhtine, 1970, p. 18, tradução nossa).

No diálogo que estabelece com as perspectivas de Bakhtine, Eco (1984) refere que o Carnaval é apenas «a transgressão autorizada» (Eco, 1984, p. 69) e, nomeadamente o humor, não poderá ser entendido como uma forma de libertação, antes nos relembrar a todo o instante a existência de regras. Por esse facto, não se pode distanciar das normas e regras sociais vigentes.

Já a perspectiva de Heers (1987), assente numa visão diacrónica, considera a existência de uma estreita relação entre a Igreja e a Festa dos Loucos (Cox, 1969), antecessora do Carnaval moderno, pelo facto de nessas festas urbanas, os jovens clérigos tomarem parte, «celebrando» como «papas» e «bispos», num modelo de inversão hierárquico.

O Carnaval fora do Carnaval

Tem ocorrido, por vezes, as Brincas porem em cena o Carnaval fora do Carnaval.

De entre os vários agrupamentos, o Grupo de Brincas dos Canaviais tem tido alguns convites para a realização das Brincas fora do seu circuito tradicional (nomeadamente no Hotel do Espinheiro e Câmara Municipal de Évora) e mesmo noutras alturas do ano que não apenas no período do Carnaval⁸. Raposo (2000)

⁸ Entre outras apresentações fora da quadra, o Grupo de Brincas dos Canaviais foi convidado a apresentar-se no âmbito do Encontro de Manifestações Performativas Populares promovido pela Universidade de Évora / Pé de Xumbo / Lume, em Junho de 2010 nos Antigos Celeiros da EPAC-Évora.

já havia referido este tipo de procura espetacularizada e deslocada dos ritmos temporais tradicionais, assistindo-se actualmente a um:

claro retorno localista (...) sem subordinação incondicional ao saber eruditó, reclamando uma abertura da comunidade ao olhar de fora, sobretudo aos mass media, ao turismo e aos agentes de desenvolvimento. As manifestações populares – não apenas o teatro mas um híbrido pacote de “tradições” – assumem cada vez mais o carácter de espectáculo, afastando-se definitivamente da calendarização ritual e multiplicando-se em (re)invenções de tradições e de práticas culturais

(Raposo, 2000, p. 13)

Algumas destas acções fora do seu tempo concretizam-se, outras não chegam a acontecer: «Éramos para ir à Expo... no Verão». IPRF, o que criou nos elementos do Grupo dos Canaviais alguma frustração face às expectativas geradas. Se, por um lado, revelam orgulho por terem sido chamados e lembrados pelas instâncias do poder local – «já houve um ano (...) um intercâmbio de tradições ao nível da Câmara de Évora em que estiveram cá uns artistas cubanos e nós fomos em Maio fazer uma apresentação no jardim público, para mostrar uma tradição de uma freguesia aqui de Évora» IPLM –, por outro lado referem a existência de uma desadequação (ao contexto espacial e ao público) que acaba por contrastar com o que foi referido face à não incorporação de elementos de teor carnavalesco: «Fizemos uma apresentação normal como se fosse no Carnaval, mas eu sou sincero (...) o espírito não é o mesmo, não tem nada a ver. É quase como uma obrigação, o espírito da pessoa não é o mesmo, parece que não se enquadra para isto» IPLM. O «espírito», aqui referido pelo Mestre Matias, é um dos elementos percepcionados como mais profundamente característico da festa e não, claramente, o facto de as Brincas disporem, ou não, de efeitos e temas similares a outros tipos de performances carnavalescas.

As Brincas como tradição

A importância das Brincas como tradição é referida por todos os interlocutores e em praticamente toda a literatura consultada são referidas como «antiga» tradição de Évora (Barros & Costa, 2002; Matos, 1985; Arimateia, 1987; Abelho, 1973). Já no âmbito da vivência da performance, este conceito está não só patente em todo o discurso elaborado pelos próprios participantes («tradição mesmo enraizada aqui em Évora é as Brincas» ‘IPLM’), como é significativo ao nível dos que assistem a ela. Da análise realizada com base no inquérito às audiências das Brincas, «tradição» é a expressão que melhor reflecte a performance, escolhida por 56% do público.

Também ocorre com frequência, entre os vários grupos de interlocutores, nomear as Brincas dessa forma: «...em termos de tradição do Carnaval (...), no Alentejo há em alguns casos pontuais, mas o grosso é daqui» GD(JMP). O carácter de especificidade das Brincas, quer por contribuir para uma dada identidade local, quer por reforçar o *core* Évora, é abundantemente referido. Por vezes, os factores de valorização reforçam ainda mais o poder evocativo da tradição, sobretudo quando o cenário de desaparecimento das Brincas é postulado: «porque é uma tradição e eu acho que isso é importante, sou apologista que as tradições não se devem perder, porque há tanta coisa banal já e há coisas que se estão a perder a pouco e pouco» IPJP. No entanto, estão abertos à inovação introduzindo algumas alterações de calendário.

Torna-se evidente entre os performers que eles próprios se consideram como guardiões da tradição, título conquistado por direito e persistência que lhes confiria/confere o estatuto almejado de originalidade e especificidade, marcado pela diferença face a outros formatos tradicionais: «Nós, grupo de brincas dos

Canaviais (...) voltámos a fazer as brincas e eu acho que não se devia perder, porque é uma tradição bonita, é diferente e são só quatro dias por ano» IPJP. Desta forma, estamos em face do que alguns autores referem como processos típicos de emblemização (Raposo, 2010).

Festa, sociabilidade e encontro

Também a festa e a noção de sagrado frequentemente se encontram associadas nas Brincas: «A delimitação do “espaço circular de representação” (a magia do círculo) é a recriação do espaço sagrado da Festa» (Terra, 1985, p. 1267), onde o denominador «popular» é dominante: «A Brinca é a expressão da festa, como espaço de realização da “cultura cómica popular”» (*ibid.*).

A festa, enquanto espaço de diversão partilhada por uma comunidade (San-chis, 1983) rege-se por códigos, ainda que não rígidos, que passam pelo sentido de convivência comunitária, por normativos de conduta, de respeito e de reverência.

Minois (2003) refere quatro elementos recorrentes na festa: reactualização dos mitos, mascarada, prática de inversão e fase exorbitante. Todos estes quatro elementos estão presentes no contexto das Brincas.

Para os jovens integrantes dos Grupos de Brincas, é curioso sublinhar o aspecto lúdico reservado à experiência da performance: «Aqueles quatro dias interessava é divertir as pessoas, porque é um Carnaval diferente. Não é andar aí, como muitos jovens agora andam, aí na maluqueira, não! É outro tipo de divertimento. Divertes as pessoas à mesma sem fazer mal, e é uma tradição» IPJP. Ou ainda: «ao fim e ao cabo são dezasseis pessoas que estão ali a tentar divertir o dobro ou o triplo das pessoas» IPJP.

Amaral (1998) refere que a festa pode assumir simultaneamente as funções de ritual, divertimento e acção política, através do

carácter mediador que lhe permite, através das inúmeras “pontes” que realiza entre valores e anseios, conter em si vários pares de oposição sem representar de modo exclusivo nenhum deles, constituindo-se, antes, de

todos. Assim, ela é religiosa e profana, crítica e debochada, conservadora e vanguardista, divertida e devocional, esbanjamento e concentração, fruição e modo de ação social; ela ainda é o reviver do passado e projeção de utopias, afirmação da identidade particular de um grupo e inserção na sociedade global; expressão de alegria e de indignação

(Amaral, 1998, pp. 272/273)

Segundo a autora, a festa, ao possibilitar a concentração e a redistribuição dos recursos de uma comunidade de forma autónoma, apresenta-se como momento rico do ponto de vista do exercício local da cidadania. A negociação e o processo de auto-avaliação tornam-se obviamente necessários e constituem-se como oportunidades únicas de aprendizagem dos grupos.

O vinho e a comida ocupam um lugar privilegiado na produção das Brincas. A ida ritual à taberna é o pretexto e também o objectivo para o encontro (Ramos, 2010), como aliás acontece noutros momentos de encontro e comunhão: «O alentejano (vai à taberna) para conviver (...) Bebe praticamente sempre com os amigos (...) dado “ao convívio e à participação nos cantes dolentes da sua planície” e quando regressa a casa sai firme e vivificado de espírito» (Morais, 2006, p. 206). Muitos são os exemplos que poderíamos retirar da lírica alentejana, sobretudo nas modas em que o vinho se apresenta como protagonista, surgindo como aliado especial dos prazeres da comida:

este vinho é bom
vai mais um copinho
à saúde de quantos estão
e do senhor padrinho
que rico jantar
pratos de primeira
vamos beber à saúde
da bela cozinheira

(Mourato, 1980, p. 3)

Quer no tempo da apresentação das Brincas, quer durante o longo período de noites frias destinadas à sua preparação, o encontro do Grupo de Brincas é sempre mediado pelo convívio em torno de um copo (actualmente mais a cerveja do que o vinho!). Existe uma contínua presença de bebidas, (cerveja, água e sumos) suportadas por parte da “produção” informal, que providencia o abastecimento de álcool “protocolado”.

Já referimos a dimensão da carnavalização, que coloca em evidência as necessidades básicas da satisfação. Uma dessas necessidades, tão importante que não haverá festa que se preze que a não contenha, é aquela que acalma a fome e que possibilita o conforto do estômago e da alma. Se pensarmos que no Alentejo rural

essa necessidade básica se encontrava muitas vezes comprometida, perceber-se-á o alcance desta acção. Por exemplo, em finais de oitocentos e nos primórdios do século XX:

o “Manuelinho d’Évora” abria subscrições entre os seus leitores para, na terça-feira de Entrudo, distribuir pelos trabalhadores desempregados alguns géneros alimentícios a que ostensivamente chamavam de “jantar”, após a exibição das “Brincas” (...) e no último dia de Entrudo, a encerrar a folia, o carnaval da vida proporcionava aos desempregados famintos os tradicionais “jantares”

(Godinho, 1985, p. 51-52)

Um interlocutor evidencia este aspecto – que une o rito à necessidade – da seguinte forma: «Tal como noutros momentos do ano, e sobretudo nos meses de Inverno em que no campo a fome rondava as pessoas iam cantar as Janeiras e os Reis com o objectivo de receber mais qualquer coisa, iam às casas senhoriais buscar dinheiro, uma esmola; as brincas também serviam um pouco para arranjarem algum dinheiro» ILRA. Estes factos não se circunscreviam apenas ao mundo rural, estendendo-se, por exemplo, a Lisboa durante a condição de exceção que o Carnaval sempre proporcionava. Leia-se a este propósito o que Ramalho Ortigão escreveu em 1874: «Os bailes ambulantes, as cavaladas, as danças, os bandos mascarados, que percorrem no Carnaval as ruas da corte têm por fim – pedir esmola!»⁹.

Ainda hoje, a partilha da alimentação – como evocação de tempos menos favoráveis – com a tradicional refeição após uma apresentação, tomada em conjunto com todos os membros do grupo, é um momento significativo para os Grupos de Brincas. Muitas vezes, a programação das apresentações é estruturada, levando também em conta os locais de eleição do grupo para realizarem estas refeições. Alguns desses locais repetiram-se religiosamente de ano para ano, como aconteceu em Nossa Senhora de Machede, no almoço de domingo, ou em Guadalupe no almoço de terça-feira, o último do Carnaval.

⁹ Aparece publicado este excerto no *Notícias d’Évora*, 13 de Fevereiro de 1902.

A presença da religiosidade popular e ritual

A presença do sagrado na vida dos homens e naturalmente nas manifestações festivas é amplamente referida por Eliade (1992). É no contexto da festa que se assiste a uma «espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos» (*ibid.*, p. 64).

A atitude de repetição ritual duma comunidade em situação festiva é recorrentemente transposta, por alguns interlocutores, para o domínio do sagrado: «Acho que tem a ver com [a dimensão] religiosa, muito ligada ao inconsciente das pessoas. É o momento em que vem à tona tudo isso. Tu não vês brigas (...) As pessoas bebem, bebem... e tu não vês as pessoas brigarem, porque aquilo é como se estivessem todos na igreja» ICJC.

A reafirmação enquanto grupo e comunidade específica advém muitas vezes deste tipo de exercício cílico de práticas que comportam a dimensão do sagrado. Com efeito, a festa frequentemente ocorre no quadro das comemorações religiosas (Amaral, 1998). Este facto é referido por um interlocutor, tomando como exemplo o Bumba meu boi, que ocorre durante as Festas Juninas muito divulgadas no Brasil: «É numa homenagem ao São João que os bumbas acontecem» ICLM. No entanto, a par desta participação entusiástica e fervorosa assinalada no calendário oficial religioso, do qual em Portugal ainda subsistem inúmeros exemplos (Auto da Paixão na Páscoa e Auto dos Três Pastorinhos e Auto dos Reis no Natal, entre outras), assiste-se a uma vivência espiritual mais profunda e mística.

Frequentemente têm ocorrido situações de incorporação de vários elementos que vão gerando atributos cada vez mais compactados e significativos para a comunidade que os festeja e que neles se revê (caso da aglutinação recente e arbitrária do dia 10 de Junho – hoje simultaneamente Dia de Portugal, de Camões e

das Comunidades portuguesas no mundo; e caso sobretudo das muitas associações bem mais motivadas que associam o dia de uma determinada cidade ou vila a um santo padroeiro). Pela própria evolução e estruturação do Cristianismo no Ocidente, assistiu-se a uma assimilação recíproca entre crenças e ritos de origem pagã e práticas cristãs, tendo-se assim criado um sincretismo entre diversas entidades que partilham dados de uma mesma memória colectiva.

A este propósito, refira-se a experiência no continente sul-americano, não apenas no Brasil, mas também nos territórios andinos, em que este tipo de manifestações “híbridas”¹⁰ apresentam/representam figuras tutelares e são povoadas por todo um conjunto de influências (europeias, africanas e indígenas) que as tornam tão especiais. Este propósito híbrido, que torna difícil dividir signos motivados de imotivados ou arbitrários, está muito ligado ao sentido de continuidade de uma comunidade, tal como é referido por Arimateia (2010):

A ritualização de um mito, de uma parábola, de um episódio genésico dos nossos antepassados, significará por um lado a sacralização cíclica de um espaço e de um tempo para, de seguida, se criar as condições de continuidade física e espiritual da própria comunidade, regularizando as relações entre os seus membros e provocando uma coesão do próprio grupo

(Arimateia, 2010)

A presença do mito e do rito

A motivação e a grande adesão às Brincas, enquanto manifestação comunitária, não se deverão tanto às temáticas dos seus Fundamentos (que não estarão já muito próximos do quotidiano local nem alimentam em abundância uma sede vital de fantasia), mas ficam a dever-se, sobretudo, ao facto de preencherem «outros aspectos, mais emotivos (...) podendo de facto acordar mesmo qualquer coisa na pessoa» ILRA. A dimensão emotiva, referida por este interlocutor, diz sobretudo respeito à dimensão ritualista. Apesar de, como sempre acontece, não se traduzir explicitamente na consciência dos *performers*, nem da larguíssima maioria das pessoas que assistem.

Para outros, a dimensão ritualista encontra-se presente dumha forma tácita: «Eu acho que há [o elemento ritual] completamente solidificado naquela estrutura [produzindo] (...) um efeito estranho e (...) quase encantatório». A presença do Mestre e a sua autoridade são percepcionadas como um elemento de ritualização: «eu não consigo imaginar aquela estrutura sem, pelo menos, o mordomo (...), ele quando ele vem e faz a bênção do lugar, ele é como se fosse o sacerdote que tem que fazer aquele ritual para que aquilo possa decorrer». Os próprios códigos ficionais da

10 Retemos a perspectiva de Néstor Canclini (2006), sobre as culturas contemporâneas, como «um lugar híbrido, no qual se cruzam os lugares realmente vividos» (*ibid.*, p. 327).

linguagem teatral são ultrapassados: «o teatro ou a dimensão performativa não necessita desse momento de estranheza para dizer “agora acaba a realidade”» ICAE.

Alguns autores referem diversos elementos cuja presença sinaliza e consubstancia o rito. Incluem-se nesta categoria os Mastros e Bandeiras (Oliveira, 1995; Reis, 2006; Brígido, 1991; Bitter, 2010).

Reis (2006), no estudo que realizou em Castro Verde, refere que, embora existam diversas teorias sobre a origem dos mastros, é clara a sua função de promessa:

Os mastros eram oferecidos como promessa ao santo, visando a cura em caso de doença ou, muito frequentemente, pedindo o regresso a salvo dos que partiam (sobretudo dos que partiam para a guerra). De acordo com informações apuradas no terreno estes “mastros de promessa” praticamente deixaram de ser realizados (com a possível excepção de alguns lugares da freguesia serrana de S. Martinho segundo informação de Colaço Guerreiro). As memórias mais recentes dos adultos sobre estes “mastros de promessa” remetem recorrentemente para o período da guerra colonial, um período em que Colaço Guerreiro afirma ter havido um “surto de mastros”

(Reis, 2006, p. 210)

O autor considera ainda que «a recente vaga de mastros no concelho de Castro Verde parece estar assim directamente relacionada com os esforços desenvolvidos a nível local no sentido de fixar e reinventar a tradição» (Reis, 2006, p. 213), embora o seu significado mágico e religioso tenha praticamente desaparecido.

Esse significado mágico também se pressente na performance das Brincas, dando-se conta do processo de (des)ritualização: «faz falta ali qualquer coisa no centro (...) havia sempre uma ligação entre o ritual e as brincas (...). Eu imagino o mordomo a dizer (...) e haver um grupo de bailarinos que fizessem essa dança do mestre» ICAE. A singularidade destas formas expressivas – seja bandeira, estandarte ou mestre – convoca quase sempre a abertura a conteúdos que se desdobram conotativamente, transformando-se a imagem imediata e presente num interface de muitas leituras e possibilidades.

Os próprios papéis sociais que os performers desempenham, num tempo de excepção, constituem condições de exigência e correspondem, segundo Minois (2003), a um sistema que religa o mito e a sua actualização ritual: «para assegurar a eficácia do rito, cada um deve desempenhar o seu papel» (*ibid.*, p. 32).

Patrimonialização da festa

A festa mistura sempre dados presentes e mais ou menos óbvios com um outro tipo de dados que a memória colectiva em grande parte já perdeu, mas que agem, apesar de tudo, no “agora-aqui” enquanto signos silenciosos ou “relíquias” na perspectiva de Giddens (1997, 2000). No entanto, nos costumes locais que ainda se mantém, já se perdeu muito da relação afectiva com o espaço.

Com efeito, se a não exclusividade se pode apresentar como uma característica deste tipo de manifestações – a um tempo claramente são teatro, são festa, são formas específicas de festejar o carnaval, são tradição! –, a sua importância reside no contributo para a afirmação da identidade de um grupo/local e desta forma reforça um sentido de história comum partilhada e sempre (re)construída.

De acordo com a categorização proposta para análise das Brincas, a primeira diz respeito à compreensão do contexto da performance. E não é apenas relativa ao contexto formal que mobiliza as intersecções de espaço e tempo, mas também inerente ao contexto cultural que a acolhe.

Nesse sentido passamos a apresentar as três primeiras secções contextuais: «Onde? O Alentejo ontem e hoje»; «Quando? Uma (im)possível história das Brincas»; e «Quem? Grupos de Brincas, públicos e comunidade».

2

Onde? O Alentejo ontem e hoje

Em traços largos podemos considerar que o Alentejo é a região com menos peso populacional em Portugal, ocupando cerca de 1/3 do território nacional, com uma densidade populacional de cerca de 20 habitantes por km² e povoamento concentrado. Cutileiro (2004) contextualizou estes factos da seguinte forma:

Circunstâncias históricas – que remontam à Reconquista cristã dos séculos XII, XIII, durante a qual a parte sul do País foi dividida em extensas propriedades que foram doadas à nobreza e às ordens religiosas e militares (...) condicionaram o tipo de culturas, contribuindo para a baixa densidade da população composta sobretudo por trabalhadores e seareiros que poucas ou nenhuma terras possuem

(Cutileiro, 2004, p. 16)

Tradicionalmente ligado à monocultura cerealífera, a região de extensa planície recebeu o epíteto de celeiro da nação durante o Estado Novo. A existência de uma «preponderância do trigo sobre outras culturas (...) foi estimulada a partir do exterior» (*ibid.*, p. 18), prevalecendo um regime agrícola extensivo, dada a sua rentabilização, mas contribuindo para uma irregularidade nas necessidades de mão-de-obra assalariada. Na verdade, a produção das grandes herdades distribuídas por muito poucos contribuiu para uma rígida estratificação socioeconómica, e as alterações históricas, mesmo as mais recentes, nos sistemas de posse da terra, não tiveram um real impacto entre a população rural, continuando a existir uma relativa imobilidade social.

Nas últimas décadas, registou-se no Alentejo uma mudança brusca que retirou decisivamente peso ao sector primário: «encontramos uma situação radicalmente diferente (...). O sector primário passa de primeiro para último lugar e sofre alterações radicais no seu seio: os assalariados agrícolas, em número e como classe, vêem o seu peso drasticamente reduzido» (Murteira, 2006, p. 1116). Esta evolução está patente igualmente nos elementos que compõem os Grupos de Brincas actualmente, que têm as suas actividades profissionais maioritariamente ligadas ao sector terciário e de serviços.

Esta mudança brusca que está a atravessar o Alentejo tem claras marcas na reformulação de aspectos de identidade cultural. O progressivo cosmopolitismo vivido actualmente em Évora, mercê da fixação de habitantes oriundos de outras paragens, é sentido pelos autóctones, não raras vezes, como uma ameaça:

Depois de, ao longo de muitos séculos, a cultura popular transtagana ter resistido estoicamente a todas as incursões (de povos que, historicamente, aqui foram desembocando, vindos dos mais variados quadrantes; da classe burguesa em ascensão que, no Liberalismo, adquiriu os bens fundiários da aristocracia e do clero; e, mais recentemente, dos estrangeiros e citadinos endinheirados, sedentos de ‘exotismo’ e do lazer do Alentejo), eis que agora, dizíamos, pelo progressivo desaparecimento do sustentáculo da cultura tradicional – os velhos morrem e os novos partem ou alienam a sua identidade cultural – caminha-se a passos largos, para a sua extinção, sem que se vislumbre qualquer preocupação em preservá-la

(Morais, 2006, pp. 23/24)

Apesar deste tipo de profetização da desgraça se encontrar razoavelmente difundido entre os autóctones, o Alentejo é ainda um repositório de manifestações culturais interessantíssimas, desde a produção musical, coral, literária e poética até à gastronomia e aos artefactos maioritariamente ligados ao modo de vida rural (Espanca, 1993).

O Alentejo actual situa-se entre dois mundos: o da memória de um mundo agrícola dominante e um outro ligado à reinvenção do próprio universo rural e paisagístico:

Dois tipos de processos de construção cultural operam hoje no território rural: o da construção da paisagem e o da construção do património. Os novos usos dos territórios rurais integram-se actualmente num processo mais amplo que designamos por patrimonialização, pelo qual os bens e espaços ligados à ruralidade – os que beneficiam de maior poder evocativo – são promovidos à categoria de património. A produção artesanal de objectos, os saberes-fazer ligados à construção, as práticas agrícolas que historicamente desenham as paisagens, são alguns dos actos perfor-

mativos que integram os processos de patrimonialização dos territórios rurais. Encontramo-nos perante uma reinvenção do rural, através da qual se recompõe o passado a partir do presente conferindo novas definições aos campos, num jogo subtil entre o local e os anseios da sociedade global

(Oliveira, 2004)

As gentes alentejanas são descritas habitualmente como amáveis e solidárias, no entanto, tal como em qualquer generalização, evidencia-se uma grande diversidade¹¹. Devido às características demográficas de ocupação do território assistiu-se ao longo dos tempos à chegada cíclica de força de trabalho oriunda doutras regiões. A vinda de beirões – os ratinhos¹², como foram sendo nomeados localmente – nos períodos de maior trabalho agrícola, pode constituir um dado interessante de reflexão sobre as origens das Brincas. Ligados ao florescimento da zona de quintas em redor de Évora, onde alguns destes beirões acabaram por fixar-se, estabelecendo-se com vendas e tabernas, tem produzido inconsistentes versões de que as Brincas teriam sido trazidas por eles nesses fluxos migratórios internos.

11 Para alguns autores é o «carácter alentejano evidenciado em aspectos como a tristeza do seu folclore, com músicas e cantos lentos, desconsolados e nostálgicos, danças com pouca vivacidade e expressão corporal» (Tur et al., 2001, p. 55). Para outros, “o alentejano” revela uma tendência para os ditos de espírito que se traduzem nomeadamente na poesia popular e na capacidade imaginativa para criar alcunhas, que é referida como um tipo de fenômeno social total (Ramos & Silva, 2003).

12 Gil Vicente já refere os ratinhos na *Farsa dos Almocreves* (1526) e na *Tragicomédia Pastoril...* (1527) como gente de fora, proveniente sobretudo da Beira, que vinha ganhar o seu sustento na imensa planície com poucos braços para a cuidar: «Muitos ratinhos vão lá/ De cá da serra a ganhar,/ E lá os vemos cantar/ E bailar bem como cá...».

A cidade de Évora, a maior do Alentejo, Património da Humanidade (UNESCO) e sede de concelho, conta com 56.519 residentes. Destes, 44.806 residem nas freguesias urbanas¹³. A esta população fixa de Évora há ainda a acrescentar uma parte da população estudantil universitária que, sendo flutuante, vive na cidade durante uma parte considerável do ano (a Universidade de Évora tem cerca de 8.000 estudantes).

A partir de finais do século XIX, Évora expandiu-se muito para além das suas muralhas e já no primeiro quartel do século XX, iniciou-se um processo de crescimento da cidade a partir de pequenos aglomerados, construídos por pessoas que saíram dos campos. Este fenômeno deu origem a uma espécie de moldura constituída por bairros populares, que foi sendo demograficamente reforçada em torno do centro histórico (Simplício, 1997), e dos bairros emergentes desde o início dos anos 50 (Canaviais, Pites, Frei Aleixo, Três Bicos, Senhora da Glória, Santa Maria, Almeirim, Senhora da Saúde, Comenda, São José da Ponte, etc.).

Entre esta moldura de bairros periféricos e a zona intermédia das quintas, nas zonas de maior passagem, as Brincas encontraram o seu território mais fértil, com destaque para o eixo que liga Canaviais ao Louredo e à Nossa Senhora dos Aflitos (correspondente aos itinerários clássicos Cinco Cépas e Caminho da Missa), para o eixo que liga a Comenda ao Degebe e a Nossa Senhora de Machede e ainda para os eixos a sudoeste (na direcção dos Bairros de Almeirim até ao Bairro das Espadas / Barraca de Pau / Peramanca). Os interlocutores corroboram a informação sobre estas áreas como fonte dos principais percursos das Brincas:

¹³ Dados da Câmara Municipal de Évora – “Caracterização do Concelho”.

«em Vale de Moura, (...) um mestre famosíssimo de Brincas» ILRA; ou: «Bairro de Santo António, Bairro São José da Ponte, (...) Peramanca (...) Barraca de Pau (...) Bairro do Bacelo (...) Almeirim (...) ou Canaviais» ILLM; e ainda «Machede» ILMP¹⁴. A notória concentração à volta de Évora percebe-se pela proliferação das várias quintas limítrofes da cidade, sugerindo não o contexto rural do latifúndio mais isolado e mais distante, mas sobretudo o espaço densamente povoado por quintaneiros e assalariados: «cada bairro, cada quinta tinha (...) essas quintas estão sempre associadas a estes bairros rurais, como a Quinta das Tílias, dos Apóstolos ILLM.

Prevalecendo uma relativa indistinção entre Grupos de Brincas e Grupos de Troupes, nos anos 60 sugere-se que, quando vinham à cidade, não passavam nunca dos seus limites: «No Largo das Alterações, aí havia muitas Brincas. No Chão das Covas (...) Na Porta de Alconchel» ‘ILMP’. A cidade estratificada criava, por si própria, barreiras e não se tornava anfítriã apropriada para a realidade das Brincas¹⁵. De uma extensa lista que dá conta dos festejos de Carnaval, poucas são as que referem explicitamente as Brincas. Porém, deu-se nota de umas danças realizadas por rapazes nas quintas do Louredo e Espinheiro, já em 1924, no *Notícias d'Évora*¹⁶. A escassez de dados documentais sobre a performance, nomeadamente relatos, crónicas e fotografias em fontes locais e regionais, leva-nos a concluir que o seu não aparecimento em periódicos (conforme levantamento efectuado nos periódicos durante o século XX) é um óbvio sintoma de uma separação entre a visibilidade do Carnaval, confinado às manifestações urbanas que ocorriam na cidade, e as Brincas, enquanto performance também carnavalesca, mas confinada ao espaço, universo e imaginário rurais.

As principais fontes para a documentação das Brincas residem nas vozes dos protagonistas, nos seus depoimentos, quer informais, quer através da realização de entrevistas, e de informação proveniente de elicitação fotográfica de actuais e antigos participantes, que levámos a cabo durante a pesquisa: «nós levávamos as brincas às aldeias que não tinham nada, nada. Ora aquilo era uma alegria. Toda a gente ia para ali, naquele lugar para ver as brincas, não havia mais nada. Funcionava um bocado assim... E era do monte tal e do monte tal e depois havia

14 O espaço de circulação das Brincas era relativamente afastado da cidade e apresentava ainda um modo de vida rural extremamente dependente dos aglomerados ligados às quintas: «sempre associadas a estes bairros rurais, como a Quinta das Tílias, dos Apóstolos... tudo fora de portas. A nível da cidade não há nada que se conheça... Estes bairros que já não são rurais agora... mas que eram quintas e eram zonas rurais» ILLM. Surgem-nos assim como locais tradicionais: «Quinta das Selarias... A vulgarmente chamada Quinta das Pimentas. É na estrada da Garraia ali para os lados da estrada de Evoramonte / A da Rafaela, Quinta do Chéu-chéu» ILLM.

15 Uma das razões invocadas para a sua apresentação fora da malha urbana terá a ver com a questão sociológica da composição dos seus elementos, maioritariamente trabalhadores rurais, «poeta[s] popular[es], analfabeto[s]», ILRA, que constituíam os Grupos de Brincas. Hoje em dia, os espaços em que se apresentam já nada têm de rural e nota-se uma progressiva entrada na cidade. Assiste-se a um crescente movimento de «ocupar certos espaços e transformá-los em lugares (ainda que efêmeros), nos quais os indivíduos se reconhecem e afirmam suas diferenças, representam formas simbólicas de consumir e demarcar maneiras específicas de pertencimento» (Leite, 2005, p. 82).

16 *Notícias d'Évora*, 6962, 14 de Março de 1924, p. 1.

a disputa dos mestres com décimas... no improviso quando se encontravam na mesma rua» ILAO. Também o grupo de estudiosos locais é igualmente contundente: as Brincas realizavam-se «nos bairros periféricos rurais da cidade de Évora (...) bairros com características rurais ou em freguesias rurais», sugerindo que alguns dos bairros que não têm tradições de Brincas, na mesma região, tal se deva à escala do seu aglomerado «Eram pequenas quintas que não tinham população suficiente para terem provocado Brincas» ILRA.

A pesquisa que suporta este livro desenvolveu-se particularmente no Bairro dos Canaviais, tendo seguido o périplo desenvolvido pelo seu Grupo de Brincas durante o período carnavalesco, nomeadamente pelas freguesias rurais de Nossa Senhora de Machede, Guadalupe, Valverde e Louredo.

Por dois anos acompanhámos também o Grupo de Brincas da Graça do Divor, (até deixarem de se apresentar), freguesia rural no extremo do concelho de Évora.



Foto 1 Grupo de Brincas dos Canaviais, 2008. © I. Bezelga

Os bairros de Almeirim e de Santo António são amiúde referidos com ligações às Brincas de Évora e nesse sentido continuam a constar dos percursos dos Grupos de Brincas que actualmente se apresentam.

Esta ligação das Brincas a determinados bairros num passado recente, chegando amiúde a confundir-se o nome do bairro com a identidade do grupo, suscitou o forjar natural duma “identidade bairrista”, o mesmo ocorrendo com as instituições desses bairros (Costa,

1999). Num estudo realizado por Cordeiro (1997) constatou-se a extrema importância de instituições como as Casas do Povo, as Associações Recreativas ou as Comissões de Moradores no desenvolvimento das práticas sociais entre os seus moradores, para a construção simbólica do bairro.

Só recentemente as Brincas alargaram os seus circuitos, englobando a vinda à cidade e a sua apresentação em marcos de urbanidade e centralidade contemporâneas: «nos últimos anos, a pedido dos mestres das Brincas, vão à Câmara, à Praça do Giraldo, a um ou outro lugar específico» ILRA, como ocorreu com a apresentação no Hotel do Espinheiro.

Devido às questões já focadas de territorialidade estriada (que sempre se reflectiram na visibilidade dada apenas ao Carnaval urbano) e face à recentíssima

tradição de incursão das Brincas na cidade, poderemos melhor compreender o desconhecimento das Brincas de Carnaval para uma boa parte dos habitantes originários e residentes de Évora. Aliás, a confusão entre Grupos de Troupes e Grupos de Brincas revela bem este desconhecimento: «No Chão das Covas (...) havia umas Brincas (célebres), mais urbanas... ali para a Sra. da Saúde» ILMP; ou ainda este outro exemplo não menos ilustrativo, em que o nosso interlocutor refere indistintamente brincas, danças e festas «O velho Descalço era um homem que era do Norte. (...) E fazia bailes para distrair o pessoal que ele tinha, muitos empregados. Ele fazia bailes no Esbarrandadouro... Bailes que eram [presididos] por ele. (...) Ele sentava-se lá no alto, com os amigos e aquela gente toda dançavam [mulheres também], com concertina a dançar, Brincas, festas» ILMP. Tais factos são reveladores da incorporação das Brincas numa família alargada de espaços de encontro e sociabilidade onde também cabiam os Bailes, muito comuns em toda a região.

A extrema vinculação ao local de circulação das Brincas poderá ter contribuído para uma certa desvalorização fora do seu contexto de realização: «anteriormente como as Brincas não saíam do bairro, as pessoas acabavam por não lhes dar muita importância» ILRA. Por outro lado, o facto de serem realizadas por representantes de um grupo social menos considerado na escala hierárquica da sociedade também contribuiu para a sua não consideração enquanto elemento de valia cultural: «eram pessoas que andavam só a trabalhar no campo e algumas que não sabiam ler» IPG(JB, AC, JF, LM).

Controlo e censura



No que se refere especificamente às práticas carnavalescas, existe um longo historial de proibições e de tentativas de normatização. São inequívocas as publicações de regulamentação na imprensa quando se aproximava a época de Carnaval¹⁷ e «isto [as Brincas] também tinha [que ter] autorização do Governo Civil... (...) E [havia] muita vigilância policial própria da época. (...) Qualquer coisa que se quisesse fazer, passava por muitas licenças. As Brincas, o Carnaval, embora não tendo sido acabado, era olhado de lado por causa das bombas. Ele [Salazar] proibiu rigorosamente o uso das bombas. (...) o resto, ele deixava... a polícia andava sempre a ver... Outra coisa que também foi proibida na altura... era baterem com aquelas bolas...de serradura. E havia multas... 40 escudos» ILMP.

Durante a vigência do Estado Novo, qualquer manifestação exigia autorização expressa e esse facto teve naturais implicações: «No tempo da censura – aquilo que nos dizem os vários mestres – é que podia ler-se nas entrelinhas. E houve períodos em que as Brincas não foram permitidas, ou seja, não foi permitida a sua actuação em Évora. (...) não era permitida a actuação das Brincas fora das quintas, porque aparecia a polícia ou a GNR e eles [mestres e Brincas] eram um ajuntamento, ou eram uma associação e os seus fundamentos não haviam sido previamente aprovados» ILRA.

¹⁷ Quando o período carnavalesco se vinha aproximando, começavam a surgir na imprensa local os também “tradicionais” avisos institucionais: «As danças, revistas, ou quaisquer grupos de mascarados, só podem ser consentidos, nas ruas e mais lugares públicos, quando munidos, os seus componentes de licença passada pelo Governo Civil» (*Notícias d’Évora*, 11151, 6 de Fevereiro de 1938, p. 2). Algumas sanções consistiam na aplicação de multas ou mesmo em detenção.

A apresentação no espaço das quintas – mais longe dos olhares vigilantes da GNR -, conferia maior liberdade mas «incorriam na possibilidade de virem até a pagar multas» ILRA.

O ainda hoje denominado “ensaio da Censura” seria, nessa altura, um espaço de controle para aferir da correcção do que seria apresentado publicamente. Por um lado serviria para controlar, certamente, as tiradas políticas de crítica social e intervenção, mas igualmente para obviar ao desregramento no comportamento dos Faz-tudo.

Vários foram os incidentes provocados pelo ambiente de perseguição e censura próprio do regime: «As Brincas, tal como as Troupes, também sofreram a perseguição política do antigo regime. Aponte-se, a título de exemplo, o que aconteceu a esses grupos na década de 40. O grupo de Santo Antónico, formado à base de elementos da Peramanca e da Barraca de Pau... foi parar à prisão. A razão invocada era porque o fundamento fazia alusão à Segunda Guerra Mundial, à fome e à miséria que reinava no nosso país. O grupo dormiu na prisão, mas no dia seguinte tiveram que os soltar. A nossa sorte, diziam eles, é que éramos todos analfabetos» ILLM. Há depoimentos de interlocutores que são mais do que incisivos a este respeito, traduzindo ao mesmo tempo uma certa condescendência: «Naquele tempo havia um regedor... e a gente andava aí a dizer as décimas e ele dizia: – Eu vou-me embora pr'a cidade e vocês digam que eu não estava cá! Se houver aí coisa, vocês vão todos presos... vão todos presos» ILMB.

A falta de visibilidade das Brincas, com origem no facto de serem realizadas por pessoas com menor peso social e em locais menos expostos, continuou a ocorrer. Nas relações estabelecidas com as estruturas responsáveis pela cultura e divulgação «É como se houvesse uma espécie de censura latente (...). Há uma espécie de hierarquização (...) uma atitude que está tão incorporada e que atravessa todos os sectores que leva tempo a alterar-se (...) a invisibilidade associada a estas manifestações não vai desaparecer de um dia para o outro. E o que é necessário ao nível da promoção é deixar que vivam e sobrevivam (...) não colocando entraves e que tenham salvaguardados os direitos de expressão de qualquer cidadão, passando obviamente pelo direito à informação e divulgação da sua actividade» GD(IB).

Segundo Camarotti (2001), no estudo que realizou sobre o teatro de expressão popular, o desinteresse ou a repressão a que esteve muitas vezes sujeita esta forma de expressão popular, resulta de ser percepcionada «como uma espécie de ameaça por aqueles que não estão interessados na tomada de consciência do povo e no seu consequente fortalecimento como uma massa dotada de voz e vontade próprias» (*ibid.*, p. 154).

Em contrapartida, hoje o valor económico do património cultural é percepcionado por dirigentes locais e regionais como particularmente importante em regiões onde os recursos económicos escasseiam¹⁸ e, assim sendo, o desenvol-

¹⁸ Segundo Fortuna (1997), assiste-se a uma tentativa de “revitalização” de Évora sob a forma de conservação inovadora dos elementos tradicionais.

vimento da indústria do turismo cultural, com tudo o que lhe vem associado, apresenta-se-lhes como uma prioridade. Se encararmos este tipo de manifestações integradas no vasto conjunto do património cultural imaterial, é natural que se forneça aos seus fazedores expectativas elevadas:

Todavia, este efeito de apropriação local da “cultura objectificada” é a maior parte das vezes meramente potencial, já que nem sempre estes grupos dispõem das condições políticas, económicas e culturais que permitem “traduzir”, “transformar” e “capitalizar” (através de julgamentos estéticos e económicos) estas “tradições, aspectos e paisagens da vida local” em “turismo cultural”

(Raposo, 2004, p. 15)

3

Quando? Uma (im)possível história das Brincas

Passamos agora a abordar a dimensão histórica da performance, mobilizando os contributos e fontes que inscrevem a sua realização, numa linha algo descontínua, desde finais do séc. XIX.

A visão axial que liga uma dada cosmogonia a um fim último, marcando origens fixas e criando um eixo unívoco de significação, não teria qualquer sentido para perspectivar um horizonte de experiência das Brincas. Para Burke (1996), a «tarefa central para a identidade cultural da história cultural é tentar fazer conexões, fazer ligações», tomando em conta na análise «três ângulos: o encontro cultural, a circularidade e o processo de cotidianização», pressupondo a existência de «interação entre elites e classes populares, através da chamada circularidade» (*ibid.*, pp. 9/11). Burke refere ainda, a título de exemplo, que:

as grandes obras literárias do Renascimento tiveram inspiração na cultura popular da época. Essa era a tese de Bakhtin, que trabalhou com Rabelais, mas podemos dizer a mesma coisa de Ariosto na cultura italiana e o interessante é que seu grande épico, *Orlando Furioso*, teve como fonte de inspiração os folhetos italianos

(Burke, 1996, p. 11)

Tratando-se as Brincas de uma manifestação que oferece uma extrema dificuldade em ser situada cronologicamente, dispondo de raros dados e fontes fidedignas, localizar o seu aparecimento não é, para nós, de especial relevância. Sobretudo por tratar-se de uma performance cujo processo de realização assenta

na transmissão oral. Porém, não podemos deixar de referir alguns dados que confirmam a existência das Brincas, na transição para o século XX, facto aliás corroborado por depoimentos e testemunhos locais.

a) Silva Godinho permite-nos inferir da existência das Brincas em finais do século XIX e apresenta-nos uma Brinca da autoria de Jesuíno dos Santos Carrageta, *As cinco partes do Mundo*, que terá sido apresentada nos anos 20 (Abelho, 1973);

b) «Ainda não conseguimos ter uma data de quando apareceu. Sabe-se que umas pessoas se juntam e que fazem isto, que tinham os fundamentos e gostam de fazer isto no Carnaval, mas como apareceu e há quanto tempo, não temos uma data. E acho que vai ser difícil conseguir porque já faleceram muitas pessoas... pessoas muito mais velhas do que eu com idade para serem meus avós, de os pais deles já terem entrado em brincas. Por isso aponto para... 100 anos» IPLM;

c) Por via da compilação de Azinhal Abelho, em *Teatro Popular Português - Ao sul do Tejo* (1973), é possível ter conhecimento de fragmentos de Fundamentos de Brincas dos anos 20. Destaca-se *Os meses do ano*, de 1922, da autoria de Marcelino José Bravo;

d) Na mesma obra (Abelho, 1973) Joaquim Carrageta refere também uma Brinca, *As Fontes*, datada de 1933;

e) Na «história das Brincas e porque o fundamento desempenha um papel primordial para a sua apresentação, a referência que mais 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 sessenta anos» (Bezelga & Valente, 2010, p. 258);

f) Nos anos 80 as Brincas despertaram interesse nos conterrâneos Rui Arimateia, Luís de Matos e Carolina Terra. Em 1985, no âmbito da realização do Colóquio Internacional – Congresso sobre o Alentejo, Semeando Novos Rumos, realizado em Évora, Luís de Matos e Carolina Terra apresentaram as suas reflexões. Também em 1987, Rui Arimateia começou a produzir reflexão sobre as Brincas e manifestações de oralidade tradicional (Arimateia, 1987; Matos, 1985; Terra, 1985). Estes estudiosos das Brincas datavam o início da sua existência «há 50 ou 60 ou 70 anos atrás» ILRA.

Diferentes fases no desenvolvimento das Brincas

Dos dados compilados ressalta o facto de as Brincas terem vivido uma das fases de maior vitalidade num período que podemos situar entre os anos 40 e os anos 60. Para tal muito contribuiu o processo de elicitação fotográfica com os interlocutores, o que permitiu determinar alguns períodos com garantia: Dessa forma foram identificados:

a) «Grupo de Santo Antónico, formado à base de elementos da Peramanca e da Barraca de Pau... na década de 40...»; b) «Na Quinta dos Barreiros em 54...»; c) «Santo Antónico (...) 1960»; d) «Peramanca. Fundamento das *Fidalguinhas* (...) 1953»; e) «Barraca de Pau (...) é de 1953»; f) «Isto aqui é na Adega do Machado» (...) lá no Degebe (...) mais antiga» ILLM; g) Também através da memória de alguns interlocutores mais velhos foi possível recuperar alguma desta informação: «Anos 50, na zona da Barraca de Pau (...) e no Bairro da Espadas» ILMP; h) «É pena não conseguirmos reconstruir já aquelas brincas que aconteceram em Vale do Pereiro, nos anos 70» ILRA.

Tal como aconteceu noutras regiões do país, a emigração vem afectar não apenas o modo de vida das populações e as suas actividades maioritariamente agrícolas, mas também o percurso destas manifestações. «Nos últimos 50 anos (1950-2001), o Alentejo é sangrado pelo êxodo das populações. Um em cada três alentejanos é obrigado a deixar a sua terra. Abalam para os mais diversos destinos em Portugal e no Mundo» (Murteira, 2006, p. 1111). As Brincas atravessam uma longa agonia que se tem prolongado até à actualidade. Como factores significativos deste declínio surge-nos, em primeiro lugar, a guerra colonial no período anterior ao 25 de Abril. Há dois momentos de alguma vitalidade: o pós-25 de

Abril, com as suas campanhas de animação cultural e descentralização, e, nos meados dos anos 80, com os carnavais de Évora.

O contributo da guerra colonial para o declínio de Grupos de Brincas é referido desta forma: «quase que desapareceu no período da guerra. Para já foi muita gente para a Guerra Colonial... Havia muitos grupos até essa altura e depois, quase que desapareceu. Uns iam-se embora e os outros eram familiares e a disposição não era a mesma... não havia vontade... toda a gente tinha alguém próximo» ILLM. Os próprios performers referem a sua ida e regresso de África como momentos charneira e avaliam a sua participação em função do antes e do depois da Guerra: «Nos anos setenta havia no Degebe e nos Canaviais também» IPLM. O ambiente tinha decididamente mudado e eles próprios também. Este facto deve ter acabado por contribuir para que, no pós-25 de Abril, já restasse poucos grupos.

Também a vivência democrática encetada com o 25 de Abril de 1974 veio gerar profundas transformações nos contextos onde tradicionalmente se desenvolviam as Brincas.

Carnavais de Évora – as Brincas nos Corsos Carnavalescos

No pós-25 de Abril, já nos anos 80, apresenta-se como decisivo o processo de revitalização encetado com o projecto dos carnavais de Évora. Tal como noutras locais, também em Évora se assiste a um movimento renovador no âmbito da cultura e do património, gerado quer pela maior fixação de quadros profissionais e de massa crítica nos organismos regionais do Estado e nos Serviços da Câmara Municipal, quer pelo desenvolvimento destas áreas de estudo na própria Universidade de Évora e ainda pelos efeitos dos anos de dinamização e descentralização cultural protagonizados pelas estruturas culturais e associativas da região.

A elevação de Évora a património mundial da UNESCO também terá dado o seu contributo ao aparecimento de toda uma nova atitude centrada na preservação cultural. Autores como Boissevain (1992) e Saraiva (2006) contextualizaram a revitalização do fenómeno festivo – em termos gerais – como uma aposta dos anos 80, cujas razões políticas intrínsecas, no entanto, se centraram na tentativa de posicionar pela diferença o domínio estritamente local (a constituição da candidatura a património mundial de Évora data do início da década de 80, tendo o dossiê sido fechado em 1986). Para tal contribuiu, para além do retorno de alguns emigrantes e do acréscimo do êxodo rural, uma tomada de consciência, por parte das populações, de valores baseados na recuperação das tradições locais, de preservação do património etnográfico e da defesa da autenticidade. «Esta aposta na recuperação das tradições é igualmente assumida por uma certa consciência nacional e regional que, face à ameaça de globalização exacerbada que fenómenos como a constituição de uma Europa una deixam suspeitar, as defende e divulga como forma de afirmação identitária» (Saraiva, 2006, p. 129). Com a realização dos Carnavais de Évora, por iniciativa da Câmara Municipal,

no «Rossio de S. Brás durante alguns anos 83/84/85 [até 1987 – época coincidente com o processo de inscrição de Évora como património cultural da humanidade], houve, de facto, uma desocultação (...) na tentativa de revitalização das Brincas, que ia acabando com as mesmas» ILRA. Houve «intencionalmente uma iniciativa de revitalização das Brincas» ILMD, «com o objectivo(...) de reactivar (...) porque já nessa altura se sentia muito que as troupes e as brincas estavam (...) naquele processo de morte (...) e havia também o objectivo que era animar as Associações culturais e desportivas. E isto aconteceu durante alguns anos» GD(MD). Os cortejos de Brincas repetiram-se, nessa circunstância, nos anos 80, e deram a ver ainda a existência de um número considerável de Grupos de Brincas. Após vinte anos de desmobilização, o fenómeno resistia e estava de pé: «As Brincas desfilavam em corso (sextas e domingos) e, depois de terminarem, actuavam» ILRA.

Na altura chegaram a existir em actividade oito Grupos de Brincas, sendo que alguns terão sido criados explicitamente para se apresentarem nos Carnavais de Évora: «Em Valverde chegou mesmo a constituir-se especialmente para o efeito da participação nos Carnavais de Évora (...). Em 83... Brinca das *Encantadas* do Bairro do Bacelo (...). *Lavrador*, Brinca do Bairro de Santo António de 83 (...) apresentando-se no Degebe (...) Bairro de Santo António [apresentando-se no] Bairro São José da Ponte (...) com a Mestre das Brincas do Bairro de Santo António [82/83]» ILLM.

No entanto, estes factos não são, hoje em dia, percepcionados da mesma forma pelos seus organizadores. Uma certa artificialização/instrumentalização, tal como aconteceu com o cante durante a Revolução, terá acompanhado esta campanha de apresentações dos anos 80 (aliás, até por vocação das políticas culturais de então): «Eu não poderei dizer “nascimento” por causa de ter havido uma “desocultação”, sei que por esta altura a CME, por causa dos corsos de Carnaval andou à procura das brincas, foi à procura das tradições populares, que estavam muito confinados aos seus “marcos”, foi nessa altura que, com a organização dos serviços culturais da CME, que certas brincas foram “reavivadas”, houve realmente uma desocultação (...) a Câmara e os poderes instituídos fizeram realmente o cadastro de quantas brincas existiam» ILRA.

A introdução de um processo selectivo, que, à época, foi realizado através da instituição de um concurso, tem gerado opiniões diversas. Para uns, essa é a razão invocada para o interregno sofrido após o processo de revitalização dos anos 80, salientando-se a excessiva institucionalização: «em 83/84 a CME organizou os chamados Corsos Carnavalescos (...) instituiu um prémio para a melhor Brinca (...) houve uma disputa tal que se correu o risco de não aparecer Brinca nenhuma. Estavam em jogo valores pecuniários, portanto não correu bem. A competição, em vez de realmente assegurar uma procura e uma vontade de as pessoas se organizarem em brincadeiras, fez o efeito contrário. As pessoas recolheram-se, não quiseram ser confrontadas com um sistema de concurso» ILRA. Esta opinião não

é partilhada por alguns dos performers dos Grupos de Brincas participantes no corso, nomeadamente do Mestre de um dos Grupos: «Levávamos aquilo [muito a sério] era mesmo uma disputa de brincas (...) havia jurados e classificações (...) onde eu consegui o primeiro lugar com oito grupos [a concurso]» IPAO. É por demais evidente a grande satisfação manifestada neste caso: «Tinha brio, é verdade, e orgulhava-me de fazer bem feito (...) quem é que não fica contente com o 1.º lugar?» IPAO.

O processo de revitalização dos anos 80 – contemporâneo do Congresso sobre o Alentejo, em 1985, onde as Brincas surgem como *topic* – acabou por despertar um maior interesse pelo seu estudo, nomeadamente a nível local, com as prestações de Rui Arimateia e Luís de Matos. Ao longo dos anos 80 a euforia dos corsos começou a esfumar-se. De certa forma o formato das Brincas era inadequado para largas audiências, defraudando expectativas criadas: «uma Brinca actuar para mil pessoas, como chegavam a estar no Carnaval de Évora “era mentira”. Ficavam completamente “desmaiados”, portanto não funcionava» ILRA; «começou-se a perceber, por outro lado que, duma expectativa tão grande, dum entusiasmo grande inicial, depois a coisa começou a decair e por isso às tantas o corso decaiu» GD(MD).

Dos anos 90 até ao virar do século

O fim da fase dos Carnavais organizados de Évora é reconhecido consensualmente como determinante para o quase desaparecimento ou, pelo menos, para a presença residual das Brincas: «com o desaparecimento do carnaval [organizado pela CME], as brincas voltaram aos seus espaços naturais e com o desaparecimento progressivo de toda uma população com determinadas características, nomeadamente rurais, estas manifestações tendem a desaparecer» ILRA. Aliás, no final da política dos corsos, os Grupos de Brincas começaram mesmo a rarear: «no último ano que houve corso aqui em Évora... de brincas fomos só nós... em 92, 93... Nesse ano acho que houve também no Bairro de Santo António» IPLM. Esta participação do Grupo de Brincas dos Canaviais no corso coincidiu com o último ano em que saíram. Correspondeu a um longo interregno até ao fim da década de 90, atingindo praticamente todos os grupos.

Esta travessia do deserto por parte das Brincas só terminou com a viragem do milénio: «De 1994 até 2000 esteve parado outra vez. Só a seguir é que voltámos a sair sempre» IPG(JB, AC, JF, LM). Curiosamente, o facto de ter emergido, na Graça do Divor, um novo grupo considerado “não tradicional” foi razão bastante para nova mobilização: «Praticamente reavivou outra vez o espírito (...) Na Graça, se eles fazem onde não é tradição, por que é que nós aqui, que tinha uma grande tradição, não voltamos a fazer outra vez? (...) foram falar comigo, eu disse: “Sim, senhor! Eu vou!” E avançámos» IPLM. E até hoje têm-se mantido!

Influências de estruturas e organismos ligados à Cultura Popular

Os factores aqui apresentados que foram influenciando o processo de realização das Brincas, assim como a identificação dos vários momentos de maior vitalidade e mesmo de declínio, terão sido determinantes para o desenvolvimento desta manifestação e, por consequência, para os processos de transmissão do saber e de todos os inerentes mecanismos de aprendizagem. Além das interferências de ordem contextual, decorrentes da relação destes grupos com o seu entorno socio-cultural, pareceu-nos também pertinente analisar os impactos decorrentes das políticas desenvolvidas por algumas organizações a nível nacional. Nesse sentido, seguimos o rasto de entidades que, de uma forma mais ou menos directa, possam ter contribuído para o desenvolvimento/orientação e consequentes influências nos processos de produção deste tipo de manifestações.

Ao reflectirmos sobre as Casas do Povo – já que, durante o Estado Novo, se estabeleceram como núcleos de controlo e de propagação da ideologia do regime – deparámo-nos com antecedentes estruturas locais que terão desempenhado um papel meritório na organização autónoma. Efectivamente, nos Canaviais, existia a Sociedade Operária de Instrução e Recreio “Educação do Povo”, criada por trabalhadores rurais da zona, sob o ideário da Primeira Republica, que viria a dar origem à Casa do Povo: «Em 1928, a nova política do Regime de então começou por proibir algumas actividades realizadas na “Sociedade Operária de Instrução e Recreio e Educação do Povo”, cujas portas vieram a encerrar (...) vendo-se interdita de funcionar» (Fernandes, 2008, pp. 99/102). Restou a transmissão de bens “compulsiva” para a Casa do Povo de Évora, que surge em 1942.

Para Raposo (1998) as «Casas do Povo, organismo corporativo do Estado Novo, foram os palcos ideais para a “domesticção” teatral». Era intenção do SPN

a «estetização da cultura popular», e o Teatro do Povo seria o instrumento de «coesão social, recreio educativo e de acção ética e estética» (*ibid.*, p. 199).

É notória a influência da acção das Casas do Povo, nomeadamente através da intervenção do Teatro do Povo, do SPN/SNI, no teatro amador em meio rural¹⁹, mas, no caso das Brincas, a ligação revela-se frágil, pois assiste-se à autonomia dos grupos, dada a sua contingência de acção muito localizada temporalmente e inscrita num tempo/espaço de “desordem tolerada”. No entanto, terá tido efeitos indirectos, nomeadamente ao nível da incorporação de modelos estéticos.

No que se refere à ligação com a única Casa do Povo amplamente referenciada – a dos Canaviais –, a sua relação estabelece-se pela cedência do espaço para ensaio, facilitada pela presença quotidiana de um antigo Mestre e apaixonado defensor das Brincas, o Sr. Manuel Barradas (que explora o espaço do café) e que desempenhou junto dos últimos Grupos de Brincas – Canaviais e Graça do Divor – um papel referencial. Após a morte de Mestre Raimundo, foi ainda graças a ele, através da disponibilização de Fundamentos que reuniu numa compilação, que os grupos (órfãos do seu autor!) puderam aceder aos Fundamentos que apresentaram. Salvaguardar-se, neste contexto, a plausível intervenção avulsa de curiosos, pessoas ligadas à antiga FNAT²⁰ e posteriormente ao Inatel, que apoiaram, acompanharam e registaram dos mais diversos modos a actividade das Brincas (Matos, 2007).

A FNAT desempenhou também uma função no âmbito da disseminação de um determinado modelo teatral, através da missão do Teatro do Trabalhador, apoiando a realização de representações teatrais através de grupos por si tutelados. Na delegação de Évora, chegou a existir um grupo cénico relevante que terá influenciado localmente as formas de ver e fazer teatro.

Para além das Casas do Povo e da antiga FNAT, uma referência ainda para o antigo FAOJ, actual IPJ, como pólo de disseminação e apoio, já que, no pós-25 de Abril, aí se cruzaram a nível profissional pessoas de referência, no que respeita ao estudo e compilação das Brincas, de que são exemplo o Sr. Manuel Barradas e Sr. Luís de Matos.

19 O Teatro do Povo, do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), organismo dirigido por António Ferro, tinha uma clara missão ideológica inserida na política do espírito do Estado novo. O desenvolvimento da sua intervenção (de âmbito profissional) passou de uma «visão erudita do Teatro substituída em 1938, por uma linguagem acessível que transfere para o quotidiano camponês os pressupostos mais caros à ideologia do regime» (Valente, 1999, p. 159). A visão reducionista, de teor moralizante, do teatro rural fica patente no espaço que lhe é reservado nas conferências sobre o teatro português promovidas em finais dos anos 40, n° *O Século* (Chaves, 1947). É também patente na época o papel reservado à Junta Central das Casas do Povo. Como dado curioso revela-se o depoimento inscrito na secção História do Teatro em Montargil, que faz referência à importância da Junta Central das Casas do Povo no seu papel de “educador do povo” segundo as normas do regime.

20 «a inculcação ideológica no espaço dos tempos livres, dentro ou fora do local de trabalho, orientando as distrações, furtando-as à influência deletéria da “taberna” ou da acção subversiva, moldando-as no paradigma da “cultura popular” essa era a tarefa por excelência da FNAT. O povo, o “verdadeiro povo”, como lhe chamava António Ferro, era o que participava nesta recriação mítica de uma ruralidade essencial como quadro de vida, desse nacional-ruralismo corporativo que reinventava músicas, danças, “folklore”, hábitos, costumes, comportamentos, de acordo com o espírito de uma etnografia elaborada à sua medida» (Rosas, 2001, p. 1046).

Um outro tipo de organismos que afectou o desenvolvimento das Brincas, surge-nos na ligação ao movimento associativo do pós-25 de Abril, quer através da acção das comissões de moradores dos bairros limítrofes de Évora, que conduziu ao processo de legalização dos bairros (inicialmente em situação de clandestinidade de construção – antigas quintas), quer através de programas socioculturais da mesma época, nomeadamente através de iniciativas de descentralização cultural. O CENDREV desenvolveu nesse âmbito uma acção significativa, quer na apresentação de espectáculos teatrais nas aldeias e bairros limítrofes do concelho, quer na dinamização de grupos de teatro amador, como o surgido no Bairro de Santo António pela mão de Leandro Vale, entre outros.

Com efeito, detectaram-se influências e ligações de alguns Grupos de Brincas, sobretudo os mais recentes, com estas estruturas de organização comunitária, servindo por exemplo as suas sedes como locais de ensaio das Brincas: «As Encantadas, Brinca do Bairro do Bacelo, em 83» ILLM.

Outro tipo de estruturas locais, de poder autárquico, também tido o seu grau de importância, como já referimos relativamente à Câmara Municipal de Évora. As Juntas de Freguesia dos bairros de origem dos vários Grupos de Brincas têm desenvolvido uma acção de apoio a estes Grupos, sendo também os locais onde tradicionalmente são recebidos para a apresentação.

Também a ligação político-partidária de alguns dos elementos dos Grupos de Brincas com o poder autárquico, no pós-25 de Abril, terá influenciado, sem dúvida alguma, a sua acção. O Grupo de Brincas da Graça do Divor, surgido já no início do século XXI, teve como elemento aglutinador o presidente da Junta. Os ensaios decorriam em dependência da própria Junta de Freguesia e apresentavam-se na Casa do Povo, reconhecida pelos elementos do grupo como “casa mãe”. Aliás, os participantes tinham – em grande parte – um vínculo anterior, através da associação juvenil da aldeia. Existem também, alguns exemplos de ex-líderes de grupos que, no seio das Brincas, viram a possibilidade de uma acção de base própria desse período.

4

Quem? Grupos de Brincas, públicos e comunidade

No estudo deste tipo de Performances, devido à densidade do seu contexto, importa compreender os sinais que as tornam distintas de outras formas. Para tal, assumimos que a «“identidade local”, parte de uma concepção pós-moderna de desmultiplicação das diferenças, necessita da ilusão de continuidade das formas pré-modernas, mesmo que folclorizadas» (Almeida, 2006, p. 68). Neste sentido, para o estudo das Brincas tornam-se, pois, relevantes três aspectos: a identificação e caracterização dos seus performers, (promotores, realizadores, apoiantes e assistentes); a compreensão dos significados que atribuem à manifestação; e ainda a natureza das motivações que os impelem à sua própria realização e, consequentemente, às implicações que tal acarreta na vivência individual e colectiva e nos impactos de ordem social e cultural.

A pesquisa de co-participação desenvolvida, incorporando as várias vozes dos interlocutores em permanente diálogo, permitiu a (re)elaboração de sentidos e de percepções. Assim, a necessária postura reflexiva adveio de uma progressiva tomada de consciência no seio do ininterrupto processo de questionamento, confirmando as perspectivas de autores referenciais:

V. W. Turner (1982) sugeria que as culturas adquiriam maior visibilidade e permitiam aos seus membros a consciência de si mesmas nas e pelas performances rituais e teatrais. Quer isto dizer, em suma, que é necessário reconhecer o carácter eminentemente reflexivo das performances culturais

(Raposo, 2004, p. 8)

Como já foi referido, assistiu-se a uma profunda alteração nos contextos e espaços onde as Brincas ocorrem, motivada por disfunções económicas, sociais e outras que deixaram traços na paisagem, na sociabilidade e nos modos de vida. No entanto, estas alterações constituem um desafio à criatividade das comunidades na contemporaneidade, já que simultaneamente permitem a reinvenção e confirmação dos papéis desempenhados pelas redes de sociabilidade: «O local da vida social é crucial na criação de um certo tipo de sociabilidade – bem visível (...) na relação casa/rua, na densidade de redes sociais locais, nos apertados laços de parentesco e amizade, na visibilidade dos sítios de vizinhança» (Cordeiro, 2001, p. 130).

Culturas grupais

Apesar dos processos contemporâneos de hibridização (Burke, 2003; Canclini, 2006) e do sentido plural de culturas populares não podemos deixar de considerar a situação específica de dadas culturas de grupos, nomeadamente no que se refere à autonomia possível da sua afirmação. Para além das concepções tradicionais de cultura e numa perspectiva mais dinâmica, refira-se, a perspectiva psico-antropológica apresentada por Clanet (1993) que caracteriza a cultura como um sistema de significação própria a um grupo ou a um subgrupo e que se traduz por um conjunto de significações preponderantes que aparecem como valores. Estas, por sua vez, dão origem a regras e a normas que o grupo conserva e se esforça por transmitir e, através das quais, se particulariza e se diferencia dos grupos vizinhos.

Neste contexto conceptual, os indivíduos, ao nascerem num determinado mundo social, adquirem «uma cultura particular que lhes fornece esquemas para interpretar e agir nesse mesmo mundo (...) assimilam normas e valores sociais, categorizam aspectos da realidade segundo sistemas de significação transmitidos pelos grupos nos quais se inserem» (Lopes, 1996, p. 24) e que lhes possibilitam definir o que é familiar e estranho. Nas culturas contemporâneas e tendo em conta o impacto dos media, entre outros factores de fundo das sociedades actuais, deve referir-se que este dinamismo se reflecte sobremaneira nas novas gerações que se sentem fortemente atraídas por outras tipificações culturais que, de algum modo, correspondem mais eficazmente às suas preocupações e motivações. É o caso dos adolescentes que «partilham valores, normas, formam grupos que têm a sua linguagem, os seus próprios modelos e comportamentos» (Postic, 1990, p. 69).

A cultura implica a construção de um ambiente – “oikos” – humano e de um conjunto de padrões comportamentais no seio de um grupo ou sociedade em que os seus membros se ligam e vinculam, através de símbolos, para comunicarem ideias vitais e emoções (Macionis, 1997).

Projectando esta noção de partilha e de identificação a um nível mais global, Mchoul (1996), postula quase uma superação da noção de cultura em nome das “communities”.

Na visão crítica de Appadurai (2000), os diversos esteios da noção tradicional de cultura têm contribuído para ofuscar e encobrir «os factos do conhecimento desigual e do prestígio diferencial dos tipos de vida». Já o conceito alternativo de diversidade cultural remete, segundo o autor, «para um campo de diferenças, contrastes e comparações que se revela mais útil» (*ibid.* p. 207) e oportuno para a investigação contemporânea. A partir desta noção de funcionalidade que sobrepõe o estudo de cada caso ao universalismo das aparências, o autor acaba por concluir, de modo sugestivo, que «existem inúmeras diferenças no mundo e apenas algumas destas são consideradas de índole cultural (*sugerindo*) que consideremos como culturais apenas aquelas diferenças que ou expressam, ou estabelecem a base para a mobilização das identidades grupais» (Appadurai, 2000, p. 208).

O quadro teórico de operacionalização de cultura, sustentado por Appadurai, na sua acepção dinâmica, policentrada e atenta à diferença é, não apenas coerente com as diversas reflexões aqui analisadas, como se revela o que melhor se adequa a esta reflexão, já que consideramos a cultura, como uma rede ampla e complexa de diversos tipos de factos e implicações (especificidades, diferenças/similaridades e originalidade das suas performances culturais) que afectam e atravessam a mobilidade de todas as identidades grupais.

Grupos de Brincas

Os Grupos de Brincas são constituídos por pessoas concretas, com vidas e aspirações individuais que encontram na actividade colectiva das Brincas a oportunidade de uma vivência lúdica, cultural e social reflexiva.

A diversidade desempenha actualmente um papel importante na reconstrução identitária de uma comunidade. A mudança do tecido social dos bairros – as antigas quintas e aldeias dos arredores de Évora – está a reflectir-se, hoje em dia, na composição, não apenas dos Grupos de Brincas, mas também na constituição das assistências da performance, deixando de ser constituídas apenas pelos herdeiros da ruralidade.

Nem todos os grupos têm as mesmas características. Embora todos eles pressuponham interacções entre um determinado número de pessoas, a natureza das afiliações, a reivindicação de uma identidade própria ou a regularidade dos contactos são atributos que diferenciam os grupos sociais, entre si e os distinguem de outro tipo de associações ou agregados sociais onde os influxos sociais podem ser mais difusos ou até mesmo inexistentes

(Pais, 2008, p. 208)

Os Grupos de Brincas que se têm apresentado nos últimos anos baseiam-se em relações informais, sem vínculos de obrigação ou de permanência e com uma relativa autonomia face às diversas instituições locais que os acolhem. Apesar de os próprios Grupos, num primeiro olhar, se apresentarem duma forma circunstancial e efémera como – «Grupo de Brincas de... nome do Fundamento» (i. e. Grupo do Geraldo sem Pavor, ou do Corsário Dragão) – acentuando assim um

vínculo pontual que poderei traduzir por – *este ano existiu a vontade comungada para a sua realização, para o ano se verá!*

Porém, a manifestação também remete para a continuidade existindo dois sinais de natureza simbólica que a reforçam: a dualidade presente na bandeira, elemento identitário do Grupo, em que de um lado se encontra a inscrição do nome do Fundamento e, do outro lado, o nome do Bairro a que pertencem.

Esta dupla aparição – vínculo pontual *versus* sentido simbólico de continuidade – reforça a necessidade de um olhar mais atento para as características destes grupos²¹.

Sendo frequentemente nomeados como: O Grupo do bairro X ou Y, facto que contagia o próprio discurso dos participantes do Grupo, percebemos que é, dessa forma, que é sentido pelos próprios performers dos grupos: «É aquele espírito que nós temos (...) de camaradagem (...) É como irmãos (...) naqueles quatro dias todos comem à mesma mesa, estão todos sentados por igual (...) e espero que a gente o consiga manter assim por muito mais tempo» IPRF. Ao invés, para os que assistem, estes grupos são vistos apenas como realidades *Ad Hoc*, tratando-se de «um grupo que foi feito propositadamente para este fim. E que no fim se dispersa por completo» ILRA.

Este último modo de dissociar a apresentação da perenidade que a sub-jaz corrobora, aliás, as perspectivas de alguns investigadores sobre este tipo de manifestações: «Trata-se de festas caracterizadas, em todos os casos, pela criação de um grupo social temporário (restrito à duração da festa), o qual se rege pelas suas próprias regras, elegendo alguns dos seus membros para cargos restritos ao tempo ritual» (Almeida, 2006, p. 61). No entanto e se, numa primeira aproximação esta parece ser a situação real, já do ponto de vista émico (i. e. das representações locais), as Brincas relevam uma continuidade do grupo que é suportada por outras acções comuns, que ultrapassam a estrita realização da performance: «É um grupo bastante bonito, muito mesmo. Vamo-nos encontrando durante o ano. Quando nos encontramos é uma festa! Praticamente (...) é como uma família. Nós fazemos o Carnaval e andamos todos juntos, chega a Páscoa vamos comer o borrego para o campo todos juntos» IPLM. Esta perenidade grupal, tão assertiva na sua afirmação e vivência, está de acordo, segundo Pais (2008), com os impactos que a «filiação grupal» tem na dimensão identitária: «a filiação grupal gera sentimentos de pertença» e «os seus marcos conviviais são garante de afirmações identitárias» (*ibid.*, p. 245).

Dessa forma, e apesar da permanência em “não actividade” de um Grupo (remetendo a ideia de “actividade” apenas para o projecto do Carnaval), não lhe permite retirar o estatuto de entidade específica portadora de uma identidade.

21 Várias iniciativas de índole cultural e académica tiveram a participação do grupo no seu conjunto: Residência Lume em Évora, nos Ex-celeiros, promovida pelo Departamento de Artes Cénicas da Universidade de Évora, em Évora, Junho de 2010, ou de alguns dos seus elementos como o colóquio promovido pela DRCALEN, em Borba, em 2008, na Tertúlia sobre as Brincas promovida pela investigadora com a Livraria Intensidez, em 2009, ou ainda nas iniciativas da CME e Sociedade Harmonia nos serões em torno da fotografia, em Évora em 2008.

Assim se confirmou com os Grupos de Almeirim e da Graça do Divor que continuaram a ser referidos com um certo grau de existência, apesar de não saírem publicamente, nos Carnavais, como Grupos de Brincas há já vários anos. A possibilidade de se apresentarem e, portanto, de se auto-reactivarem, está sempre presente. E é desta forma que são percepcionados: como processos que estão “sempre lá”, como identidades que prosseguem os seus devires e que, deste modo, vão gerando expectativas constantes de poderem vir a apresentar-se.

O carácter autónomo, flexível e não fixo do número de elementos dos Grupos, além do mais, ilegos a modalidades de avaliação formal, permite o seu aparecimento e desaparecimento. Mas esta intermitência não se opõe à consistência da entidade grupal que se mantém intacta ao longo do ano. Existe mesmo uma complementaridade, ao nível do vivido, entre o sentido efectivo de pertença e a possibilidade natural de uma participação nas Brincas.

Por razões contextuais que se prendem com a natureza dos próprios Grupos, consideramos os Grupos com ‘existência visível’, não apenas da ordem da sua apresentação pública em tempo de Carnaval, mas também legitimada pelo estatuto de existência referido anteriormente. Neste sentido, e embora existam diferenças assinaláveis na profundidade de interacção e relação com os diversos Grupos, reportamos nesta reflexão dados do conjunto de distintos Grupos:

a) O Grupo de Brincas dos Canaviais “tem saído”, ou seja, tem-se apresentado sempre, desde a primeira década deste século – apenas interrompeu no ano de 2014 – e, por esse facto, foi também possível estabelecer uma relação de co-investigação profunda e altamente profícua. O contacto permanente através do encontro pessoal, troca de e-mails e telefonemas, a participação noutras actividades do quotidiano do Grupo, assim como a participação conjunta em eventos de divulgação do Grupo, de divulgação do estudo, de convívio (nas Páscoas) ou em apresentações sobre temas similares, revelou-se uma constante;

b) Já com o Grupo da Graça do Divor, que se apresentou publicamente no primeiro ano do estudo e que até ao momento não “voltou a sair”, não foi possível a consolidação de uma relação que os vinculasse como co-autores; mas permitiu, pelo menos, a recolha de dados extremamente importantes, devido às suas características de grupo jovem, misto e sem um peso de pressupostos da “*tradição*” ligados à memória de um fazer passado;

c) O Grupo de Almeirim, que já não saía publicamente no início do estudo, acabou também por contribuir com dados relevantes, dado que alguns dos seus elementos integram ou integraram durante algum tempo, o grupo dos Canaviais.

Aliás, alguns elementos do Grupo de Brincas do Bairro de Almeirim em ligação com o rancho folclórico Flor do Alto Alentejo realizaram Brincas, mais recentemente, desde 2010 (no ano de 2015 não se apresentaram);

d) Também os Grupos de Brincas do Bairro de Sto. António e do Dgebe, entre outros, têm aparecido reiteradamente referenciados como Grupos, devido às

ligações estabelecidas entre elementos seus e alguns dos actuais performers dos Canaviais.

A mobilização dos dados relacionados com os diferentes Grupos permitiu uma mais rica reflexão sobre especificidades grupais e natureza autónoma dos Grupos, contribuindo para a compreensão das Brincas, enquanto performance muito enraizada no concelho de Évora.

Como já foi referido, estabelecemos uma relação aprofundada com o Grupo de Brincas dos Canaviais, o que gerou a realização de um Estudo de Caso, no contexto mais vasto de pesquisa. Apesar do Grupo não enquadrar sempre a totalidade dos elementos, mas mantendo grande número dos mesmos ao longo do estudo, permitiu que o designássemos pelo nome que lhe confere identidade própria, quer em termos sociais, quer em termos de reconhecimento público.

Sendo a memória individual sempre uma construção partilhada, ou uma re-elaboração da memória colectiva, é natural que se verifique uma profunda ‘inter-relação’ nos Grupos onde se processa. Sobretudo porque o processo de decantação memorial se baseia na experiência de um «passado vivido», onde determinados aspectos se terão relevado de acordo com uma seriação/selecção adequada ao Grupo. Deste modo, «memória cultural é construída [com] o recurso a características particulares que são valorizadas para aferir a “autenticidade” e a “legitimidade” das práticas culturais» (Raposo, 2004, p. 8).

Primeiros Contactos

A importância experiencial das Brincas (discurso e reflexão incluídos) por parte dos performers dos diversos Grupos revela-se a partir, não apenas da memória colectiva e da construção duma memória individual suportada no diálogo com os Grupos de pertença – processo gerador de coesão identitária – mas, igualmente, a partir de um processo de “metamemória” (Candau, 2001). Deste modo, podemos entender a pertinência dos discursos produzidos por alguns interlocutores, a propósito dos primeiros contactos com as Brincas: «Eu via e depois comecei a gostar daquilo, porque já havia pessoas mais velhas que faziam não é. Eu via nos Canaviais e no Louredo, que faziam. E eu em puto ia ver estas coisas e comecei a gostar disto» ILMB. Esta dimensão projectiva e imaginária da memória cimenta o “ter sido” e torna-o numa imagem de reconhecimento perene: «a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada» (Halbwachs, 2004, pp. 75/76).

Para a grande totalidade do Grupo de Brincas dos Canaviais a relação com as Brincas passa pelo reviver “sempre actual” do que se considera ser uma antiga familiaridade. O Mestre, filho de um ex-Mestre já falecido, desde criança que contactou com estas práticas. Terá visto uma apresentação, pela primeira vez, com «oito ou nove anos no Degebe. Eu morava na Garraia, mas o meu pai fazia parte do grupo de brincas do Degebe (...) Nesse ano, lembro-me que havia no Degebe e aqui nos Canaviais também» IPLM. Pelo seu lado, Luís Cavaco, performer e músico exímio, não se lembra da primeira vez que viu uma apresentação, pois era ainda criança. Mas o facto faz parte das suas memórias íntimas de infância:

«Deve ter sido no Louredo quase de certeza, ao pé do Celso há o café do povo, ainda lá vamos» IPG(LC, JMF). Joaquim Farinha lembra-se de ver em pequeno «nos Canaviais mesmo (...) num sítio que era o café do Inácio que era o sítio mais típico. Era o ponto principal para as brincas dos Canaviais era o café do Inácio. Parava o trânsito (...) cada vez que eu me lembro o autocarro ficava ali uma hora parado. Na freguesia não havia (um espaço para apresentar) e nos outros sítios também não fazia muito sentido (era mesmo uma prática de rua) (...) quando era criança, começávamos a ouvir um bombo e era uma festa. O pessoal todo (Ia atrás!), na altura não havia cartazes (...) eu lembro-me em pequeno, sempre que ouvíamos o bombo ia a correr, adorava brincas desde pequeno» IPG(LC, JMF). Já Ricardo Fernandes, Faz-Tudo, que não tem qualquer relação familiar com o Grupo de Brincas, apesar de residir no bairro, refere que «recordações não tenho nenhuma e quase de certeza nunca devo ter visto, porque a minha mãe detesta o Carnaval, o meu pai também nunca puxou pelo Carnaval, o meu irmão ia um bocado por arrasto para as festas e para os bailes com os outros (...) mas, em casa, Brincas nem vê-las!» IPRF.

Como um dado contrastante entre os Grupos, devemos referir que os primeiros contactos com as Brincas, por parte da larga maioria dos elementos do Grupo da Graça do Divor, foram relativamente recentes. A Mestre do Grupo viu, pela primeira vez, o Grupo «de Nossa Senhora de Machede, que também faziam Brincas mas que agora ultimamente não têm feito» IPSG (este grupo de Brincas, liderado pelo actual Mestre do Grupo dos Canaviais, “saiu” durante três anos e terá apresentado os Fundamentos *O Príncipe Malfadado, Grupo Real e João de Calais*). Susana terá visto o Fundamento *Grupo Real* em 1999 na Graça do Divor, mas, não dispondo à época de qualquer referência prévia sobre a manifestação, sentiu dificuldade em a compreender: «Eu não sabia muito bem em que consistiam as Brincas (...) Na altura, lembro-me de ver e de achar que aquilo não me dizia nada, porque às vezes não se percebia muito bem, porque era na rua, depois era muito barulho e as pessoas desligavam» IPSG. Tânia, outra jovem do mesmo Grupo, tinha dez, ou onze anos e referiu desta forma o seu primeiro contacto: «Lembro-me que a primeira vez que vi Brincas, ou foi o Grupo dos Canaviais, ou foi o Grupo do Bairro de Almeirim. Só me lembro da história que gostei muito, a história era o *Príncipe Malfadado*» IPTC.

As primeiras participações

Hoje em dia, nos Canaviais existe uma forte ligação às Brincas. Este facto é patente nos depoimentos de variados interlocutores que residem na área. Aliás, ao longo dos anos, foi-nos possível confirmar uma grande adesão e interacção da comunidade às várias apresentações que se realizam no bairro, durante o período do Carnaval.

O Sr. Manuel Barradas, actualmente reformado, gere o café da Casa do Povo dos Canaviais e é referenciado como importante colector dos Fundamentos de Brincas deixados pelo Mestre Raimundo, o autor de grande parte dos Fundamentos conhecidos (Arimateia, 2004). Não esconde a sua antiga ligação com as Brincas: «Primeiro entrei como personagem para um papel, isto em 1963 (...) no Alto de S. Bento, porque antigamente havia as Brincas do Alto de S. Bento. Nunca mais saíram essas Brincas. Andei dois anos nas Brincas a fazer vários papéis, e depois comecei a ser mestre comecei a ver como é que aquilo era feito (...) fui entrando em contacto com o Sr. José Lopes Raimundo e, claro, comprava-lhe os fundamentos» ILMB. O Sr. Adelino Ourives participa há muito nas Brincas e sempre nos Canaviais: «Muitos anos, mesmo muitos anos (...) Sempre em Mestre ('saiu' no) primeiro ano tinha 16 anos e tenho 51 (atravessando as várias fases de interregnos destas práticas); fiz cinco anos seguidos (...) depois fiz uma paragem quatro anos e depois fiz os outros seguintes (...) (depois) houve ali uma paragem (a seguir aos corsos); o Giraldo foi no meu último ano» IPAO. As razões para o fim da participação directa prenderam-se com a “*vida profissional*”. No entanto, este antigo Mestre preparou o sucessor e continua muito próximo do grupo: «Vou sempre sabendo o que eles estão a preparar (...) com o que vão sair (...) Estou sempre junto a eles» IPAO.

As primeiras participações dos actuais performers do Grupo de Brincas dos Canaviais tiveram lugar ainda na adolescência: «Entrei com os meus 16 anos, foi o meu primeiro ano de Brincas já nos Canaviais. Mas aí ainda não era mestre, era um personagem do fundamento» IPLM. O primeiro fundamento que «fiz, foi *O Estandarte* (que) fizemos também há dois, três anos (2003)» IPLM. Entre os performers com mais prática, Aires Caroço, já conta com «doze participações (até 2008) sempre nos Canaviais (com) uma repetida. A do *Estandarte*» IPG(JB, AC, JF, LM). Já João Bicho dividiu a sua longa prestação por dois locais: «Também saí fora, no Degebe (...) mas isso foi há mais de vinte anos (...) Depois fiz mais uma que foi já aqui nos Canaviais» IPG(JB, AC, JF, LM), antes do interregno da década de 90. A entrada de Joaquim Ferrão, o mais velho dos elementos, no Grupo de Brincas aconteceu «há mais de dez anos. Foi em oitenta e qualquer coisa (...) Os primeiros dois anos que saí, saí como mestre» IPG(JB, AC, JF, LM).

Relações familiares e de vizinhança

A maioria dos elementos mais jovens do grupo dos Canaviais tem ligações familiares ao grupo e a sua entrada decorreu como passo algo natural, fruto do contacto que sempre mantiveram com estas práticas.

O caso de Fábio Bicho é muito interessante, pelas diversas etapas de iniciação que pronuncia e também, pelo processo de aprendizagem que pressupõe. É sobrinho de um ex-mestre, primo do Mestre e filho de um dos performers mais antigos. A sua história começa pela infância: «desde pequenino que comecei a ver e gostava de entrar» IPFB. Participou no grupo de Brincas ininterruptamente desde 2001: «Tinha onze anos (...) Fiz só no último dia. Eu andava sempre a acompanhar (...) Nesse ano acompanhei sábado, domingo e segunda. E depois disseram-me que, se eu quisesse, podia entrar no último dia. No último dia é que eu decorei a minha décima e entrei mais o João (como palhaços) no grupo da Quinta Assaltada (...) No segundo ano, entrei como palhaço, mas os dias todos (...) No grupo da Princesa Helena (...) No terceiro ano, entrei já mesmo no fundamento. Eu e o João Pedro (...) no Grupo de D. Pedro I». (Depois no quarto ano) no «grupo das Fidalguinhas (...) fiz de mulher». (No quinto ano) «foi o grupo do Estandarte (...) fazia de velha! (...) ia de preto (...) Levava um xaile (...) Levava cabeleira» IPFB.

João Pedro, filho de Aires Caroço, confirma o mesmo tipo de partilha familiar/ comunitária: «O meu pai entrou no primeiro ano e eu estive a vê-los e, nesse ano, nas últimas apresentações, eu e o F, o outro rapaz, pedimos para entrar no ano a seguir (...) e entrámos como palhaços (...) pela primeira vez (...) no fundamento da *Princesa Helena*, quando estava no 6.º ano (...) No ano a seguir, entrei no fundamento e, a partir daí, nunca mais entrei como palhaço» IPJC.

Tem-se assistido, com efeito, à incorporação de jovens muito novos no Grupo de Brincas dos Canaviais o que implica, sempre, um certo grau de iniciação. Nesse âmbito, impõe-se quase sempre um estágio no seio do Grupo através do desempenho como Faz-Tudo. Aliás, este facto voltou a repetir-se, recentemente, em 2010, com David, que com o “Mestrinho” constituíam os mais jovens elemento do Grupo. Em 2015, juntaram-se mais duas crianças (filhos de Pedro e Inês). Perante esta necessidade de *casting* e dando sinais de mudança, pela primeira vez o grupo dos Canaviais acolheu uma rapariga.

No Grupo de Brincas da Graça do Divor também a influência familiar facilitou a entrada de alguns dos seus jovens elementos: «O pai gosta muito, ele não participa nem nada disso e em parte o eu ter entrado foi motivada por ele gostar tanto» IPTC. O apoio familiar é também encarado como uma condição para a participação: «sempre fui muito apoiada pelos meus pais, principalmente pelo pai» IPTC.

Entrada no Grupo

A entrada no Grupo faz-se geralmente por convite a alguém já conhecido dos elementos do Grupo, embora possa ocorrer também a manifestação de disponibilidade para integrar o Grupo: «Sempre gostei muito e, há nove anos, alguém me convidou para entrar nas brincas do bairro de Almeirim e eu como gostava muito aceitei. Não (vivia lá, mas) sempre me relacionei bem com muita gente do Bairro de Almeirim e, principalmente, com o mestre que era o Rui. Trabalhava com ele e tocávamos juntos no conjunto e entretanto ele disse-me que tinham proposto fazer as brincas de novo, mas que ele só fazia se eu fosse com ele, por causa da caixa. Essencialmente ia tocar caixa (...) Eu na altura disse que sim» IPG(LC, JMF). Outra situação de convite foi a de outro interlocutor: «Eu sou dos Canaviais (...) A primeira saída foi, sensivelmente, há oito anos ou nove também! O mesmo sistema, alguém me convidou, não me lembro quem, e como gostava entrei (...) Sempre nos Canaviais» IPG(LC, JMF).

Há também alguns elementos que se oferecem para uma possível oportunidade, ficando assim estabelecida uma espécie de bolsa disponível: «Quem me levou para as Brincas foi o Manel Caroço (...) é irmão do Aires Caroço e eu disse (...) Manuel eu gostava muito mesmo de entrar (...) Falei todo o ano nisso e, depois, no segundo ano (...) deu (...) houve um que falhou (...) eh, pá! A gente precisa de pessoal, vejam lá se conhecem alguém (...) E o M. telefonou-me e lá estou» IPRF. Também no círculo de amizades dos mais jovens, isso ocorre: «Dos meus colegas já houve um ou dois que disseram: “Ah, se precisarem de alguém para o próximo ano, digam que estou disponível”. Gostava de entrar» IPFB.

Dois dos jovens, nomeadamente João Caroço e Fábio Bicho, que estão no Grupo há bastante tempo e que cresceram juntos “dentro” das Brincas, tiveram

um papel activo na entrada dos outros jovens do seu círculo de amizade: «Tivemos os dois, eu e o Fábio, muita influência (...) eles sempre viram a gente» IPJC. Foi também o que se passou com a entrada de João Montoito «que sempre gostou (...) e depois (...) faltou um por infelicidade, e então “Olha, temos o rapaz ideal (...) é da nossa idade ou mais novo” (...) “e eles (o conselho dos mais velhos)” (...) “Sim, senhor!” (...) “Isto é já para renovar as gerações” (...) Depois faltou-nos outro elemento e aí não tínhamos mais ninguém a quem recorrer, mas lembrámo-nos do João Ventinhos, que queria mesmo (...) Falámos com o mestre e o mestre falou com ele» IPJC.

Permanência e fidelização

Durante a realização do estudo, pudemos perceber a existência de uma relação directa entre as fortes relações familiares e de vizinhança e o elevado grau de permanência e de fidelização no Grupo. No Grupo de Brincas dos Canaviais as nuances na sua composição são pequenas, o que, de certa forma, confirma a estabilização deste Grupo que “sai” quase ininterruptamente desde o ano 2000. No entanto, já conta com uma existência de cerca de trinta anos.

A primeira apresentação ou “saída”, depois do ano 2000, ocorreu após um interregno de cerca de sete anos – a seguir à participação nos Carnavais de Évora – contando assim com um histórico de participações de cerca de 20 anos: «Vamos fazendo sempre com as mesmas pessoas, de vez em quando lá aparece um novo (...) estes também já começam a chegar aquelas idades» ILMB. No decurso do trabalho de campo, assistimos a uma grande estabilidade e, quando pontualmente se verificaram alterações, ficaram-se a dever a fortes impedimentos pontuais, como os referidos: «Só não vim um ano, que foi quando morreu o meu pai» IPG(JB, AC, JF, LM); «Fez agora dois anos, em Janeiro, o meu pai teve um AVC e foi quando entrou o Carlinhos, (... foi difícil...) E até agora nunca mais interrompi» IPRF.

Luís Cavaco confessa que só por um motivo de força maior deixará de sair com o Grupo de Brincas. O seu ano de paragem na participação correspondeu a uma mudança de Grupo de Brincas: «O ano em que estive sem entrar, tive um interregno, tive cinco anos no Bairro de Almeirim, um ano sem entrar e há três anos que estou nos Canaviais, foi porque o meu filhote tinha nascido, há pouco tempo, e era o primeiro Carnaval que cá passava e eu quis passar o Carnaval com ele. Foi só por isso. De resto tenho entrado em todos» IPG(LC, JMF). A estabili-

dade é sublinhada por todos e corresponde a uma realidade que reflecte o cimento identitário do grupo: «Penso que estamos os mesmos. Este ano tiveram de sair dois elementos por motivos de força maior (...) E provavelmente para o ano, pelo menos, um deles voltará. Pelo menos o Hélder, esse voltará! (...) E este ano é que já foram quatro (elementos mais novos que entraram)» IPG(LC, JMF).

A maior parte dos actuais performers do Grupo de Brincas dos Canaviais participou na totalidade dos Fundamentos apresentados: em 2000 saíram com o Fundamento *Pierre, Jovem Francês*; A *Quinta Assaltada* em 2001; a *Princesa Helena* em 2002; *D. Pedro I* em 2003; as *Fidalguinhas* em 2004; o *Estandarte* em 2005; *Corsário Dragão* em 2006; *Giraldo Sem Pavor* em 2007; *Rainha Santa Isabel* em 2008; O *Lavrador* em 2009; *O Grupo Real* em 2010; de novo A *Quinta Assaltada* em 2011, de novo o *Estandarte* em 2012; As *Encantadas* em 2013 e *D. Pedro I* em 2015.

Se por um lado, os laços familiares e de amizade estabelecidos acabam por trazer alguma estabilidade aos Grupos, por outro lado, também afectam a sua capacidade de abertura à diversidade, ao mundo e, portanto, às desejáveis “contaminações culturais”. Refira-se ainda o facto de as situações de ruptura que atravessam o saudável relacionamento juvenil (e o amadurecimento afectivo e emocional dos seus membros) poderem, por vezes, gerar situações de relativa instabilidade que acabam por afectar a estrutura dos Grupos. Esta situação específica poderá ter contribuído para o que ocorreu com o Grupo da Graça do Divor. A morte de um familiar próximo de um dos seus promotores (acordeonista do Grupo), e do luto que se lhe seguiu (dadas as relações familiares existentes de grande proximidade: pai, filha, sobrinha, prima) provocou a decisão do Grupo de Brincas não sair esse ano. Esta situação determinaria a suspensão das “saídas”: «O primeiro grupo que entrou é muito familiar (...) e esse é até o motivo pelo facto de nós não termos feito agora nestes dois anos» IPTC. A verdade é que, mesmo manifestando a intenção e o desejo de sair, até hoje nunca mais voltou a acontecer.

Diversidade nos Grupos

Duma forma geral, nos diversos Grupos de Brincas, verifica-se uma certa diversidade geracional, formativa e profissional. No entanto, importa salientar algumas especificidades. No Grupo de Brincas dos Canaviais, por exemplo, existe uma razoável homogeneidade de género e de local de pertença (origem e residência). A nível etário e de literacia já se constatam diferenças.

Apesar de, nos vários Grupos de Brincas, ser clara uma diversidade a vários níveis (académico, cultural, profissional e de literacia), a diversidade geracional reveste-se de contornos particulares, dado o valor da experiência reservado aos mais velhos: «Aqui (Canaviais) (...) há pessoas mais velhas, agora já não (risos) mas quando vim para aqui eram e antes de vir para aqui reparava-se que o grupo Bairro de Almeirim tinha mais miúdos. No último ano que entrei com o grupo do bairro de Almeirim já tinha, na altura, uns cinco ou seis miúdos muito novinhos e aqui era tudo pessoal mais velho, agora este ano é que já (entraram) quatro» IPG(LC, JMF). Como já foi referido, o Grupo da Graça do Divor também «tem desde pessoas mais novas (...) e depois idade média e as pessoas mais velhas» IPTC.

A relação hierárquica é forte e o exercício do poder por parte dos mais velhos, com mais experiência (guardiões do fazer tradicional) não potencia uma rápida introdução de novos dados (estéticos, culturais e teatrais). A diversidade geracional a que se assiste introduz a dimensão do “cuidar” na relação de transmissão: «Nota-se que eles se tocam (...) uns aos outros (...) tu sentes esse menino inserido nessa comunidade (...) E mesmo nos outros que não eram tão meninos, também havia de qualquer maneira esse cuidado (...) sente-se. E isso é uma mais-valia» ICRW.

Podemos considerar que, a par de outras variáveis sócio-políticas²², a presença da diversidade estimula novas atitudes face à construção do conhecimento. Neste caso, a influência é protagonizada por parte das novas gerações sobre os mais velhos. A interacção geracional proporciona novos interesses, potenciando a aquisição de novas competências nos participantes, nomeadamente a procura de formação teatral nos elementos mais novos, a utilização de novas tecnologias e o recurso à Web no apoio ao trabalho dramatúrgico sobre o Fundamento e à própria produção da performance.

Estes modos de religar mundos foram acentuados por Nogueira (2005):

Se recordarmos que a identidade étnico-cultural é um importante factor de coesão e regulação do tecido social, mais sentido fará verberar que, já entrados no séc. XXI, a pervivência de culturas, paridades e géneros locais poderá transformar-se numa aportação de conteúdos valiosos para a prosperidade da aldeia global e do ambiente globalizador em que nos movemos

(Nogueira, 2005a, p. 26)

Proximidades como significação

É igualmente pertinente precisar e focar as práticas culturais que fazem parte da vida dos indivíduos que actualmente compõem os grupos de Brincas, no sentido de melhor compreender os significados que a realização deste tipo de performance cultural assume. Esta análise, centrada no presente, conduz-nos a resultados que em nada se assemelham aos que seriam aduzidos se focalizássemos a realidade sociocultural dos antigos performers das Brincas de há sessenta ou setenta anos, que segundo os interlocutores «não tinham mais nada, tirando um baile ou dois. Eu lembro-me no ano que saiu o *Giraldo sem Pavor* (das) brincas do Degebe (...) não havia mais nada para se entreter» IPG(JB, AC, JF, LM).

A alteração da realidade sociocultural introduziu também mudanças nos padrões de sociabilidade: «houve um tempo em que as pessoas viviam do trabalho para a casa e não tinham mais nada. Mas depois, às tantas, foi-lhes dado tudo, ou seja, em casa entrou a televisão e as pessoas também se foram divorciando uma das outras, ou seja, a atenção que eu tenho de ter para estar a ver a televisão corta em definitivo com o poder relacionar. E, se calhar, este é um momento do reencontro, da necessidade de estarem outra vez juntos, das pessoas poderem estar aquele bocadinho de tempo com um objectivo que é de fazer a Brinca mas também com o objectivo de poderem dialogar e trocar ideias, de se encontrarem e de verem os amigos» ILMD.

Assistimos hoje a uma disponibilização crescente dos mais variados conteúdos: de lazer, informativos, culturais e científicos. A diversidade de suportes e veículos também é cada vez maior, sejam estes de interacção real ou virtual. Esta nova realidade tecnológica está a transformar radicalmente as condições de percepção do mundo, mas também de valores e padrões. Do ponto de vista cultural e

artístico, toda a sociedade se está a transformar numa massa interactora que herdará mais a vertente consumidora do que propriamente produtora. Os membros dos Grupos das Brincas estão em sintonia com o que acontece com grande parte dos cidadãos portugueses, no que se refere a hábitos de frequência de actividades artísticas. As modalidades de participação alteraram-se profundamente e hoje são tendencialmente passivas.

Contudo, os hábitos culturais nos grupos são muito diversos, notando-se uma significativa correlação com a idade dos seus membros. No Grupo de Brincas dos Canaviais, os participantes mais velhos, adultos e com actividade profissional estabilizada, a frequência de actividades culturais é praticamente inexistente, limitando-se à participação nos bailes e festas promovidas, em grande medida, pela casa do povo. Sem esquecer a exibição de os filmes na televisão ou em vídeo. Também as tecnologias de informação não os seduzem particularmente. Já no subgrupo onde se integram os jovens adultos até aos trinta anos, o quadro é algo diferente. Frequentam mais iniciativas culturais na cidade, não se restringindo tanto ao contexto local do bairro. Vão a concertos de música pop, vêem filmes e usam habitualmente o computador, a internet e os jogos virtuais. Frequentam outras organizações associativas, tais como o Clube de Pesca, de Caça e os grupos Desportivos. Um dos membros do Grupo, músico, tem a sua própria banda e trabalha também em actividades culturais como técnico de som.

Nos elementos mais jovens, a diferença individual é mais visível. Têm um estilo de vida mais urbano, frequentam bares e discotecas, usam todas as vantagens da sociedade de informação e comunicação, mp3, playstations, portátil e internet. Praticam desporto e alguns são escuteiros. A sua sociabilidade, como a de qualquer jovem contemporâneo, passa muito pela fruição musical. No entanto, a muitos deles nunca ocorreu fazerem alguma formação ao nível da música, que revertesse ao desempenho nas Brincas: «Gosto muito de música mas pegar num (instrumento) gosto mais de ouvir» IPJC. Quanto à fruição teatral e apesar de designarem por “teatro” o que fazem, não existe contacto (apesar de existir oferta em Évora): «Não digo que gosto nem que (não) gosto porque acho que só vi para aí duas ou três vezes. Por isso, não posso dizer que gosto ou que não gosto» IPFB. Apenas um dos elementos mais jovens teve uma actividade teatral regular a nível escolar: «Tenho o Teatro que também me vai ajudar ou que me tem ajudado (...) e, felizmente, tenho uma memória boa e então dá para decorar» IPJC.

Também no Grupo da Graça do Divor, apesar da juventude reinante, as práticas culturais não incluem a fruição de teatro, mesmo tendo em conta que há alunos universitários no Grupo, incluindo duas participantes que, no seu currículo de formação, contam com a presença de teatro e/ou de expressão dramática, facto que reflecte uma interiorizada distância entre práticas. No entanto, a participação noutras actividades de índole cultural e recreativa está bem presente. Um dos *leaders* do grupo é músico de um grupo de Música Popular e outros dos seus elementos cantam/tocam em grupos de baile. A ligação à Associação de Jovens da

Graça do Divor potencia também a participação nas diversas iniciativas que promove. Os bailes e festas da Casa do Povo são geralmente momentos significativos para grande parte do Grupo.

Refira-se que, mercê da relação que se estabeleceu entre os dois Grupos de Brincas (no período que, em Évora, apenas eles existiam), o Grupo de Brincas dos Canaviais apresentou-se sempre na Graça do Divor, participando no seu baile de Carnaval. Nesses momentos especiais, os elementos dos dois grupos reencontraram-se e reforçaram os laços que ainda subsistem.

Memória e papéis sociais

Uma das características das manifestações desta natureza corresponde à assunção dos diversos papéis sociais que cada membro desempenha no Grupo. Esta cooperação é o garante da eficácia do rito (Minois, 2003) na permanente actualização do Mito e representa uma importante quota de responsabilidade na construção duma memória colectiva – «a mais épica de todas as faculdades» (Benjamin, 1994, p. 211). É, aliás, esta faculdade que assegura «a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração» (*ibid.*, p. 211).

Segundo a perspectiva de *Drama Social*, que enquadra os processos deste tipo de performances, aparecem como aspectos relevantes os papéis sociais desempenhados por cada um dos seus elementos. No caso dos jovens performers das Brincas é particularmente intensa a vivência/construção desses papéis sociais, o que segundo Turner é próprio do rito de passagem: «Essa coincidência de processos e noções opostas em uma única representação caracteriza a peculiar unidade do limiar; o que não é nem isso, nem aquilo, e, no entanto é ambos» (Turner, 2005, p. 144).

No Grupo de Brincas dos Canaviais, pudemos perceber uma certa diferenciação entre os elementos que já vinham desde os anos oitenta e os que entraram no ano 2000. Facto que afecta a questão – e obriga à renovação – do desempenho de papéis. No decurso do estudo, por várias vezes detectámos momentos de viragem na vida dos Grupos, alguns deles originados por condições externas de institucionalização forçada, como ocorreu com a já referida organização dos Carnavais de Évora, na década de 80: «... se circunstâncias exteriores introduzirem na vida do grupo um novo elemento, incompatível com seu passado, um outro grupo nascerá, com uma memória própria, onde subsistiria apenas uma lembrança incompleta

e confusa daquilo que precedeu a crise» (Halbwachs, 2004, p. 92). Neste tipo de performance, os performers assumem eficazmente, junto da comunidade a que pertencem, as funções e os papéis imaginários que lhes estão reservados. Para Duvignaud (1983) «tornar-se um outro, identificar-se com um personagem imaginário é a revelação ou o encontro de uma evidência que põe em julgamento todo um sistema de cultura e restabelece, por certo período, um diálogo do homem com a natureza» (*ibid.*, p. 223).

O ajustamento ao desempenho de novos papéis por parte dos mais jovens elementos do Grupo de Brincas constitui-se num processo, em que «as operações simbólicas e reflexivas típicas dos estágios «liminares» resultariam, nesse sentido, em “meta-comentários” dos “dramas sociais” dentro dos quais estão inseridos» (Penoni, 2009, p. 6).

No Grupo de Brincas dos Canaviais, cada um dos elementos desempenha determinados papéis, detendo funções simbólicas na performance, aliadas a um conjunto de competências específicas, de que referimos alguns exemplos:

- Luís Matias enquanto foi Mestre do Grupo, representou a continuidade de uma linhagem que vive as Brincas na sua forma “tradicional”.
- João Bicho estabelece o vínculo com as anteriores gerações de Brincas. Vem dumha linhagem directa que é referenciada às Brincas de “antigamente”. Detém a experiência, o saber prático e o “fazer da tradição”. Além do mais, é um excelente *dizeur* de décimas e, apesar da “dificuldade de memorização” que refere ter, tem geralmente o maior número de décimas aquando da distribuição das personagens do Fundamento. “Carregou”, ainda, até 2013 com o Bombo, fundamental para a manutenção do ritmo da performance.
- Aires Caroço «mantém a continuidade da linhagem do bairro. (...) Especializou-se nos papéis femininos e tacitamente todas as personagens principais femininas lhe são atribuídas» NB(04/09). É-lhe reconhecido o esforço que todos os anos faz para continuar “a sair”, devido sobretudo a problemas de saúde. João Bicho, Aires Caroço e Luís Matias (o Mestre) passaram pelos corsos organizados pela câmara.
- Luís Cavaco é um elemento da nova geração que é imprescindível pela função musical que detém, nomeadamente a de arranjador, da manutenção do ritmo com a caixa e iniciador dos mais jovens nos ritmos. Tem uma percepção cénica e de composição no espaço que o torna numa figura central na tomada de decisões. Também os seus dotes vocais e a sua “boa figura” fazem dele o performer escolhido para o desempenho de papéis principais. No entanto, a sua vinda de um grupo tradicionalmente “rival”, o do bairro de Almeirim, pareceu obstar a uma maior liderança.
- Joaquim Manuel Farinha de temperamento calmo denota uma grande facilidade em criar décimas, exigência habitual na montagem dos Fundamentos. Com Luís Cavaco forma um duo cúmplice e pleno de vitalidade que emprestam

às Brincas o tom de contemporaneidade. As suas caixas aguentam o ritmo da contradaença e da canção.

- Ricardo Fernandes, vibrante divulgador das Brincas, é actualmente designado como o “chefe dos palhaços”.

- Bruno Nobre foi durante bastante tempo o 2.º Faz-tudo do duo principal. Os seus dotes vocais são apreciados e também se “ajeita” com a elaboração de novas décimas. Os dois complementam de forma cúmplice a sua acção como Faz-tudo de serviço no Grupo de Brincas dos Canaviais, embora venham sendo co-adjuvados ao longo dos anos por outros “irmãos de brincadeira”, nomeadamente o Toy Montoito.

- Carlos o acordeonista, é um elemento insubstituível no Grupo, pois do seu instrumento – acordeão, depende a contradaença e o ritmo da performance. Manteve-se no seu posto, durante o período de desenvolvimento do estudo e sendo o único que não habita nos Canaviais, colhe desse facto e da sua permanente disponibilidade, um grande respeito no Grupo.

- Joaquim Ferrão era o mais velho elemento do Grupo, tendo participado como “figura” até 2008. Foi também ele, Mestre do Grupo de Brincas dos Canaviais até ao seu interregno na década de oitenta.

- Miguel Grazina, elemento assíduo do Grupo, realiza habitualmente pequenas figuras presentes no Fundamento.

- João Pedro Caroço e Fábio Bicho representam o grupo dos mais jovens, filhos de dois dos performers mais experientes cresceram dentro das Brincas e têm realizado a sua iniciação, demonstrando querer continuar a “tradição”. São também responsáveis pela entrada de mais jovens elementos que vieram engrossar o Grupo durante o estudo.

- João Montoito e João Ventinhos chegaram ao Grupo de Brincas dos Canaviais em 2009, trazidos pela mão dos mais jovens elementos e desde ai têm vindo a realizar a sua aprendizagem no Grupo.

- Referimos ainda o “Mestrinho” Tiago Matias, também presença assídua no Grupo dos Canaviais, ao longo do desenvolvimento do estudo. É o actual Mestre do Grupo, mas há muito reconhecia a intenção de vir a ser Mestre, para cuja função havia sido preparado pelo pai.

- Já em momentos diferentes do Estudo três elementos se juntaram ao Grupo: Fábio Oliveira, o Faz-Tudo Toy Montoito e o seu ajudante David Oliveira.

- No início do Estudo participavam ainda regularmente no Grupo de Brincas dos Canaviais, José Manuel Chilrito e Helder Correia que deixaram de sair com o Grupo devido a circunstâncias profissionais (emigração) e pessoais (morte de familiar). Nos últimos anos Helder Correia voltou a sair com o Grupo.

- Recordamos ainda a participação de Manuel Agostinho Rodrigues “Lico” e Rogério, o “Fininho”, como Faz-Tudo vindos de Almeirim e que voltaram a aparecer com o recém-formado Grupo de Brincas do Rancho Folclórico Flor do Alto Alentejo.

Apesar do nosso trabalho de campo, junto do Grupo de Brincas da Graça do Divor, se restringir a apenas dois anos, pudemos confirmar que manteve alguma estabilidade enquanto se manteve em actividade: «A maioria são as mesmas pessoas» IPSG.

O Grupo que se constituiu inicialmente manteve-se durante os três anos em que saiu «Eu participo desde que começaram estas brincas. Fui eu que comecei com os outros meus colegas e nunca tinha havido Brincas antes, isto foi (...) este é o quarto ano se não me engano. Este ano era o quarto ano que íamos fazer» IPSG.

No entanto, o facto de não deterem qualquer conhecimento prévio sobre este tipo de performance colocou ao Grupo dificuldades acrescidas no desempenho expectável: «No primeiro ano foi mais difícil, porque ninguém sabia, ninguém tinha experiência (...) O Sr. Isidro como era a pessoa mais velha, se calhar lembrava-se um bocadinho das Brincas de antigamente, mas experiência ninguém tinha» IPSG. A questão da experiência, no sentido de “experiência autêntica” é algo muito importante para a compreensão das manifestações da cultura popular, espaço privilegiado de partilha de memórias colectivas que decorre da vivência dum tempo e de um modo de vida marcado pela transmissão oral.

Benjamim (1994), ao analisar o declínio da experiência na modernidade, refere a implicação da sua degradação no fim da arte de narrar: «É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências» (*ibid.*, p. 198).

Os nossos interlocutores reflectem esta clara percepção sobre a importância da partilha de experiência que, ao fim e ao cabo, é fundamental na construção do conhecimento sobre a performance. Com efeito, quando o Grupo da Graça do Divor deixou de sair, começava já a ter um reportório comum de memórias e de lembranças que possibilitava «haver uma maior experiência das pessoas, mesmo em relação aos instrumentos, as pessoas começam a dominar melhor. Eu mesma em relação aos movimentos! A maneira como se diz, as pessoas começam a perceber que é de dois em dois pontos, é aquela lenga-lenga e começa a haver experiência nessas coisas (...) já sabemos onde nos posicionar» IPSG.

Este tipo de transmissão, muito alicerçado na partilha de memórias e de histórias contadas e recontadas, construída através duma vivência prático-artesanal acumulada, não se coaduna com um estilo educacional baseado na simples disponibilização da informação. Para Benjamim (1994), aliás, o crescimento exponencial da informação, ligado às alterações do modo de vida e das condições de produção, foi, em muito, responsável pelo declínio das formas tradicionais da narrativa.

Negociação e Distribuição de papéis

O processo de atribuição e de distribuição de “papéis” reflecte uma etapa fundamental para a compreensão das funções sociais desempenhadas pelos performers. Por outro lado, esse processo ilustra ainda os diversos níveis de relação que se evidenciam, a partir dos correlatos: performer/pessoa; performer/performer e performer/audiência.

A distribuição de papéis realiza-se tendo em conta a adequação de competências e “saberes-fazeres” de cada um: «Eu ir para mestre, se calhar provavelmente não se ganhava um bom mestre e perdia-se um bom caixa (...) Se sou músico, se toco caixa há não sei quantos anos e desempenho bem o meu papel ali, porque é que eu ia mudar? Eu acho que cada um tem as suas funções» IPG(LC, JMF). Para os interlocutores do Grupo de Brincas dos Canaviais, a distribuição de papéis «é exclusiva do mestre e ninguém tem nada a dizer (...) O Mestre é que sabe» IPG(LC, JMF).

Verificámos a existência de uma certa hierarquização na importância que é atribuída a certas funções que são desempenhadas nas Brincas. Se, para alguns interlocutores, a figura do Mestre se apresenta como insubstituível – «O Mestre é aquela peça fundamental. Sem haver o Mestre, não pode haver Brincas» ILLM – já para outros, esse protagonismo é extensível aos Faz-tudo e ao Acordeonista, sendo estas as três figuras que são consideradas fixas no Grupo.

Este protagonismo fica a dever-se à sua difícil disponibilidade pública. As três figuras, de modos inteiramente diversos, correspondem a características e funções bastante específicas e nem sempre fáceis de encontrar. De qualquer modo, se incluirmos o acordeonista no grupo mais amplo de músicos, percebemos por que razão alguns interlocutores enquadram outros músicos (tocadores de bombo

e caixa) neste grupo de maior importância: «Além do mestre há sempre um acordeonista (o homem que dá o toque), o bombo (sempre houve essa tradição, porque o bombo marca muito) (...) A bandeira, não é que não tenha influência, muito pelo contrário (...) (mas) o porta-bandeiras já vai atrá» IPRF.

Não existe referência às personagens-figuras, possivelmente por se tratar dos únicos elementos não fixos dentro de um Grupo de Brincas. A sua existência está, pois, directamente relacionada com cada enredo particular de cada um dos Fundamentos apresentados. Não deixa de ser interessante que, embora todos se situem factualmente numa relação horizontal, (i. e. de pares), os interlocutores performers confirmam diferentes estatutos, conforme os papéis sociais que desempenham, às figuras das Brincas: «Sem dúvida alguma, somos todos iguais, mas o Mestre é o mestre, é aquele que manda parar e manda avançar (...) que impõe (...) Ele é o principal» IPRF.

Num estudo sobre o *Bumba meu boi*, realizado por Vasconcelos (2007), também se verificou que, tal como nas Brincas, também aí tem lugar uma relativa «indistinção hierárquica» entre os seus componentes, com excepção da relação de todos eles com o dono do boi. Ao desempenharem diferentes papéis, adquirem distintas visibilidades ao serem sujeitos a olhares críticos e juízos, quer internos (oriundos do grupo), quer provenientes do exterior. Esta analogia é curiosa, tanto mais que ela se reveste de um carácter excepcional, num tempo e espaço bem delimitados. Efectivamente, toda a representação tem carácter efémero, os papéis imaginários correspondem a funções desempenhadas apenas «numa época e num determinado período do ano» (Vasconcelos, 2007, p. 91). Apesar deste cariz muito pontual, a verdade é que se regista alguma continuidade no desempenho das mesmas funções de ano para ano (e mesmo fora do período da “Festa”)²³.

O Mestre, de uma forma geral, conhece bem os membros do seu grupo e os performers, de uma forma geral, confiam efectivamente na sua distribuição. No entanto, consideram existir espaço para alguma a negociação: «Também chegamos sempre a um consenso» IPG(LC, JMF); «até agora acho que normalmente ele acerta na escolha. E toda a gente sabe que tem de ser assim. Ninguém discorda, pronto!» IPG(LC, JMF).

No Grupo de Brincas da Graça do Divor, a distribuição de papéis foi considerado um processo pacífico, embora, segundo os interlocutores, não seja função óbvia do Mestre: «A atribuição dos papéis e dos instrumentos não era nada “discutido”, não! Nós escolhíamos!» IPTC. A negociação é sobretudo realizada em termos do quantitativo de falas disponibilizadas para cada papel: «Eu tenho poucas falas, falo pouco. Depois há aquelas pessoas que não se importam de falar mais, mas a maioria quer sempre ter um papel pequenino. Gostam de participar, mas

²³ Em ocasiões de comunicação ou divulgação institucional os papéis adoptados na performance evidenciam-se. O Mestre ou o Faz-tudo, por exemplo, continuam sendo-o.

nenhum querem assim muita coisa, depois os outros (que vão sobrando) são distribuídos. Vão sobrando e têm mais que decorar (risos). Mas não há discussão» IPSG.

No Grupo de Brincas dos Canaviais a experiência acumulada pelos performers mais velhos é um factor de realce: «No grupo existem pessoas mais velhas que têm direito a ter os papéis maiores (...) O mestre dá os papéis maiores sempre aos mais velhos (...) enquanto que os mais novos não têm papéis tão grandes» IPJC; «se calhar, porque como são mais novos (...) para aprender. (os papéis) principais (...) os papéis com maior destaque vão para aqueles que têm mais (...) anos de experiência» IPFB. Uma tal prática tem que ver, também, com a «lógica das hierarquias tradicionais (gerontocráticas)» (Raposo, 2006, p. 92), tão comuns a este tipo de performances que assentam a sua visão de “tradição” num tipo de transmissão geracional e de preparação iniciática proveniente de um saber prático que se observa e que reproduz. Trata-se de um saber apurado que está directamente ligado à incorporação progressiva de códigos e, portanto, de formas de significação estáveis.

Papéis femininos

No modo de distribuição dos papéis femininos também se constatam diferenças entre Grupos: «no Bairro de Almeirim, o único papel que me poderia ter calhado era o de namoradeira, mas nós tínhamos mulheres (distribuía-se logo automaticamente os papéis femininos às mulheres) (...) Agora aqui (Grupo dos Canaviais) não, porque os papéis principais nunca são mulheres» IPG(LC, JMF).

No Grupo de Brincas dos Canaviais, tal como em muitas outras manifestações, os papéis femininos são muitas vezes representados por homens. Isso pode ficar a dever-se a um conjunto de causas facilmente compreensíveis, já que estão histórica e culturalmente situadas. Por um lado, nas práticas históricas do teatro ocidental, a proibição imposta às mulheres durante séculos fez emergir histórias curiosas de duplos e de disfarces. Por outro lado, no contexto rural onde algumas destas práticas performativas floresceram, os papéis sociais e a organização da divisão do trabalho não permitia o seu alargamento às mulheres.

Fora da esfera da tradição ocidental, noutras latitudes, nomeadamente em certas formas asiáticas de teatro tradicional, também a performance aparece reservada exclusivamente a homens: «na história do teatro tradicional isso acontece. Vamos ao Japão e, na maior parte do teatro tradicional, as mulheres são feitas por homens. Já vem do ancestral, agora, não significa que as coisas não possam ser mudadas. Aceito perfeitamente só que, depois, já não é exactamente a mesma coisa, já é outra coisa» ILMD. Zarrilli (2006) referindo-se especificamente ao Teatro Noh, dá-nos conta de que as mulheres terão tido lugar nas formas ancestrais que lhe deram origem.

No Grupo de Brincas dos Canaviais, assiste-se a uma fixação de alguns dos seus elementos masculinos no desempenho de papéis femininos: «O meu pai faz

quase sempre o papel de mulher. Não há muitos que o consigam fazer» IPJC. Demos conta deste facto logo nos primeiros contactos, quando percebemos que as personagens femininas eram desempenhadas por pai e filho, parecendo existir uma especialização.

Tal como ocorria no teatro convencional – antes de permitida a presença da mulher no teatro, nomeadamente no tempo de Shakespeare –, o travestismo também é recorrente em diversas manifestações carnavalescas, mais propícias à inversão de papéis. A propósito dum possível especialização em papéis femininos, um dos interlocutores referiu um exemplo interessante: «Eu acho que é sublime nas marionetas japonesas, há manipuladores (...) “são homens também só (...) mas só manipulam bonecos femininos e não manipulam masculinos» ILMD, o que claramente indicia especialização.

Para o Grupo misto de Brincas da Graça do Divor, menos habituado ao travestismo das Brincas, há uma óbvia preferência: «Gosto mais de nos ver a nós, naquela parte em que eles fazem de mulher, tem graça, mas acho que fica muito mais bonito ser uma rapariga a fazer o papel de rapariga» IPTC. Este tipo de depoimento tende a ser unânime aos vários Grupos de interlocutores, embora se entenda o procedimento travestido: «Achei pena não poder haver mulheres, embora eles façam uma certa paródia (...) O poder brincar é sempre muito engracado ver (...) como era também nos primórdios do teatro, porque a mulher não podia entrar em cena, eram só os homens, e ver os homens a querer fazer também de mulher (...) identifica-se mais com o Carnaval» ICRW.

O travestismo no Carnaval está presente seja no uso de máscaras, seja nos disfarces, sobretudo patente em algumas manifestações tradicionais do litoral português. No Carnaval de Torres Vedras e nas Cegadas da Nazaré, é muito frequente o disfarce em grupo de homens que compõem figuras de mulheres excessivas e estereotipadas. No entanto, o intuito nas Brincas é totalmente outro, já que os performers «assumem o papel de travestis com uma dignidade incrível» ICAE. O travestismo é um dos elementos que se poderia claramente enquadrar numa tentativa de definição de uma estética particular para este tipo de performances.

João Caroço, o jovem performer do Grupo de Brincas dos Canaviais, que tal como o pai também já realizou papéis femininos, refere que «é preciso ter jeito para fazer aquele papel de mulher, é difícil. Antes eu “gozava” com o meu pai e agora, este ano, calhou-me a mim (...) e não me importo. Só que é um papel difícil» IPJC. A questão da aceitação social, sobretudo numa fase vital para o estabelecimento da identidade sexual (adolescência), levantou algumas pistas de reflexão e de total desdramatização: «para ele, como pessoa, a sua referência masculina que é o pai ao fazer aquele trabalho, ao ousar não ter preconceitos em fazer aquilo, abre a (cabeça) não pondo em causa a sua masculinidade» ICAE. Já para outros performers o facto de poderem vir a desempenhar os papéis femininos causa apreensão. «nunca (calhou). Deus queira que não» IPG(LC, JMF). De qualquer modo, embora «o resultado final (possa) parecer o mesmo, a atitude do homem

que está vestido de mulher e que está a fazer um papel feminino não é idêntico ao de uma mulher que está a fazer o papel feminino» ILMD.

Ao abordar este item, não podemos deixar de ter em conta as perspectivas dos estudos de género. No caso de performances em que os papéis de mulheres são representados por homens, segundo as perspectivas feministas da teoria crítica, ao contrário da tradicional concepção da existência de uma natureza identitária de género, o que ocorre é a repetição de práticas sociais aceites como características de género, numa visão construída das diferenças de género protagonizada essencialmente por homens (Butler, 1990, Case, 1988). O facto de as personagens/figuras femininas, no interior dos Fundamentos, assumirem um carácter secundaríssimo tornou ainda mais estimulante a sua compreensão. Ilustram um ponto de vista da “afirmação masculina” que se encontra veiculado, não apenas no seu grau de importância no Fundamento, como também nos atributos das personagens femininas. As características mais frequentes nestas personagens/figuras femininas são: passividade, obediência, beleza, vitimização e ainda o seu cariz “sofredor” e “causador” (mesmo que não intencional) de situações de conflitualidade; Por vezes, as mulheres criadas no imaginário dos Fundamentos espeilham ainda calculismo, traição e simplismo (simplisticamente reduzidas a boas e más). Este perfil corresponde a estereótipos de género que se encontram, de certa forma, “cristalizados”, não se evidenciando questionamento entre os performers, sejam eles homens, ou mulheres, sobre o tipo de valores neles contidos.

Ao nível dos estudos antropológicos, vários são os casos de performances em que o desempenho dos papéis sociais são atribuídos aos homens, numa perspectiva de “superioridade” masculina. Não sendo de todo uma generalização, tal ocorre:

porque as formas de ritualidade tradicional têm o seu próprio tempo e inércia: em primeiro lugar, porque elas tendem a perpetuar-se e a cristalizar-se na forma, em relativa independência das transformações sociais; em segundo lugar, porque elas afirmam e actualizam discursos ideológicos sobre «como a sociedade deve ser» (nomeadamente na ordem do género) que não tem de ter correspondência com a real dinâmica social; em terceiro lugar, porque elas focam categorias de identificação e diferenciação social de tipo dualista (como «homens» e «mulheres») que simplificam a complexidade dos vários níveis de identidade (e da fluidez da identidade) das pessoas concretas, além de restringirem princípios de classificação simbólica como masculino e feminino a naturalizações como «os homens» e «as mulheres»

(Almeida, 2006, pp. 63/64)

A reflexão sobre a problemática de género é particularmente útil (até pela visibilidade que tem) nos Grupos apenas masculinos. Por outro lado, torna-se relevante a percepção sobre os papéis sociais que os elementos femininos desem-

penham nestes mesmos Grupos, ainda que de forma subterrânea. Uma reflexão mais aprofundada sobre o tema contribuiria certamente para compreender a real distribuição de poderes e ainda os processos de “democratização” nos Grupos mistos.

A presença das mulheres nos Grupos de Brincas

Entre os Grupos de Brincas que se apresentaram nas últimas duas décadas constatam-se diferenças significativas na dimensão género²⁴. No entanto, os Grupos mistos são claramente dominantes, ainda que o único que mantenha actividade persistente seja apenas masculino²⁵. Esta incorporação de mulheres em actividades passíveis de ser interpretadas como tradicionalmente masculinas tem-se apresentado, recentemente, como uma tendência (Almeida, 2006; Godinho, 1998). Aliás, é interessante compreender as razões deste facto que não deverá dissociar-se do aumento da participação das mulheres na vida social e económica, do seu desempenho nos mais variados papéis e do aumento do nível educacional face à população masculina.

Sendo as Brincas frequentemente “referidas” como uma manifestação exclusivamente masculina, não fica claro o papel atribuído às mulheres nos diferentes grupos. Tal como nas Brincas, também noutros locais como por exemplo em Mogadouro, surgiu o primeiro grupo de Pauliteiras:

formado por oito audazes raparigas, contra as «vozes adversas» dos que reclamavam ser a dança dos pauliteiros uma dança masculina. Ante as vozes que clamavam pela «honra da tradição», as raparigas reclamaram contra «o desleixo» e a «desmotivação» dos rapazes, o «receio à tradição não

²⁴ «género como o resultado de performances repetidas e habituais que criam corpos e pessoas codificados como “masculinos” e “femininos” e não como essências biológicas» (Almeida, 2006, p. 69).

²⁵ Ao contrário do Grupo de Brincas dos Canaviais, que se mantém homogéneo ao nível de género, em todos os outros a presença de mulheres tornou-se habitual: «(havia raparigas) Na Graça. Quando saímos em Machede também havia. No Bairro de Almeirim» IPFB. No Bairro de Sto António e mesmo no grupo constituído propositalmente no Carnaval de 2010, aglutinando elementos de ambos os性es provenientes do antigo Grupo do Bairro de Almeirim e do Rancho folclórico flor do Alto Alentejo, sediado no Bairro das Espadas.

cumprida», «o desinteresse dos rapazes», que preferiam «uma boa partida de futebol à dança das saias»

(Pais, 2008, p. 233)

Assistimos, sobre este tema, a diferentes perspectivas dos vários interlocutores, umas veiculando, de modo restritivo, a performance como uma tradição exclusivamente masculina («só homens... a tradição tal e qual como ela apareceu» IPLM) e outras veiculando a ideia de que estas performances envolvem o todo da comunidade, enquanto domínio festivo, incluindo ambos os géneros e, portanto, contando com a participação óbvia, igualitária e natural de mulheres.

Dos limitados registo fotográficos a que tivemos acesso, apenas se começa a registar a presença de mulheres/performers nas Brincas, na década de oitenta. No entanto, isso poderá dever-se à escassez desta documentação. De qualquer forma, do escasso número de fotos reunido, anteriormente a esta data, não aparecem mulheres. A entrada de mulheres nos grupos teve um impacto significativo no seu alargamento sobretudo em número de elementos.

Este aspecto foi particularmente claro no Grupo de Brincas da Graça do Divor em que o elevado número de elementos (performers) contrastava com o número de personagens elencadas no Fundamento. Este facto provocou um “re-arranjo” dramaturgico através da introdução de novos pequenos papéis (incluindo-se, neste caso, a própria duplicação de uma mesma “figura”/personagem ou recorrendo-se a performers sem personagem). Também nos Grupos em actividade nos anos oitenta, quando registamos a presença efectiva de mulheres nas Brincas, isso se verifica: ao observar o número de personagens referidas nos Fundamentos, rapidamente confirmamos idêntico processo de adaptação (caso, por exemplo, do Fundamento *O Lavrador*).

Analisando, de modo contrastante, as tipologias dos diversos Grupos, um exclusivamente masculino como é o caso do Grupo de Brincas dos Canaviais e os mistos, de que é exemplo o Grupo de Brincas da Graça do Divor, detectam-se, no entanto, opções idênticas no que diz respeito à distribuição de poder. Vejamos caso a caso:

a) No Grupo de Brincas da Graça do Divor, apesar de uma mulher ser Mestre, a liderança estava reservada aos dois elementos masculinos mais velhos do Grupo: o acordeonista, à época também presidente da Junta de Freguesia da localidade, era o dinamizador da Associação juvenil e da Casa do Povo (encarada como a ‘casa mãe’ do Grupo e, por isso, sempre o primeiro local de apresentação) e ainda do grupo musical da freguesia. O outro elemento do Grupo com a responsabilidade de transportar e tocar o Bombo, por seu lado, tinha uma postura de ensaiador, sendo respeitado pelo Grupo nessa qualidade;

b) No Grupo de Brincas que saiu pela primeira vez no Carnaval de 2010, o papel de Mestre foi atribuído a um antigo membro do Grupo de Brincas do Bairro de Almeirim e foi ensaiado pelo antigo Mestre de Brincas desse mesmo bairro,

referenciado como “exemplo” de Mestre por alguns interlocutores. Os restantes elementos maioritariamente pertenciam ao Rancho Folclórico Flor do Alto Alentejo.

c) No Grupo de Brincas dos Canaviais, as razões para a não entrada de mulheres na performance não são consensuais. Se para alguns interlocutores são as mulheres que não querem participar, já para outros, nomeadamente para os responsáveis directos do Grupo, as mulheres não participam porque “tradicionalmente” não está contemplada a sua participação, mesmo que conscientes das transformações operadas – relativas à distribuição de papéis por género – no mundo contemporâneo.

No entanto, no caso do Grupo de Brincas dos Canaviais, não podemos deixar de reconhecer a presença das mulheres na performance através do desempenho de diversos papéis de realce. As mulheres do Grupo de Brincas dos Canaviais, apesar de não desempenharem personagens indicadas nos respectivos Fundamentos, têm um desempenho real de outro tipo de interessantes papéis para a totalidade da performance, o que lhes confere, igualmente, o estatuto de performer. «Os meus interlocutores referem como tradição das brincas ser essencialmente um grupo de homens, mas eu reparo que as mulheres estão muito presentes, sobretudo durante as apresentações nos bastidores, circulando com o grupo para todo o lado durante todos os dias do ciclo da performance» NB(03/2009). O próprio Mestre reconhecia a sua importância: («as mulheres, as esposas, as mães vivem também muito o espírito das brincas») (...) «Agora temos praticamente um mês de ensaios e chegamos a casa, tomar banho, jantar e vamos para o ensaio, chegamos a casa onze, meia-noite, no outro dia trabalhar, quando chega a altura elas gostam de ir ver aquilo que saiu dos ensaios e acompanhar-nos e (ajudam) Nos fatos. É (...) uma festa para elas também» IPLM.

A presença das mulheres é, pois, claramente assumida no “espírito de Festa”, lugar imaginário e físico onde todos se congregam, espaço não vedado e de profunda inclusão, não apenas a mulheres e homens, como também a crianças, idosos, familiares, amigos e vizinhos. Como já referimos anteriormente, entendemos a Festa como espaço de celebração identitária de um grupo, onde ocorre o processo de construção de uma memória colectiva. Nesta medida, estão reservados às mulheres o desempenho de funções de produtora, adere-



Foto 2 Caracterização do Faz-tudo realizada por Mónica Bicho, 2010. © I. Bezelga

cista, figurinista, e dramaturgista, senão vejamos: «Também ajudam, e fazem muitas coisas durante os espectáculos distribuem as águas, guardam as coisas de cada um e antes, no tempo de preparação fazem fatos, pequenos adereços... a família mobiliza-se toda nessa altura, mães, avós, madrinhas e irmãs» NB(03/2009);

Os performers mais jovens, mas já com um historial de participações de dez anos, delegam nas mães a preocupação com figurinos e adereços especiais. «Dos fatos (...) geralmente quem trata disso tudo é a minha mãe! (...) e a minha avó» IPFB. Idêntica postura ocorre com o figurino do Mestre: «A mãe do Matias é que arranja tudo, mas só vai ver à terça-feira» IPRF; Por fim, a concepção dos figurinos femininos – que tacitamente são distribuídos a pai e filho – é à mulher da família (esposa e mãe) que cabe a responsabilidade de os estudar e confeccionar.

O nosso diálogo com os homens e mulheres do Grupo de Brincas dos Canaviais, que partilham este estudo, é particularmente interessante no que toca à questão do género e ao desejo de participação. Para algumas participantes femininas o tipo de participação na performance corresponde, na realidade, a um desejo específico: «Ela diz que gosta de estar cá fora, de ver, de fazer os fatos, mas não é muito o ideal dela (entrar na apresentação das Brincas)» IPJC. Por outro lado, percebemos algumas mulheres o desejo de entrar activamente, participando como personagens do Fundamento como um “não dito” ou melhor, como uma *mensagem* não assumida. O Mestre do Grupo de Brincas dos Canaviais reconhece que, algumas delas gostariam de entrar.

Uma das jovens, sempre presente, irmã, filha e prima de alguns dos performers, confidenciou gostar de entrar mas tal estar-lhe vedado. O irmão corrobora deixando entrever que em casa as opiniões se dividem: «Quando chega a altura, a minha mãe começa também a falar com o meu pai – “Ah, ela também gostava de entrar! Metem-na como palhaço!” Dizem assim: “Ninguém sabe que é uma rapariga, ninguém fica a saber!”» IPFB. Parece que a solução amiúde idealizada neste Grupo, para contemporizar com a “fidelidade à tradição” incorporada pelos seus membros, passa pela ocultação do género, o que aliás é tema recorrente no imaginário popular. Os Romances tradicionais, gestas de guerra e aventura, assim como um riquíssimo caudal de transmissão oral disso nos dão conta²⁶.

Esta ocultação pode ser a fonte de um problema que, por si só, jamais mereceria postulação: «É justamente a “invisibilidade do género” (...) que pode criar um “problema de género”» (Almeida, 2006, p. 69)²⁷.

²⁶ Relembremos sobre este mesmo mote, a título de exemplo, os belíssimos filmes *Jeanne d'Arc* de Karl Dreyer e *Silvestre* de João César Monteiro, em que por coincidência, dois símbolos no feminino (respectivamente Renée Falconet e Maria de Medeiros) lhes ficaram indelevelmente associados.

²⁷ Segundo Almeida (2006), e apesar de considerar redutor o enfoque na bipolarização masculino/feminino, não considerando outros níveis de identidade, ao reflectir sobre as transformações ligadas à questão de género, considera estar a assistir-se, hoje em dia, em certas manifestações, a uma tendência de «(re) afirmação da dominação masculina, numa demonstração de autonomia do grupo de género masculino e da preparação dos seus elementos mais jovens para assumirem aquele poder: controlo do espaço público, exercício da violência, auto-organização (e auto-reprodução simbólica) sem intervenção feminina» (*ibid.*, p. 63).

A invocação da Tradição como justificação para a diferenciação de género

Assumindo o Grupo de Brincas dos Canaviais como exclusivamente masculino, o Mestre baseia esta opção por ser “tradicional”, recorrendo a processos ligados à valoração da “autenticidade” e “genuinidade”, fundamentando o seu ponto de vista numa idealização auto-representativa (Mahon, 2000; Raposo, 2003). Mesmo que, enquanto Mestre, já tenha vivido a performance dirigindo um grupo misto insiste na manutenção de um grupo exclusivamente masculino: «Vim para aqui para o meu bairro, para os Canaviais já como Mestre e aqui vamos fazer como é tradição, aqui é que está enraizada, aqui, no Degebe, no Frei Aleixo, nas Espadas (...) e vamos tentar manter a tradição desta forma, enquanto conseguirmos (...) manter só homens (...) não é que tenha nada contra as mulheres, mas tentar manter a tradição tal e qual como ela apareceu» IPLM.

Almeida (2006) avança duas possíveis interpretações para explicar situações análogas às que encontramos neste Grupo de Brincas. Elas corresponderiam ao ensejo de «sobrevivência» em que «estas formas antigas e tradicionais de afirmação do poder masculino continuariam a fazer-se, quer por razões funcionais, quer folclóricas, apesar das transformações no estatuto das mulheres» (*ibid.*, p. 63); ou corresponderiam a processos de adaptação e, portanto, corresponderiam, nesse caso, a «formas actualizadas de reacção, por causa das alterações no estatuto das mulheres» (Almeida, 2006, p. 63). No caso do Grupo de Brincas dos Canaviais, poderemos supor tratar-se de um processo de re-affirmação simbólica do poder masculino, que a outros níveis (sobretudo no exercício profissional – embora na comunidade tal não seja óbvio), tem sofrido dificuldades em ser exercido. Tratar-se-ia, pois, de uma espécie de reacção. O terreno performativo, pela sua natureza, poderia, aliás, servir na perfeição à interpretação de papéis imaginários/fantas-

máticos que não são possíveis de ser representados na realidade, ou pelo menos inimputável nas suas consequências.

Se bem que possamos analisar a questão da participação teatralizada das mulheres nos actuais Grupos de Brincas à luz dos *gender studies* – e possamos preconizar explicitamente uma maior igualdade de género, tal como em qualquer outro domínio das relações sociais de género – convém reflectir sobre a especificidade destas manifestações contrariando a actual tendência para a normatização politicamente correcta: «Muitas vezes me coloquei a questão: Mas porquê hoje continuar a ser só homens? Nas conversas com vários interlocutores e nas entrevistas que realizámos esse foi sempre um assunto abordado e da reflexão surgida e, à luz da também existente tradição teatral, permitimo-nos questionar: “E por que não ser só realizado por homens?”» DB(06/2010).

Existem, efectivamente, uma série de manifestações desta natureza em que só participam os homens, assim como aquelas em que apenas as mulheres participam, ou, pelo menos, protagonizando-as de modo singularizado, tal como no caso da festa de Santa Cruz que ainda hoje se realiza em Maio, na Aldeia da Venda, concelho de Alandroal em que dois grupos de raparigas, liderados respetivamente pela Mordoma e Madanela, trocam os respectivos objectos simbólicos (a Cruz e o Sudário) apenas escoltadas por quatro espingardeiros (Morais, 2010).

Seja ao nível das manifestações de que nos ocupamos neste estudo, seja noutras dimensões do fazer performativo, a “tradição” é amiúde invocada como algo que tem um valor em si mesmo. A “tradição” surgiria, nesta visão, como uma divindade meio platónica, espécie de matriz fundadora sempre percepcionada como algo longínquo e enraizado. Esta disposição pouco objectivável faz da “tradição” uma entidade “problemática”, pois cruza a superfície do vivido com uma densa e enigmática impossibilidade de definição. Este enigma, tal como acontece no mito, advém duma indeterminação chave que pode ser traduzida pela seguinte questão: quando e como apareceu?

A «vertigem das origens» (Fabre apud Raposo, 2006, p. 78), óbvia ao nível dos documentos produzidos localmente e no discurso de todos os tipos de interlocutores corresponde a uma constante e reflecte-se, naturalmente, em muito do material trabalhado na nossa investigação. Sendo a “tradição” entendida como instrumento de autoridade, é normal que seja enunciada de modo pouco denotativo. Daí a tensão, a rigidez e, por vezes, até o uso fluido e imune a contornos conceptuais²⁸. De qualquer modo, o alicerce da festa carece de traves imaginárias fortes:

os rituais tornar-se-iam vazios se não existisse a magia representacional que os faz simbolicamente eficazes. Eles persistem, se novos sentidos os

²⁸ «Conceitos como “tradição”, “povo”, “raízes”, “origens”, entre outros, ganharam uma relevância central na (re)criação imaginária de particularidades e diferenças culturais a nível local, regional e nacional. A produção de (...) particularidades e diferenças de sentido cultural à escala local e regional é reflexo de constantes processos de (re)composição imaginária de identidades, memórias e heranças culturais» (Raposo, 2004, p. 7).

justificam. Uma vez que a passagem do tempo reforça os aspectos formais e repetitivos do rito, não é descabido ancorá-los a uma tradição que, todavia, é o que foi, pela forma como é vista do presente. O passado é um bom reservatório de acção para o presente, mas isso não significa que no presente a tradição seja uma simples reposição do passado.

(Pais, 2008, p. 224)

Nesta perspectiva, surgem-nos, de novo, as questões de género.

Reflectindo a questão da tradição, o então Mestre do Grupo de Brincas dos Canaviais tende a reflectir uma voz que se pretende posicionar como voz plural, embora possa não ser, consensual: «Eu, quem quiser me criticar que me critique, mas eu penso, a tradição é assim: só com homens. E grande parte do grupo, não digo toda, também diz, nós tentamos manter a tradição aqui e manter a tradição é só com homens. Não tenho nada contra as mulheres, eu saí em Nossa Senhora de Machede com raparigas a fazer papéis no fundamento. Segundo o que nós sabemos uma tradição muito enraizada era aqui nos Canaviais, das Brincas sempre só com homens e enquanto eu aqui estiver em Mestre do Grupo vou tentar levar as coisas assim. Não quer dizer que um dia mais tarde» IPLM.

Esta postura não recobre a realidade. A heterogeneidade e a individualização tenderão sempre a impor-se a um sistema fechado. Por exemplo, os performers mais jovens do Grupo revelam um entendimento mais flexível face à tradição, contrastando com o carácter fixo da liderança: «a tradição foi sempre com homens mas, por exemplo, podiam fazer uma tradição já que aceitem mulheres (...) Não se perdia (...) Ou então podiam criar outro grupo só de mulheres» IPFB. No processo de reflexividade, despoletado pelo diálogo e entendimento de diversas perspectivas, este mesmo interlocutor, quando confrontado com as diferenças geracionais de opinião sobre este assunto, reflecte da seguinte forma: «é vista de maneira diferente (...) não deixava de ser tradição pelo facto de não serem homens (...) Se calhar deixava de ser um bocado, deixava. Porque é uma coisa que vem já de há muitos anos atrás sempre com homens. É uma tradição já! Por isso é que, se calhar, deixava de ser uma tradição» IPFB²⁹.

Algumas das performers do Grupo misto, embora não concordando com o facto de um Grupo de Brincas ter que ser só masculino, como no caso do Grupo dos Canaviais, aceitam que assim seja, mais uma vez invocando a tradição: «nós não podemos ir contra as tradições deles» IPTC. É claramente o conceito de tradição, associado a imutabilidade, que, nestes exemplos, acaba por imperar. A par do argumento da tradição para a não participação de mulheres, foram percebidas outras razões que, associadas a esta – matricial segundo alguns interlocutores –, contribuem para a diferenciação de género no Grupo de Brincas dos Canaviais.

²⁹ Este depoimento, que enuncia o processo de reflexividade que este jovem elemento vive, exemplifica em grande medida o estado liminal referido por Turner (1982).

O menor interesse das mulheres?

A não aceitação de mulheres nas representações dos Fundamentos no Grupo de Brincas dos Canaviais é relativamente adocicada com a invocação de que a sua não participação se fica a dever à falta de interesse por parte delas. Já os jovens do Grupo de Brincas da Graça do Divor percepcionam precisamente o contrário: Atribuem ao facto de não terem mais homens o menor interesse deles (do que delas) pelas Brincas.

No caso do Grupo de N.^a Senhora de Machede, o actual Mestre do Grupo dos Canaviais, que também aí exerceu o papel de Mestre (num grupo misto), refere a mesma tendência «era tudo rapaziada mais nova que eu (...) nesse grupo existiam raparigas (...) até havia mais raparigas devido aos rapazes não quererem entrar e até foi preciso uma rapariga fazer de homem» IPLM. Estudos conduzidos noutras contextos, o caso de Ousilhão, citado por Almeida (2006) também nos confirmam a tendência de um maior envolvimento das jovens mulheres, inviabilizando a razão de desinteresse invocada inicialmente.

Sociabilidade no masculino?

No decurso da nossa reflexão partilhada, começou por se evidenciar a possibilidade de existência de um padrão de sociabilidade exclusivamente masculino, muito ligado à frequência dos cafés e tabernas, que explicasse a razão para a não participação feminina.

O papel desempenhado pelo vinho na sociedade alentejana tem sido também objecto de estudo (Ramos, 2010) assim como a reflexão sobre os espaços de sociabilidade privilegiados num tipo de sociedade ainda de contornos rurais (Cutileiro, 2004; Picão, 1937). O convívio em torno de um copo de vinho (e mais recentemente de uma “mini”), como oportunidade de partilha dum período de pausa após o trabalho, é culturalmente ainda muito evidente. Algumas actividades da mesma índole performática, como o Cante, felizmente ainda ocorrem com frequência nos tradicionais espaços de encontro – tabernas e cafés nas aldeias e bairros limítrofes das cidades alentejanas – assim, o atestam (Cabeça & Santos, 2010).

Na verdade, embora as mulheres do Grupo acompanhem todos os momentos, durante o período de apresentação, inclusivamente a partilha dos momentos de convívio e das refeições, raramente partilham os mesmos meios para a deslocação de um sítio para outro, sendo o espaço da viagem no autocarro, cedido pela Câmara Municipal de Évora, um momento de vivência masculina particular. Também em todo o processo de preparação e ensaios, as mulheres não estão presentes no espaço, (embora estejam em casa também preparando elementos necessários à performance) e o próprio tempo marcado de ensaio, consiste no encontro de café, no pretexto de tomar um copo juntos, nos comentários desportivos e numa distensão “tipicamente masculina”: «Há coisas que se fazem num grupo de homens que, se tivessem mulheres, já seria mais difícil de fazer (...) Não se sentiam tão à vontade» IPRF.

Hierarquia e poder nos Grupos de Brincas

A hierarquia nos Grupos de Brincas está muito ligada à idade: «Percebi que uns eram os líderes e outros que não. Os mais novos praticamente nem abrem a boca. O que é engraçado, porque é mesmo um ambiente em que os mais velhos é que mandam. O que é estranho hoje! Mas essa coisa do mais velho e do mais novo achei engraçado» IAMF.

Na mesma linha identificam-se, no jogo cénico, momentos de diálogo entre a observância desse poder e a liberdade de improvisar: «Embora haja aquela vontade comum de fazer chegar o objecto ao final... os mais velhos são eventualmente os tais pontos (...) sente-se alguma escuta e alguma liberdade, há um que vai mais para ali e, às vezes, o outro chama-lhe a atenção embora vá chamar a atenção, às vezes, até em rima, mantendo um bocadinho o tal jogo: “Olha que tu (...) estás aí (...)" e depois há uma margem que é improvisada (...) Eu identifiquei para aí três, que fossem ali (...) (os *leaders*) de mais idade (...) que são, de certa forma, as personagens principais (...) E alguns deles, os mais velhos e os próprios palhaços também têm um bocadinho esse papel (de *leaders*). Também se vê que eles é que vão definindo a história (...) os outros vão-se adaptando (...) é-lhes reconhecido o seu valor, a sua competência (...) embora haja esta coisa das personagens principais, é tudo muito aceite, a própria hierarquia natural (...) que dentro do grupo é muito forte, de equipa» ICRW.

A directividade não imposta aparece, por outro lado, como um segundo factor: «Também há aquelas pessoas que gostam mais de mandar do que outras (...) Eu apesar de ser o Mestre e de me estarem sempre a dizer que tenho que me impor e de pôr ordem, quando estão a fazer muito barulho (...) mas pronto eu não sou muito assim e depois há pessoas que (comandam mais) (...) acho que tem a ver

com o feitio das pessoas. Eu não sou assim! Às vezes, são pessoas mais velhas do que eu, não sou eu que vou estar a dizer não é?» IPSG.

Ainda que a tutela do Mestre releve alguma omnipotência – «(no grupo de Almeirim) o mestre é que sabe... Aqui (nos Canaviais) não, aqui, para já, há pessoas mais velhas» IPG(LC, JMF) –, há elementos que, por si só e pelo que representam também são garantes de um poder que se exerce quase naturalmente: «Para além do Mestre, que respeito e (de que) gosto muito, para mim a base do grupo é João Bicho e o Airinhos Caroço. E estas duas peças para mim, que são quem faz os papéis principais e os maiores, porque levam aquilo muito a peito» IPRF.

Por fim, a questão do género também se coloca. Mesmo nos Grupos que se assumem mistos, distribuindo os papéis por género, acabam por ter nos mais velhos e, neste caso, também eles, homens, os papéis de liderança, mesmo que relativamente ocultados. Como já referimos, no caso da Graça do Divor, o papel de Mestre, foi confiado a uma rapariga, pelo facto de “ter uma boa figura” e causar uma impressão de graciosidade na assistência. Também o facto de reunir maiores competências académicas (estudante universitária) influiu na escolha, já que tal pressupunha ser capaz de lidar, de forma eficaz, com o texto reservado ao Mestre. No entanto percebia-se que a liderança real era distribuída por dois homens, os únicos mais velhos do Grupo (maioritariamente jovem): O Sr. Isidro, acordeonista e leader dos aspectos organizativos, e o Sr. António José, tocador do bombo e detentor dos papéis principais, como ensaiador (real) do Grupo.

Tomada de decisão

As decisões, sobre a saída ou não de uma Brinca, tradicionalmente coincidem com os encontros de Fim de Ano. Os interlocutores confirmam que se marca «uma reunião antes do Ano Novo, uma semana antes para ver quem é que entra, quem é que não (entra e) para ver dos fundamentos. Depois, a seguir ao Ano Novo, marca-se a reunião para ver quando é que se marcam os ensaios e ver os papéis, a entrega dos papéis» IPFB.

No entanto, neste processo de tomadas de decisão várias, nem todos participam. Entre a decisão sobre a saída da Brinca e a decisão acerca do fundamento a realizar, existe um período de análise prévia dos Fundamentos que é levada a cabo apenas por um grupo restrito que inclui o Mestre. Existe uma espécie de Conselho que escolhe os Fundamentos possíveis para apresentar em reunião a todo o grupo. Apesar da natureza efémera e informal do grupo e da existência dum a clara hierarquização de papéis, existem simultaneamente e apesar disso, oportunidades de gestão participada e de liberdade de actuação dos elementos do grupo.

A manutenção de laços estreitos entre a grande maioria dos seus elementos, através da realização de outros encontros e da vivência festiva noutros momentos ao longo do ano, permite que qualquer um avance no sentido de se decidir sobre o Fundamento das Brincas desse Carnaval: «Há uns que começam: “Então, Luís, quando é que começamos a ver isto das Brincas? Temos de começar a ensaiar. O Carnaval é já daqui a dois meses ou três. Temos de começar a trabalhar os fundamentos” (...) Ao fim ao cabo, ficamos sem saber de quem é a ideia, porque todos os anos se fala em “Fazemos ou não fazemos?” (...) No ano passado foi o Carlos que disse: “– Vamos fazer!”» IPG (LC, CF).

Por vezes são os elementos mais jovens que, ao verem o tempo passar, pressionam o Mestre para a tomada de decisão: «Houve uma vez que foi o João Caroço (um dos jovens elementos) que começou a falar com o meu primo (o Mestre) (...) chegou uma altura, mandou mensagens para todos: “Reunião por causa das Brincas de Carnaval (...) Vão. Para ver (...) quem é que está de acordo e quem é que não está. Quem é quer continuar e quem é que não quer”. Também se torna necessário reorganizar o grupo pois todos são livres de se manterem ou saírem» IPJB.

Nesse sentido, existe uma prática curiosa por parte dos elementos mais velhos, que pudemos ir percebendo ao longo do estudo. Todos os anos, alguns dos performers afirmam que será a última vez que entram no Grupo, que estão cansados, que os mais novos é que terão que continuar. Deste facto dá conta este interessante diálogo:

«Há logo duas ou três pessoas que dizem: “Ah, este ano não sei se entro!” Depois (outros) dizem logo: “Se vocês não entram, assim também não entramos, não fazemos! Vocês são umas peças fundamentais” “Vocês é que fazem sempre os papéis grandes, Vocês é que estão habituados a isto, têm que entrar!” (...) como se estivesse a fazer chantagens: ou entram ou acaba-se! E depois eles (os mais velhos) cedem: “Ah, este é o último ano!” e depois para o ano: “Ah, este é o último ano!” e assim sucessivamente. Já há dois anos que tem sido assim»

IPFB

De certo modo, para que o exercício do poder gerontocrático se exerça no Grupo de Brincas, ele terá que ser democraticamente conferido por todos os seus elementos.

Aspectos motivacionais

Podemos detectar vários tipos de motivação nas pessoas que estão relacionadas com a performance das Brincas. Raposo (2006) refere que as motivações deste tipo de grupos:

traduzem, por um lado, a consciência local da dimensão performativa do evento e, por outro, os discursos locais sobre a autenticidade e as raízes da «tradição» que como sugerem as palavras de Maureen Mahon (2000), decorrem de uma «auto-representação» que o grupo faz de si próprio, da sua cultura e da sua memória

(Raposo, 2006, p. 75)

Na análise que a seguir apresentamos, tentamos entender as motivações dos performers dos Grupos de Brincas actuais, de forma a tentar aprofundar o sentido que as Brincas têm nas suas vidas.

É patente, para quem assiste, o alto grau de implicação e empenho dos performers na realização das Brincas: «Toda a gente está muito motivada, têm muito prazer no que estão a fazer. É nesse sentido que há o amar, de amador, nesse sentido positivo. E depois o objectivo de levar até ao fim era mais importante do que o actor singular, ou a falha, ou o querer brilhar ou aquela ideia da ‘estrela’. Há mais o colectivo» IPRW. A motivação é, portanto, percepcionada pelos interlocutores exteriores aos grupos, como a chave para a compreensão da sua eficácia.

Prazer e Gosto

Para alguns elementos dos Grupos de Brincas o Carnaval é visto como um momento único no ano pela possibilidade de jogar com a realidade e a fantasia: «O Carnaval sempre me disse alguma coisa e sempre dei valor a quem saiba brincar (...) Brincar na base do respeito e então é essa parte que as Brincas têm, de ser sem o ser de verdade (...) é o que me fascina mais» IPRF. O prazer sentido na realização e na fruição é referido invariavelmente por todos: «O que faz (participar)? É gostar!» IPFB. *Gostar* é o que permite ir buscar energia, força e vontade para a realização de algo que é entendido como implicando muito sacrifício e esforço: «Se não gostarmos disto, não há ninguém que aguente. Não são só os ensaios, mas principalmente os quatro dias são mais dolorosos. Os ensaios também, não é fácil um mês e meio ou dois meses antes (...) começarmos a ir ali pelo menos três vezes por semana, despender duas ou três horas para estarmos ali» IPG(LC, JMF). E como se afirma, «quem corre por gosto não cansa!» IPG(LC, JMF). Este facto é válido mesmo para aqueles que todos os anos referem que vai ser a sua última participação: «não conseguem deixar de entrar. Eles também gostam. Há muita camaradagem» IPJC.

Para alguns performers a relação com as Brincas tem evidentes traços de uma paixão e de um vício de que não se desiste facilmente: «É como um vício, porque a gente entra e vê e depois começa a gostar. (...) E eu gosto porque eu nunca gostei de desistir, pronto (...) Posso dizer que me apaixonei por aquilo» IPJB. Refira-se ainda que alguns elementos das Brincas atribuem o prazer de fazer e de ver, a uma predisposição quase inata de raiz e influência familiar como uma espécie de verdadeira herança genética: «Gosto muito disto, não sei porquê, não sei donde é que me surgiu (...) julgo que o meu avô paterno foi mestre de brincas aqui há uns anos atrás, mas eu não o conheci como tal, não sei se isto veio pelo sangue (...) Mas eu lembro-me em pequeno, sempre que ouvíamos o bombo ia a correr, adorava brincas desde pequeno e quando me convidaram a primeira vez nem sequer hesitei, disse logo que sim porque (...) não sei (...) tinha cá o bichinho dentro» IPG(LC, JMF).

Manutenção da “tradição”

De forma bastante explícita, os interlocutores dos vários Grupos de Brincas invocam a continuidade da “tradição” como argumento para a sua permanência nos Grupos: «Se não formos nós (...) se não for meia dúzia de pessoas» (acabaré por se perder)» IPJC. Percebe-se que um certo tom de inevitabilidade transparece na consciência: «Sou apologista que as tradições não se devem perder, porque há muitas tradições, há tanta coisa banal já e há coisas que se estão a perder a pouco e pouco. Nós, grupo de brincas dos Canaviais voltámos a fazer as brincas e eu acho que não se devia perder, porque é uma tradição bonita, é diferente» IPJC. Mesmo pos elementos que já não “saem” gostariam que a situação se revertesse e preocupam-se com o possível desaparecimento da performance.

Os elementos dos Grupos de Brincas sentem uma grande responsabilidade pela sua manutenção, quase um peso: «Eu digo-lhe (...) é com muita pena minha se um dia as brincas acabarem!» IPAO. A determinação vale por si, mas também como sintoma de um imenso imperativo: «Por vezes, pode-se perder um bocadinho a vontade (...) Mas depois volta ao normal» IPJC; «(É preciso fazer) com teimosia e com muita vontade» IPAO. Tal como no trabalho de Pais (2008) que analisou diversos estudos de caso, também nalguns Grupos de Brincas «a força da tradição é evocada para justificar o desenvolvimento de culturas de grupo, por efeito de processos de socialização que se transmitem de uma geração a outra» (Pais, 2008, p. 210). O pessimismo face ao futuro é um dos lados dessa transgeracionalidade. É a enunciação de um micro-apocalipse que permite que a tradição continue e se refaça. O desalento expresso: «Em a gente acabando já não vai haver (...) Desaparece tudo!» IPG (JB, AC, JF, LM) é mediado pela esperança de que alguns jovens elementos se encarreguem de prosseguir. «Estes rapazes mais novos que estão agora a entrar que tentem arranjar algum pessoal e que consigam fazer mais uns anitos. É isso que a gente quer» IPG (JB, AC, JF, LM).

A manutenção de uma expressão identitária também é referida como importante motivação individual para integrar o Grupo de Brincas: «Para mim, o que me leva a entrar é querer fazer alguma coisa (...) de nosso. Eu sempre vivi aqui no bairro, e é (...) para dizer que temos alguma coisa» IPRF.

Apesar da predisposição temerária, todos os performers do Grupo dos Canaviais têm intenção de continuar “a sair nas Brincas”. Alguns inclusivamente ponderam a possibilidade de sair noutras locais, com outros grupos, caso o actual Grupo desaparecesse: «Se quiserem que eu entre, entro. Todos os anos, se me chamarem, eu vou. Se não me chamarem, não! Só se dissessem: “Este ano não fazemos”, se calhar, eu ia para outro. Se não fizessem, se calhar, eu ia» IPFB.

Assiduidade e empenho pessoal

A assiduidade dos elementos do Grupo é o que melhor demonstra a vontade, o gosto e o sacrifício pessoal dos seus membros para que as Brincas continuem: «Quando se tem um grupo como o que está aqui, em que ninguém falta (e que quando algum falta é mesmo por motivo de força maior), torna-se quase uma exigência nós irmos (...) é impossível faltar» IPG(LC, JMF).

O dispêndio económico individual também é referido como demonstração de um fortíssimo empenhamento: «Para irmos a qualquer sítio, vamos no nosso carro; tudo o que tratamos é com os nossos recursos (...) a única pessoa que tem gasolina paga e nunca é o que ele gasta é o Carlos (...) para ir aos Canaviais (...) faz 42 km todos os dias» IPG (LC, JMF).

O sentimento de pertença e de coesão do Grupo, que é relevado como muito forte e que determina a assiduidade, é visto como «um sentimento de profissionalismo (...) Toda a gente vai e ninguém falta. É uma brincadeira levada muito a sério!» IPG (LC, CF).

Festa e divertimento

O aspecto lúdico da festa é referido também como muito motivador: «as pessoas do nosso grupo (continuam a sair) (...) também para se divertirem um bocado» IPFB. A intensidade, tendo como base uma espécie de fusão entre a identidade do Grupo e a da comunidade, é o maior barómetro de todo este indescritível empenho: «São só quatro dias por ano, que ao fim e ao cabo são dezasseis pessoas que estão ali a tentar divertir o dobro ou o triplo das pessoas» IPJC.

Reconhecimento exterior

As Brincas são percepcionadas como uma mais-valia cultural na região, conferindo um estatuto de importância a uma actividade (em grupo) que lhes não será reconhecida, geralmente, de modo individual. Este factor pode ser também determinante na continuidade da performance, já que recebe a visibilidade e o reconhecimento públicos que raramente ocorrem em contextos sócio-culturais desta natureza: «Se não fosse importante, já tinha morrido a tradição (...) as pessoas do nosso grupo (continuam a sair) mais para não deixar morrer a tradição» IPFB.

A importância do reconhecimento é claramente tida em conta pelos pares e também pela comunidade: «Saímos de lá quase todos com lágrimas nos olhos com o que a Presidente da Casa do Povo disse, eu não saí de lágrimas nos olhos eu saí a chorar, a gente vive muito aquilo (...) dá alento para que “para o ano estamos aqui outra vez”» IPG (LC, CF). Particularmente ligada aos aspectos motivacionais aparece o feedback do exterior, já que o retorno de uma imagem positiva é essencial para a activação e manutenção dos processos motivacionais internos. O reconhecimento exterior não é, pois, tema tabu. De modo afirmativo, ele é encarado como um grande factor motivacional para o Grupo de Brincas dos Canaviais: «Seria mais o prazer de existir reconhecimento (...) um reconhecimento (...) o apoio possivelmente não será tanto como o Domingos frisou e bem, ao nível de subsídios e isso (...) mas um reconhecimento da sua importância» GD(IB). O desejo de reconhecimento individual estende-se ao reconhecimento do Grupo de pertença: «Em Machede (as pessoas todas já me conhecem) (...) “Ele é das Brincas dos Canaviais” (...) parecia que estava em família, sem conhecer as pessoas de lado nenhum!» IPRF.

O reconhecimento estende-se igualmente à possibilidade de poder fruir novas oportunidade de apresentação pública: «Se eles alguma vez quisessem ir ao EntruDanças, nós pagaríamos para eles irem» IAMF. Neste sentido, a participação do Grupo de Brincas dos Canaviais, em Junho de 2010, no Encontro *Festa e manifestações performativas populares*, em Évora, numa iniciativa do Departamento de Artes Cénicas da Universidade de Évora, constituiu-se num momento ímpar – a par da divulgação conectada com a apresentação de índole académica do estudo – de reconhecimento externo, nomeadamente internacional, já que, no Encontro, estavam representantes de vários países (Portugal, França e Brasil).

Para alguns interlocutores, o reconhecimento público está directamente relacionado com a continuidade da performance e a mobilização dos seus performers: «Se se conseguisse, ou se eles perceberem, ou se aquele mestre perceber que a sociedade vai valorizar a Brinca, de certeza que ela aparece, vai querer tomar o seu lugar» ILRA. E esta apreciação poderia/rá até ser extensiva à criação de novos Fundamentos: «hoje ali nos Canaviais há bons poetas populares ainda e estou convencido que se houvesse uma motivação (...) assim para fazerem fundamentos (...) seriam capazes de o fazer» GD(TA).

Em relação ao Grupo da Graça do Divor, que tem no seu seio uma significativa presença de pessoas muito novas (vinte a trinta anos), começam a ter um pouco a consciência de que estão a valorizar e a dar visibilidade a uma prática tradicional. Se numa primeira geração, muito marcada pela pobreza e ruralidade, a apresentação de manifestações identitárias era automaticamente conotada com um modo de vida que não deixava saudades (e que desejavam esquecer/esconder), já numa segunda geração de herdeiros da ruralidade – a que estes jovens pertencem, com escolaridade superior e com profissões socialmente reconhecidas, a antiga “vergonha” é substituída por um “orgulho” que partilham com os seus pares. Este tipo de disposição para a vida permite uma participação muito diferente da das anteriores gerações, mas – também ela – motivada pelo reconhecimento externo.

Aspectos motivacionais dos mais jovens

A observação sistemática dos Grupos de Brincas permitiu-nos reflectir, com particular acuidade, sobre as motivações dos mais jovens para integrarem os Grupos de Brincas. Comecemos por editar umas breves notas: «Estamos a acompanhar este grupo desde há quatro anos (...) tendo começado por acompanhar dois grupos, com o desaparecimento de um deles, propiciou-se a ocasião de reflectirmos sobre as razões do desaparecimento. Quais os factores que contribuem para tal? (...) tudo isto é muito relativo. Hoje estas manifestações estão contextualizadas no nosso mundo contemporâneo e de facto já não são rurais. Aquelas pessoas, aqueles jovens dos Grupos de Brincas são tão urbanos como outros pontos do globo (...) Essa dicotomia do mundo rural e do mundo urbano, assim colocada, já não existe. Vivemos num mundo que se rege por padrões urbanos (...) eles aceadem a todas as informações e tecnologias disponíveis seja aqui, seja numa grande metrópole. E o que nos tem sobressaltado é a necessidade de compreender quais são as motivações que aqueles jovens, ano após ano, e apesar de tudo este já é o quinto ano com eles, o que é que os faz entrar, desejar entrar, desejar ter 16 anos para poder participar, e manter-se (...) e sonhar vir a ser mestre e querer desempenhar, dentro daquela estrutura algo rígida e fixa, determinado tipo de papel. Estas manifestações acabam por integrar elementos jovens que vão alimentando essa continuidade, vão saindo os mais velhos para dar lugar a outros mais novos.

Mas o que faz mover os jovens, hoje?» NB(05/2010).

Ao analisarmos estas notas permitimo-nos reflectir sobre diversas questões:

- a primeira questão diz respeito às alterações verificadas na composição etária dos Grupos actuais. Embora hoje, a alguém com mais de 40 anos, não possa ser atribuído o estatuto de “velho” (um interlocutor confessa que se retira este ano, porque já tem quase 50 anos, considerando que já não tem idade para “continuar a brincar”!), a verdade é que, se assiste a uma manutenção nos Grupos, de indivíduos nesta faixa etária. No Grupo de Brincas dos Canaviais não se assiste propriamente a uma substituição dos elementos mais velhos por mais novos, mas a uma integração dos jovens alargando-se, desta forma, o Grupo. No entanto, continua a ser constituído maioritariamente por homens já com responsabilidades familiares e profissionais. A sua relativa estabilidade, como já foi referido, também conduz à permanência das anteriores gerações e, por isso, não se assiste a uma transferência de responsabilidades, no Grupo, da geração anterior para a seguinte;
- a segunda questão está relacionada com a permanência até mais tarde dos jovens na casa dos pais. Também aqui o estatuto de jovem se alargou, mantendo-se até muito mais tarde e tal como ocorre na sociedade, ao nível social e económico, a sua independência e autonomia face à família de origem está condicionada e poderá vir a ocorrer mais tarde. Por outro lado, existe como que uma incredulidade face à espontânea participação de jovens neste tipo de manifestações. Esta sensação implica percepções externas generalizadas de que, nas Brincas, se trata de “coisas de velhos, de pobres e de analfabetos”. Aliás, sobre esta questão, a surpresa foi o denominador comum entre os interlocutores que não conheciam a performance - «Não achei muito habitual. Reparei logo, quando começou a falar o mais novo, pensei logo: “Porque é que ele quis vir? Como é que eles motivaram este miúdo a vir? Será que foi ele? Ou será que é primo de um outro? Porque é que veio?”» ICRW;
- a terceira questão refere-se à influência detida pelas relações de parentesco na continuidade dos Grupos.

As proximidades de parentesco nem sempre se inscrevem no horizonte motivacional: «dois percebo que seja por razões mais de ligação de parentesco, (agora dois) estes são um bocadinho mais de fora (...) Ninguém da família deles. os outros (apoiados pela família) fizeram a sua caminhada» IAMF. Para esta interlocutora, o facto de, apesar de tudo, existirem poucos jovens indicia que não existe uma grande motivação na juventude local por este tipo de performances: «se considerarmos que há mil jovens na mesma idade e condições e só há dois a quererem, isso já é muito significativo» - e compara com um evento que lhe é familiar (Festival Andanças – o maior evento de dança e música tradicional actualmente em Portugal), pressupondo, desde logo, as Brincas integradas no domínio especial: «Eu imagino que muitos dos jovens que aderem lá em cima (Andanças) é

porque aquilo tem uma visibilidade para fora (...) no exterior. No caso das brincas acho que nunca poderá deixar de ser um espectáculo (...) O problema é que acho que é muito fácil para os jovens lá de cima serem atraídos e andarem aos gritos pela rua (...) as pessoas, hoje em dia, não investem muita energia pessoal para atingir um determinado objectivo (...) na preparação. Mais do que a apresentação, os Caretos também podem andar aos pulos durante três ou quatro horas, mas o treino e os ensaios é que parece muito (trabalhoso) (...) deve haver poucas pessoas disponíveis para investir numa coisa dessas» (...) «(o mais complicado é) decorar as falas, penso eu! Aquilo é uma coisa que se perdeu hoje em dia, as pessoas não decoram nada, não é? Tem-se tudo à mão. Até a lista telefónica, já não é preciso decorar números de telefone, está tudo ali» IAMF;

Esta última reflexão da nossa interlocutora é sobremaneira relevante para ser ignorada, estabelecendo-se como uma última questão a merecer a nossa reflexão. Efectivamente, aborda os aspectos que relevam do processo de construção do conhecimento, nomeadamente da dimensão da aprendizagem, no que se refere ao treino e à memorização, o que dada a sua importância merece que nos ocupemos deste assunto mais adiante.

A competitividade

A competitividade é referida por alguns autores como um importante *leitmotiv* para a motivação (Deci & Ryan, 1985, 2000; Maehr & Braskamp, 1986). Podemos considerar que seria saudável «aparecerem mais uns grupos de brincas (...) se calhar também começava mais a puxar os miúdos» IPG(LC, JMF).

É repetidamente referida a disputa – de outros tempos – entre Brincas que teriam um efeito mobilizador nos diferentes Grupos: «em 1930 em 1940 ou em 1970, quando havia muitas brincas, ainda havia realmente aquela disputa» ILRA. Havia realmente, segundo todos os testemunhos, um certo despike entre os Grupos, já que era mantido um segredo absoluto até se apresentarem no Carnaval: «o tema era confidencial, as pessoas só sabiam da peça no Carnaval (...) Havia vários grupos, havia por exemplo o grupo do Alto de S. Bento; havia o aqui nos Canaviais; havia na Barraca de Pau, no Bairro de Almeirim. Isto era tudo segredo para ver depois qual era o que representava melhor (...) quem é que ensaiava melhor (...) depois era o bombo, era a caixa, porque os instrumentos também acompanhavam a peça» ILMB.

A concorrência traz pelo menos à memória uma sadia apetência pelo reivindicar do espírito das Brincas: «Era mesmo uma disputa de brincas (...) Havia (competição entre grupos), porque havia aquela coisa (...) toda a gente queria ser melhor que os outros só que aquilo era durante o carnaval. Acabava-se o carnaval, almoçávamos juntos, comíamos juntos, uns copos» IPAQ. Podemos circunscrever este tipo de competitividade, numa ampla categoria lúdica, comportando as diversas modalidades de jogo.

A relação entre Mestres é «boa, impecável (...) ainda hoje somos amigos» IPAO. Para alguns interlocutores seria efectivamente saudável a existência de mais Grupos de Brincas: «A rivalidade é sempre boa, quando a rivalidade é sã é sempre salutar, é bom para tudo e sem rivalidade andamos aqui a fazer as brincas porque não há mais ninguém, mas se houver rivalidade andamos a fazer as brincas para tentarmos sermos melhores que os outros (...) O empenho é diferente, totalmente diferente» IPG(LC, JMF).

Uma acrescida competitividade que gerasse maior motivação no desempenho, reflectindo maior qualidade - que apenas uma proliferação de Grupos poderia proporcionar - reflectir-se-ia, também, numa maior circulação de performers entre Grupos, o que, efectivamente, ocorreu noutras períodos. Representando e vivendo um espaço ímpar de dimensão humana, os performers eram conhecidos e reconhecidos pelas suas qualidades, o que acabava por gerar uma sadia competição entre Grupos (reivindicando o melhor Mestre, o melhor Acordeonista, o melhor Caixa ou o melhor Faz-Tudo). Ainda hoje, mesmo que na praça pública se apresentem apenas um ou dois Grupos, todos os performers se (re)conhecem: «A malta conhece-se uns aos outros» IPG(JB, AC, JF, LM).

Existe um anátema que se consolidou ao longo do diálogo que acompanhou o nosso estudo: A partir do momento em que, em termos sociais, (os elementos das Brincas) passem a ter um estatuto diferente, (isto é) mais elevado socialmente, a participação nas Brincas, percepcionada como uma prática popular, com raízes no trabalho rural, deixará de se coadunar com o estatuto social atingido, e o (potencial elemento das Brincas acabará por) retirar-se. Este anátema é corroborado por alguns interlocutores que desta forma se expressaram: «Poderão acompanhar uma ou outra saída, mas já não participarão directamente» ILRA.

Com o ex-mestre do Grupo de Almeirim (Grupo ausente dos Carnavais das Brincas há já vários anos), poderá ter ocorrido, em certa medida, a situação caracterizada como anátema ou, por outras palavras, como percepção desvalorizante



Foto 3 Grupo de Brincas dos Canaviais assiste à apresentação do Grupo de Brincas do Rancho Folclórico Flor do Alto Alentejo, N.º S.º Machede, 2010. © I. Bezelga

de status. Quando Rui Soldado deixou de sair como Mestre do Grupo, enveredou por uma vida artística, musical, de carácter mais profissional que acabaria por «se tornar incompatível com fazer as Brincas» IPG(LC, JMF). No ano de 2010, aliás, Rui Soldado foi convidado pelo Grupo Folclórico Flor do Alto Alentejo para ensaiar o novo grupo de Brincas (integrando alguns ex-membros do Grupo de Almeirim), mas já não desempenhando, curiosamente, o papel de Mestre.

Espaço de Encontro

Como já referimos, este tipo de performances são frequentemente encaradas como espaço de encontro e de socialização. O espaço da festa e o seu carácter celebratório constituem uma oportunidade de confirmação dos vínculos que unem todos os seus participantes.

Podemos desta forma considerar nesta análise os três níveis onde estes espaços de encontro se operacionalizam:

- 1.** o Grupo de Brincas como espaço de encontro e partilha identitária;
- 2.** os Encontros entre vários Grupos congéneres como espaço de interacção e aprendizagem;
- 3.** os Encontros com as comunidades no reforço da coesão social local.

O Grupo de Brincas como espaço de encontro e partilha identitária

Os Grupos de Brincas são sempre referidos e assumidos pelos seus membros como espaço de sociabilidade privilegiado: «Somos todos amigos, somos todos unidos, e sempre brincamos uns com os outros e esquece-se, os problemas ficam à porta aquelas horas» IPJC. Mesmo quando assumem que lhes custa manter o ritmo necessário de trabalho na preparação da performance, o espírito de camaradagem ajuda a ultrapassar essas dificuldades: «Penso que é a camaradagem. Porque até pode custar um bocadinho à gente ir para lá, mas quando lá chegamos um diz uma parvoeira, outro diz outra coisa qualquer, e pronto, saímos de lá todos bem!» IPG(LC, JMF).

A amizade, o companheirismo e a camaradagem evidenciam uma vivência profundamente solidária e de confiança que influí na percepção que têm da comunidade em que se inscrevem: «São pessoas minhas vizinhas lá, ao pé da porta, mas ou não me diziam nada ou não havia aquele tipo “quebrar o gelo”. E agora é diferente, ali quebrei e ali estou mesmo literalmente em casa» IPRF. De notar que o espaço de encontro e de convívio não se confina às apresentações, nem ao tempo de duração dos ensaios, nem sequer a uma única época do ano, o Carnaval: «No dia-a-dia vemo-nos e falamos (...) A gente agora costuma juntar-se. Às vezes juntamo-nos pela Páscoa, temos feito sempre, juntamo-nos pela Páscoa todos e temos feito alguns jantares. Juntamos o grupo todo: mulheres, namoradas. Pode ser um grupo de amigos, mais velho, mas amigos na mesma (...) várias faixas etárias» IPJC. Assiste-se a um tipo de Encontro interessante e pouco comum na sociedade contemporânea, porque francamente aberto a uma sociabilidade de cariz intergeracional.

Como grupos de amigos (mais antigos ou recentes, mas sempre cultivados no seio destas práticas), englobando redes familiares e de vizinhança, os elementos das Brincas aproveitam a comemoração de datas importantes (ou criam e recriam simples pretextos) para se encontrarem e comerem juntos. Essas ocasiões, bastante repetidas e por nós testemunhadas ao longo de todo o ano, servem sobretudo para aprofundar laços de convivialidade e de camaradagem, mas também para recordar episódios passados, celebrar o presente e perspectivar o futuro.

Nos Grupos em estudo, estes momentos foram muito expressiva e assiduamente referidos e, no decorrer do trabalho de campo, tivemos a oportunidade de amiúde os partilhar. No Grupo de Brincas dos Canaviais, um dos interlocutores refere que qualquer encontro, mesmo ocasional, é sempre uma ocasião para a reafirmação dos laços do Grupo: «Quando os vejo é uma festa. O Farinha (...) saí o ano passado com ele e este ano estava numa feira, acho que foi em Grândola (...) e foi logo uma festa, eu pelo menos é assim, cada vez que vejo um qualquer! (...) por exemplo, o Girassol é pessoa que, durante o ano, não tem ligação de conviver (...) de não andar nos cafés, mas ele vai sempre de bicicleta para o bairro e quando encontramos (...) é uma festa!» IPRF. Já para alguns – raros elementos – o espaço de encontro resume-se ao tempo de ensaios e apresentação, abrindo-se apenas excepção para o tradicional encontro da Páscoa: «Aqui é rigoroso para ensaiar (...) Fora isso é na altura da Páscoa (...) Eu só venho mesmo p'rás Brincas» IPG(JB, AC, JF, LM).

No Grupo de Brincas da Graça do Divor são as memórias partilhadas que alimentam o Grupo: «Eu acho que é pelo convívio que temos nos ensaios, ou quando acabamos as actuações. Acho que é mais por isso. No primeiro ano estava tudo com receio, depois (...) tornámo-nos um grupo unido, estávamos todos juntos, íamos para as actuações todos juntos» – e como vão acumulando peripécias – «de vez em quando comentamos isso, e depois, quando temos os almoços de convívio, lebramo-nos dessas coisas» IPSG.

Ligada à dimensão celebratória do encontro e da festa, devemos ter em atenção o papel que a comida e a bebida desempenha.

Para alguns interlocutores este facto ter-se-á constituído como muito motivador para os antigos Grupos de Brincas: «Outra motivação será (...) o receberem algumas gratificações, porque a Brinca também ia, e eu tinha fotografias da Brinca, na Cartuxa em que a autoridade a quem eles vão pedir licença para actuar é ao conde de Villalva, ele está na janela e a Brinca cá em baixo, está na janela do primeiro andar a ver a Brinca, e eles estão a cumprimentar o senhor (...) Há uma troca: eles representam um teatro e recebem alguns ganhos» ILRA.

Com efeito, durante os cinco dias em que decorrem as apresentações das Brincas, constatámos que a calendarização e a organização dos almoços e jantares ocupa um lugar importante no todo da performance.

Por vezes, o espaço tradicional de uma apresentação está intimamente ligado ao café, à taberna ou ao restaurante que os recebe e a continuidade dessas apresentações depende também de como são satisfeitas as exigências do paladar!

Com bastante frequência, os encontros dos Grupos após o Carnaval têm também quase sempre como pretexto um jantar, um almoço ou um petisco como motivo de confraternização.

Para tal, torna-se relativamente importante o valor das verbas que o Grupo consegue reunir. As fontes de receitas são constituídas pelo peditório durante as apresentações, os montantes acordados institucionalmente com as Juntas de Freguesia, Casas do Povo ou entidades hoteleiras (que lhes contratam os serviços) e ainda as receitas provenientes de actividades organizadas fora do tempo do Carnaval, como o caso do Baile promovido para angariação de fundos, realizado na Casa do Povo dos Canaviais em Novembro de 2008.

Este “bolo” é usado também para financiar os festejos da Páscoa – altura em que o Grupo costuma fazer um acampamento no campo para “comer o borrego”.

Este encontro é precedido por um tempo assinalável de organização, já que o Grupo leva para o campo frigorífico, iluminação, fogão, gás e gerador, para além de toda a parafrenália necessária a um modo de vida nómada durante três a quatro dias.

É o tempo de celebração com o Grupo “alargado” da performance. Aí acorrem, não apenas os elementos que se apresentam na performance no Carna-



Foto 4 Acampamento da Páscoa do Grupo de Brincas dos Canaviais, 2009. © I. Bezelga

val, mas também as famílias, os amigos e vizinhos que comungam activamente este tempo de festa que, de novo, ressuscita.

Este momento, que se traduz no calendário litúrgico pela Quaresma, fechando o círculo aberto quarenta dias antes pelo Carnaval, é celebrada em toda a região, nas segundas-feiras de Páscoa, com um piquenique no campo. A tarde deste dia é, aliás, reconhecida regionalmente como tempo de tolerância e continua ainda hoje em dia muito enraizado nas populações.

Nestes períodos de encontro – Carnaval, Páscoa, Bailes, almoços, jantares, petiscos e outras reuniões contingentes – o álcool desempenha um factor de par-

tilha e afirmação. Para os mais jovens, esta partilha constitui-se, muitas vezes, como uma ocasião para afirmarem o seu novo *status*: «a ronda pelas adegas assume um carácter de destaque numa festa em que o consumo excessivo de vinho pelos neófitos constitui uma garantia de adesão aos valores grupais e uma marca ritual de masculinidade» (Godinho, 1998, p. 243). No entanto, alguns interlocutores exteriores ao Grupo, sentem dificuldade em aceitar a relevância que o álcool desempenha, argumentando a sua excepcionalidade: «duas vezes por semana, à noite, (os rapazes) estão reunidos para trabalhar isto, em termos de animação cultural pura e dura (...) Isto em termos de convívio é muito importante, em termos sociais, e o vinho não é um argumento, porque aparece por acaso! Depois da Brinca é que vão à taberna, beber o café ou beber qualquer coisa» ILRA. Este carácter de excepção, não foi observado, ao longo do estudo, já que, pelo contrário, a preocupação com o provimento de bebidas (nomeadamente alcoólicas, cerveja e bagaço) é também uma constante durante o período de ensaios.

No Grupo de Brincas da Graça do Divor, a maior motivação parece residir no espaço de encontro e de sociabilidade que estas práticas conferem: «no ano em que fui assistir às Brincas, vi que havia um grande espírito de grupo lá dentro, que havia relações muito fortes e gostava de participar e, ao mesmo tempo, falava com os meus pais e dizia: "mas eles já devem ter o grupo constituído e já não deve ninguém entrar". Entretanto nesse ano mais ou menos um mês, um mês e meio antes de saíram os papéis a dizer que a associação ia novamente fazer Brincas... quem quisesse entrar podia entrar, e eu disse "Eu vou entrar", mas ao mesmo tempo eu pensava "Mas eu posso não ter muito jeito... mas eu quero entrar". E foi daí que surgiu» IPTC.

Apesar de grande parte do quotidiano dos jovens participantes das Brincas se pautar pela ida e vinda diárias a Évora (ou ao centro de Évora), há funções que se mantêm idênticas há várias décadas, nomeadamente uma certa estabilidade das extensões familiares e de vizinhança: «Isso acaba por ser também um bocadinho importante porque pensam: "A minha namorada está lá, eu vou também" (...) com a família acaba por ser um bocadinho igual. Só eu e poucos mais é que não temos ali ligação nenhuma, de resto era porque um era primo de não sei quem, havia ali sempre uma ligação entre todos, por namorados ou por namoradas» (risos) IPSG.

No Grupo da Graça do Divor, dado o facto de ser um grupo misto e jovem, outros factores da ordem da sociabilidade, revelam-se muito interessantes («já aparecem mulheres também, raparigas. É outra motivação» ILRA). Fica bem patente que o tipo de laços aqui criados alia a pulsão ao rito, acrescentando, portanto, aos dados de sociabilidade já abordados novos itens bastante singularizados: «Nós já nos conhecíamos (...) Havia um dos palhaços que namorava com uma das raparigas. Entretanto comigo também me aconteceu o mesmo com um dos rapazes (...) e esse ano entrámos os dois nas brincas, no primeiro que eu entrei também foi o primeiro ano dele Eu acho que foi mais por causa (das Brincas), porque nós estudámos juntos e por acaso na escola primária nem era das pessoas

com quem nos dávamos mais, e depois aconteceu» IPTC. Se, noutras tempos, as festas, os bailes e, no seu seio, as Brincas se constituíam como oportunidades únicas de encontro com o sexo oposto, potenciando os namoros, a iniciação sexual e a própria constituição de vida familiar, hoje essa função de reencontro acaba por ser reatada. Embora em moldes diversos e com um tipo de convívio que controla os riscos e acautela a aceitação social.

Por vezes, esta familiaridade pode constituir um problema face à incorporação de novos elementos, sobretudo se exteriores ao círculo mais imediato de sociabilidade familiar, de vizinhança e amizade: «aquilo é um grupo muito pequenino e num meio assim pequeno, se não te deres bem com alguém do grupo não vais para lá» IAMF.

As práticas de sociabilidade descritas até aqui podem e devem lançar-nos pistas importantes para a compreensão destas manifestações num âmbito contemporâneo. Num depoimento particularmente estimulante, são realçadas as funções actuais da socialização tendo como base diversas fases anteriores, com destaque para a sociedade do trabalho assalariado a que terá sucedido o período de consumo e recolhimento televisivo e, por fim, como superação afirmativa, este novo tipo de reencontro físico e ritual: «Hoje em dia (...) Eu acho que é uma necessidade de encontro das pessoas (...) Aconteceram coisas muito estranhas (...) houve um tempo em que as pessoas viviam do trabalho para a casa e não tinham mais nada. Mas depois, às tantas, foi-lhes dado tudo, ou seja, em casa entrou a televisão e as pessoas também se foram divorciando uma das outras...a atenção que eu tenho de ter para estar a ver a televisão corta em definitivo com o poder relacionar. E, se calhar, este é um momento do reencontro, da necessidade de estarem outra vez juntos, das pessoas poderem estar aquele bocadinho de tempo com um objectivo que é de fazer a Brinca mas também com o objectivo de poderem dialogar e trocar ideias, de se encontrarem e de verem os amigos principalmente estas pessoas que vivem do trabalho, às vezes de um trabalho que não é muito motivador e que é extremamente desgastante (...) têm necessidade (...) E é a única forma, de poderem socializar um bocado é encontrar estes momentos. Não é por acaso que as tabernas não acabaram ainda! (...) Nem vão acabar tão depressa porque estas pessoas têm necessidade de se encontrar» ILMD. Podemos considerar que esta necessidade de encontro e de manifestação de prazer e divertimento, se hoje se justifica como resposta local a um excesso de oferta global e mediatizada, ontem justificava-se pela oportunidade rara de lazer e de reafirmação dos laços comunitários: «nós levávamos as brincas às aldeias que não tinham nada, nada! Ora aquilo era uma alegria. Toda a gente ia para ali, naquele lugar para ver as brincas, não havia mais nada» ILAO.

Esta necessidade natural de reencontro, sublinhada pelo “(re)Acordar” das Brincas após uma década de suspensão (e após o tempo algo forçado dos corsos dos anos oitenta), corresponde, também, a uma lógica de pertença e sobretudo a uma responsabilização partilhada que vela pela “manutenção” das suas formas e mani-

festações específicas: «Eu acho que não ia (para outros grupos de brincas) (...) Já estou ligado aqui (...) se calhasse ser dois grupos e o outro grupo me chamasse e este também, eu escolhia este» IPFB. Como Pais (2008) referiu, os Grupos «afirmam-se por comportamentos que buscam expressar e legitimar identidades, numa luta pela significação. (...) as identidades grupais entrecruzam-se com identidades pessoais em processos de identificação que reflectem a intersecção de um “eu” com um “nós”, em contraposição com outros, olhados como “eles”» (*ibid.*, p. 209).

Neste quadro de forte partilha comunitária, para além de uma relativa indistinção “Eu/Outros” (que metaforizará certas características do desenvolvimento ontológico), também se pressente uma vivência não conflituante com o espaço e a paisagem locais, o que projecta e alarga um certo sentido do “Eu”, aí se incluindo a dimensão do contexto natural e social próprio do conceito de “identidade ecológica” (Thomashow, 1998).

O teatro, além de outras actividades (desporto, música, etc.), pode ser um bom veículo potenciador deste tipo de comunhão: «E talvez possa estar nesta acepção a possível resposta para o envolvimento em relação aos jovens compreendemos que seja motivador para os mais velhos que ainda tiveram na sua juventude essas vivências e, portanto, sentem a sua falta... Agora, na sociabilidade dos mais jovens, nós sabemos que, hoje em dia, passa por outros espaços, bares, discotecas. E para aqueles, aquilo funciona ali. Portanto, tem que ser qualquer coisa forte que os faça juntar-se ali» NB (03/2008). O teatro, ao fim e ao cabo, é um (re) encontro num dado espaço que visa integrar, afirmar e reactualizar: «Eu acho que (o teatro) tem que ter esse poder mobilizador (...) acho que sim. É uma das possibilidades de provocar esta mocidade» ILMD.

Os Encontros entre vários Grupos congéneres como espaço de interacção e aprendizagem

A dimensão do encontro na relação entre os vários Grupos de Brincas é uma constante nas referências dos interlocutores como um marco muito especial nas memórias sobre a performance.

Existe na perspectiva de Halbwachs (2004) um certo determinismo que pode assumir padrões de sujeição individual a um devir colectivo, típico das praxis do nosso tempo. No entanto, o autor esclarece que «cada Memória Individual é um ponto de vista sobre a Memória Colectiva, e que este ponto de vista muda segundo o lugar que ocupa nela, e que este mesmo lugar muda segundo as relações que mantêm com os outros contextos» (*ibid.*, p. 50).

Com efeito, a memória colectiva é um extraordinário factor de coesão dos Grupos de Brincas, produzindo um forte sentido de identidade e de garante da sua continuidade. Este alicerce profundo reforça-se na distinção face ao “outro” e, neste caso, face a outros Grupos, quer sejam da mesma natureza – Grupos de Brincas –, quer sejam até de outra natureza. Este processo permite projectar qualidades próprias por demarcação, de que são exemplo valores como “tradicional”, “autêntico”

ou “original”. A importância das diferenças/demarcações entre Grupos é amiúde testada pelos próprios e é reforçada como factor afirmativo, pelo facto de o segredo fazer parte do próprio processo, ainda que haja sinais de perda dessa tradição³⁰.

Passamos a enunciar algumas dessas diferenças:

1. A Experiência da Performance

São assinaladas pelos interlocutores algumas diferenças entre Grupos que nos podem ajudar a compreender melhor os significados que este tipo de performances desempenha nas vidas dos performers e das comunidades onde se inserem. A experiência é invocada como factor de maior diferenciação entre grupos: «há diferenças em tudo. Primeiro eles (Grupo dos Canaviais) saem há muito mais anos do que nós e têm outra maneira de ser» IPTC.

A experiência da Performance surge pois, como um tipo de diferença significativa, envolvendo o exercício de competências específicas para o desempenho de certos papéis, nomeadamente os de execução instrumental que diferem de Grupo para Grupo e de músico para músico: «Não se pode pedir aos rapazes que entravam na Graça (...) agora vou ter de deixar de ser modesto (...) quando eu estava no Bairro de Almeirim, o mais forte era O Bairro de Almeirim vim para os Canaviais, agora claro o mais forte é Canaviais, é muito por causa de mim, mas não se pode pedir (...) eu há dois anos disse isto mesmo a uma pessoa da Graça» ILG(LC, CF);

2. Acção versus Décimas

Outra diferença significativa apresenta-se relativamente aos aspectos da representação, nomeadamente no acto de dizer as décimas do texto. «É diferente, porque a maneira como se diz a décima é sempre de dois em dois pontos, tem uma certa melodia e às vezes, em certos momentos, não fazemos tanto assim. É mais dramatizado e eles (Grupo dos Canaviais) não, eles seguem mesmo isso á risca!» IPSG;

3. Adereços

Outra diferença diz respeito ao uso de adereços na relação com a acção em cena: «o ano passado os Canaviais traziam um castelo e nós se calhar damos mais um bocadinho de acção que eles» IPSG;

4. Género

A diferença ao nível de género é também obviamente tida em conta e referida: «Eu gosto muito de os ouvir a eles com voz de homem, mas depois também gosto de nos ver a nós, aquela parte em que eles fazem de mulher, tem graça, mas acho que fica muito mais bonito ser uma rapariga a fazer o papel de rapariga» IPTC;

³⁰ Um desses sintomas tornou-se claro no primeiro ano do nosso trabalho de campo, quando os dois Grupos de Brincas que se apresentaram realizarem o mesmo Fundamento. A quebra de sigilo na manipulação dos fundamentos e a alteração na relação iniciática estabelecida com o seu principal colector, por parte do Grupo da Graça do Divor, conduziu, na altura, a essa situação.

5. Organização

Um outro tipo de diferenciação entre Grupos diz respeito a opções organizativas, tais como o planeamento do número de representações: «aqui (Canaviais) não é tão grave, no Bairro de Almeirim era pior, porque eram mais actuações. Eram muitas actuações começávamos às 09h da manhã e acabávamos à 01h da manhã (...) no outro dia às 09h da manhã estávamos lá outra vez» ILG(LC, CF);

6. Hierarquia

Foram igualmente assinaladas diferenças na organização hierárquica dos Grupos: «Trabalhava-se da mesma forma ao nível de ensaios. Era um bocadinho diferente, ali (Almeirim) vivia-se mais a palavra do mestre, mas talvez até por as pessoas pensarem, e se calhar tinham razão, eram pessoas diferentes, e se calhar quem tinha mesmo mais capacidades da maior parte do fundamento era mesmo o Rui e aqui já não. Aqui (...) Quem se ouvia mais ali, no Bairro do Almeirim, era o Rui, o Zé Mocho, o Paulo Vaiano e eu, o resto era tudo mais cômodo, acomodavam-se mais. Aqui (nos Canaviais) não, aqui são um bocadinho mais interventivos, não era uma questão de dizerem “o mestre não nos deixa”, eles mesmo é que não intervinham» ILG(LC, CF);

7. Contradanças

Também na execução das contradanças se registam especificidades e, portanto, diferenças: «No Bairro de Almeirim as contra-danças eram diferentes, mas acho que a estrutura era a mesma (...) faziam de formas diferentes. Eu o primeiro ano que vi o bairro de Almeirim gostei muito da contra-dança deles. Nós estávamos em quadrado e eles não, eles chamavam mais, abria mais... tinham outra maneira de estar, de dançar. Eu gostei bastante daquela contradança» IPRF;

Por fim, a propósito do “respeito pela tradição”, tópico acima desenvolvido, ao invés de diferenças, existe uma ampla coincidência de pontos de vista entre os dois Grupos de Brincas, mesmo que por parte do Grupo de Brincas da Graça do Divor, se revista de contornos especiais já que assumem alterações relativas às questões de género: «É uma tradição terem só homens (aprecia). Só por ser o facto de eles manterem a tradição e nós não podemos ir contra as tradições deles, cada pessoa tem direito (...) Eles é que estão a manter a tradição nós é que já (...) mudámos um bocadinho» IPTC.

Encontros de dois Grupos de Brincas

A relevância das diferenças/demarcações entre Grupos é, como acabámos de ver, de grande importância. As diferenças, explícitas ou implícitas, constituem um factor afirmativo (que contém em si competências e saberes) e se traduzem através dos modos diversos de actualizar o mito (a narrativa enquanto espaço ou cena que se ritualiza). Respondendo a esta realidade, existem códigos que preparam o encontro fortuito de mais do que um Grupo de Brincas num mesmo lugar.

Quando tal acontece, o código de conduta tradicionalmente fixado obriga a um despike, em décimas, entre os dois Mestres dos Grupos: Quando «duas “brincas” se cruzarem na mesma localidade e não se chegar à conclusão de qual irá actuar em primeiro lugar, cabe aos mestres, de acordo com o preceito, iniciarem um despike em verso (décimas) para se decidir a questão» (Costa, 2009).

Os encontros de Grupos na rua actualmente são raros. Desde 2006, apenas por 5 vezes, ocorreu terem saído dois Grupos de Brincas num mesmo Carnaval e o encontro num mesmo local foi previamente conhecido e divulgado, não se assistindo ao despike referido. No entanto, alguns interlocutores lembram com saudade estes encontros «E era do monte tal e do monte tal e depois havia a disputa dos mestres com décimas (...) no improviso quando se encontravam na mesma rua. Hoje isso não há porque não há mais Brincas (...) Mas antes havia, esses encontros, essa disputa (...) e depois quem melhor estava preparado é que saía vencedor (...) para ocupar a rua (...) os outros ficavam à espera da vez (...) Agora não dá, mas é pena! Só se forem à disputa com eles mesmos» IPAO.

A competitividade gerada pela averiguação de quem tinha mais capacidade de resposta, de improvisar no momento e de lutar pelo primeiro lugar na apresentação, conferia um grande dinamismo e vitalidade à performance. Alguns interlocutores acrescentam que o encontro chegava a envolver três ou quatro grupos lutando pelo melhor posicionamento na ordem de apresentação «Já não é do meu tempo, mas ouvi ao meu pai dizer que chegavam a encontrar-se na mesma rua quatro grupos» IPG(LC, JMF); «eu quatro não, mas três ainda apanhei. Eu, o Dgebe e Valverde (...) mas tudo com normas, ali éramos todos amigos, fazíamos ali o despike em décimas. Eu por acaso fui o primeiro a apresentar. Armámos a roda e eles ficaram ali à nossa frente» IPAO. Tal facto, obviamente, gerava um maior interesse por parte de quem assistia, ao mesmo tempo que também exigia muito maior disponibilidade.

Este tipo de encontro podia durar três ou quatro horas. Embora com uma baixa probabilidade de ocorrência, teve lugar, em 2003, um encontro de Brincas, envolvendo o Grupo Da Graça do Divor e o Grupo de Almeirim, no qual o Grupo mais jovem (Graça do Divor) sentiu dificuldade na incorporação dessa aprendizagem específica: «foi no primeiro ano. Eu não tinha experiência nenhuma, encontrámos as Brincas do Bairro de Almeirim. Íamos actuar lá e eles estavam lá à nossa espera. E o Sr. Manuel dizia-me que sempre que isso acontecia, antes havia uma maneira dos Mestres se cumprimentarem, eu em vez de pedir autorização à pessoa da Câmara ou da Junta, era ao Mestre, e eu fiquei a pensar o que fazer, porque eu não estava preparada, não sabia o que é que tinha que dizer. Mas como era o primeiro ano, o Mestre levou tudo na brincadeira e disse-me “Pedes-me como se fosse ao presidente” e depois ficaram só a ver. Mas tem uma certa sequência (...) o Mestre é que tem que pedir ao outro Mestre, mas o Sr. Manuel nunca me disse o que é que eu tinha depois que dizer se isso acontecesse. Aconteceu e pronto, acabámos por fazer as coisas como estavam pensadas» IPSG.

Os Encontros com as comunidades no reforço da coesão social local

“A palavra “comunidade”³¹ nunca foi utilizada de modo mais indiscriminado e vazio do que nas décadas em que as comunidades, no sentido sociológico, passaram a ser identificadas na vida real» (Hobsbawm *apud* Bauman, 2003, p. 20). Se este facto traduz uma realidade irrefutável, a verdade é que se assiste actualmente, mais do que nunca, à sua procura. Para Bauman (2003) foram as mudanças operadas no séc. XIX – «esse acontecimento (que) entrou para a história com um nome um tanto eufemístico de “revolução industrial”» (*ibid.*, p. 30) – com as consequências ao nível da relação com o trabalho, espaço, tempo e modos de vida urbanos (assim como o esvair do modo de vida rural) que conduziram ao desaparecimento da “comunidade”. Hoje em dia, o fim dos pontos firmes tem implicado uma procura desesperada da comunidade, não como algo produzido por uma experiência vivida mas como uma completude de natureza sobretudo conceptual e imaginária.

Convivendo inelutavelmente com estas realidades, os Grupos de Brincas mantêm, como temos aprofundado, um sentido ainda invicto (e inquestionável) de comunidade. Esta hibridez possível não esconde, de modo nenhum, a rede de sociabilidades dos Grupos de Brincas que, como já referimos, é bastante extensa, implicando não apenas a relação com outros Grupos, mas também com o Grupo alargado e comunitário de pertença subjectiva, no sentido afectivo/tradicional (Weber, 1973). Este genuíno alargamento do campo

³¹ A polissemia interpretativa do conceito de comunidade é hoje um dado, já que a «*Lebenswelt da elite global é muito diferente daquela outra “comunidade” dos fracos e despossuídos (...)* que corresponde a experiências inteiramente diferentes e a aspirações contrastantes» (Bauman, 2003, p. 60).

de sociabilidade é sentido, por alguns interlocutores, como muito positivo: «Vês mais pessoas, fala-se com mais pessoas, tenho conhecido mais gente assim» IPJC.

No Grupo de Brincas dos Canaviais, o vínculo com a comunidade é entendido de modo diferente a nível dos espaços. Existe claramente um espaço de pertença e de maiores vínculos que liga e religa a casa, a vizinhança e a taberna ou o café. Já noutras espaços, fora do bairro dos Canaviais, mesmo que se vão tornando progressivamente “familiares”, esse vínculo é mais ténue. Geralmente extingue-se/suspende-se, quando termina a função de apresentação das Brincas.

Como caso paradigmático deste tipo refira-se a apresentação do Grupo de Brincas dos Canaviais em Guadalupe, contratada pela Junta de Freguesia: A apresentação, neste caso, evidencia um comportamento mais típico de “profissionais”. Neste local, uma aldeia mais distante do perímetro de Évora (com algumas características ainda rurais), tem sempre lugar um cortejo carnavalesco em que praticamente toda a comunidade participa. O Grupo de Brincas integra o cortejo que dá a volta à aldeia, com duração de cerca de 1 hora e, só quando regressam ao largo principal, se dá início à apresentação.

No final, o espaço é ocupado por mesas e assadores, dando-se início a um almoço comunitário. No entanto, o Grupo de Brincas despede-se e retira-se para um restaurante onde todos os anos tem uma enorme mesa à sua espera, numa espécie de sala reservada: «Já no ano passado achei isso estranho, porque está ali tudo, a aldeia toda, quem organiza disponibiliza a comida, põe as mesas e o grupo acabada a representação, vai a correr despir-se ao autocarro e corre para o restaurante onde numa sala privada tem a sua refeição, partilhada apenas com os familiares e acompanhantes próximos» NB(03/2009).

Tal atitude também provocou o espanto nalguns interlocutores externos ao Grupo: «eles vão-se embora, e isso para mim é bastante constrangedor, ainda por cima porque está toda a gente mascarada, eles seriam mais uns mascarados ali no meio, seria uma dimensão perfeita, seria como se a festa se abrisse a todos. E não, eles fazem essa separação» IAMF.

Este procedimento não é, no entanto, consensual para todos os elementos do grupo. No ano de 2010, Ricardo, o “chefe dos Faz-Tudo” fez questão de ficar no largo partilhando esse piquenique comunitário disponibilizado pela Junta. Nas conversas que tivemos sobre o assunto, percebemos a sua preocupação com o mal-estar que esse comportamento repetido poderia gerar na organização local do evento, encarando-o como uma “espécie de altivez”.

A relação dos Grupos de Brincas com as comunidades está intimamente ligada à participação na performance, enquanto relação de participantes activos de um mesmo acontecimento e em que os papéis de actores e espectadores se confundem (de algum modo esta reterritorialização permanente aproxima-

-se da noção de “comunidade reflexiva”) Scott Lash (1997)³². Durante a performance das Brincas, quer os performers, quer as suas audiências desempenham papéis sociais que lhe estão assegurados pela estrutura da própria performance, fazendo dessa interacção um evento ritualizado e espelhando, ao mesmo tempo, o tipo de partilha que remete para uma ideia de comunidade afirmativa i. e. que não se questiona³³.

Dessa forma se existem formas e códigos que são agenciados pelos performers, também existe um sistema de códigos convencionados para a sua leitura, enquanto objecto de fruição co-participada.

Trata-se de uma experiência multi-sensorial implicando a disponibilidade activa de quem assiste: «Uma Brinca vê-se com o corpo todo! Se for só com os olhos, ao fim de dez minutos está farto da Brinca; tem que se estar a ver e a tentar perceber o que está a acontecer. Como é que eles aparecem, como é que vão sacralizar, pode-se usar esta palavra, sacralizar o espaço. É um espaço redondo. E todo o enredo que se vai passar ali, tendo em conta que há música; há uma pequena coreografia e uma espécie de dança, portanto prende muitas pessoas, em todo aquele movimento. E depois há os fundamentos em si (...) Nós temos que estar completamente integrados e a tentar perceber e tentar nos envolver emocionalmente naquilo que está a acontecer. Caso contrário, não se consegue penetrar» ILRA.

A forma como as audiências valorizam as Brincas traduzindo-se na adequação do comportamento às várias fases da performance, variando entre a escuta activa e co-participação, influí positivamente na interacção grupo/audiência: «Gosto muito da apresentação de Machede, porque as pessoas estão muito caladas, dão

³² «Os fluxos mundiais de pessoas, signos, informação e capital que se entrecruzam no espaço-nação podem significar uma alteração substantiva nos laços constitutivos da “segurança ontológica” (Giddens, 1991), que tradicionalmente constituíam parâmetros para as identidades locais. Outras formas de representação surgem, deslocando o eixo da identidade e da segurança dos sujeitos para formas mais nucleares de significações partilhadas, a exemplo das subculturas urbanas e seus lugares, que formam as “comunidades reflexivas” a que se referia Scott Lash (1997)» (Leite, 2005, p. 81).

³³ A partilha, como algo dado e quase “natural”, está na base da visão de comunidade de Bauman: «... Nenhum agregado de seres humanos é sentido como “comunidade” a menos que seja “bem tecido” de biografias compartilhadas ao longo de uma história duradoura e uma expectativa ainda mais longa de interacção frequente e intensa» (Bauman, 2003, p. 48). Daí a relutância do autor pela comunidade numa acepção “sociológica”.



Foto 5 Cortejo Carnavalesco com Grupo de Brincas dos Canaviais, Guadalupe, 2008. © I. Bezeiga

muito atenção, dão muito valor, participam muito (...) para mim Machede, a seguir aos Canaviais, é o topo de gama porque dão valor àquilo» IPRF. O tipo de participação das audiências é percepcionado como uma garantia do funcionamento da performance «Há uma certa interacção com o público (...) quando é que o público pode, de facto, participar ou não. Eu acho que pode haver momentos em que o público deve perfeitamente, através da dança ou de determinadas coisas, participar (...) pode assim também ele enriquecer e participar» ICRW.

A participação dos assistentes na performance está mais dependente da sua motivação para a participação, do que propriamente da indução gerada por mecanismos próprios da performance: «Em Guadalupe houve aquele cortejo todo, as pessoas já de si me parecem muito participativas, portanto outro evento qualquer seria igualmente interessante, se fosse uma outra coisa eles participavam da mesma maneira. O que faz mais diferença são as pessoas» IAMF, considerando fraco o nível de interacção do Grupo com as audiências: «achei que aquilo é um bocado rígido, que eles estão tão concentrados que não interagem. Se calhar interagem e eu é que não me apercebo disso, porque tecnicamente não sei bem como é que aquilo funciona, mas daquilo que me apercebo... não!» IAMF.

A identificação com os diversos públicos, através de uso de referenciais próximos, é considerada pelos interlocutores externos como um indicador da interacção patente na performance: «Eles tentaram criar vários elementos de identificação comuns no público, tanto para o público mais novo ou mais velho. Para o mais novo, na questão do penico os miúdos riem-se, geralmente eles identificavam facilmente (...) também tinham a chucha. E com os mais velhos, eles também fizem algumas alusões ao Partido Socialista, julgo, ao Primeiro-Ministro (...) eles também estão a criar uma identificação com aquele público (...) A identificação com o público é fundamental para que depois possa haver essa ligação. Isso acho que também pode ser uma mais-valia» ICRW.

Existe nos Grupos de Brincas uma tentativa assumida de ir ao encontro de vários públicos. Muitos dos Fundamentos apresentados e escolhidos pelos Grupos, têm em comum as temáticas históricas. O facto de o tema ser conhecido do domínio público pode ser encarado como uma mais-valia na interacção com o público, dada a partilha evocatória que acaba por funcionar para além do tempo delimitado da performance: «achei que funciona para qualquer tipo de público, idosos, crianças, adultos (...) À volta dumha história que é nossa (...) que reconhecem, é da história e por muito pouco que se saiba (...) reconhecem ali o essencial. É ali dramatizada e também enriquece. Toda a gente sabe quem é a figura, eventualmente, mas não sabe toda aquela história (...) e, nesse sentido, também valoriza (...) Quando eu voltei a Estremoz e vi a estátua da rainha (...) A minha filha disse: “Olha, que giro! Isto é aquela rainha” (...) “aqueles senhores lá também contaram essa história desta rainha” (...) através daquela brincadeira» ICRW.

A adesão do público nas Brincas é perspectivada, sobretudo, em função da especificidade comunicativa da linguagem ao mesmo tempo dramática e lúdica:

«Eu senti nas pessoas que estavam a assistir, uma adesão (...) Para já, havia pessoas que também já os conheciam (...) E depois, no próprio público, o reconhecer, o rir, o voltar a identificar jogos, jogos dramáticos, que as pessoas identificam e gostam, de facto, muito. Porque o teatro é uma linguagem diferente da televisão, do cinema (...) que cria muito essa unidade com o público. Eu senti (...) as pessoas estavam todas ali, ficaram sempre ali, estavam interessadas em continuar a ver a história e estavam agarradas. Muito também pelo próprio jogo que há entre eles» ICRW.

Por norma, os Grupos de Brincas definem o seu circuito de apresentações, tendo em conta alguns locais de apresentação tradicional e os locais de onde são oriundos os vários Grupos de Brincas. Esse critério de selecção fica a dever-se a uma maior ligação à performance por parte dessas comunidades: «Porque entre as pessoas dos sítios onde há Brincas, há mais apoio e portanto há mais pessoas a irem ver! as pessoas (de Almeirim) gostavam daquilo, chamavam-nos para nós irmos, agora já não» ILMB.

Alguns locais tradicionais de apresentação estão associados a cafés, vendas, tabernas e pontos de encontro preferenciais que se encontram na malha semi-rural da periferia de Évora. A tradição sedimentada nestes interfaces, situados entre o limite urbano e a área rural, é muito forte: «porque geralmente era o sítio onde as pessoas estavam e onde iam beber uma cerveja e encontravam-se ali (...) As pessoas entravam e encontravam-se ali» ILMB. A definição do périplo das apresentações e a sua calendarização é um dos momentos chave da tomada de decisão e da negociação dentro dos próprios Grupos de Brincas. Embora exista um conjunto de locais mais ou menos fixos onde os Grupos sempre se apresentam, assiste-se ao enunciar de diferentes alternativas: «Eu acho que, como nós vamos lá todos anos, se calhar, já temos aquela responsabilidade de lá irmos (...) estão à espera que a gente lá vá e já temos público» IPFB.

A apresentação no bairro de origem do Grupo é sempre um ponto alto no circuito das apresentações das Brincas. Durante o processo do trabalho de campo, verificámos que o Grupo de Brincas dos Canaviais tem a opção clara de se apresentar diariamente, no seu próprio bairro, embora sempre em local diferente «Se



Foto 6 Apresentação do Grupo de Brincas dos Canaviais, Guadalupe, 2008. © I. Bezelga

as brincas dos Canaviais não actussem na Casa do Povo e não fossem lá acima ao (...) Inácio (...) se calhar metade dos Canaviais ficavam zangados com as brincas porque não tinham ido ali (...) Enquanto que no Bairro de Almeirim não, também é um bairro mais pequeno (...) duas actuações chegavam (...) Mas isto é tudo uma questão de política. É as pessoas que não fazem, mas criticam» IPG(LC, JMF).

O Grupo de Brincas da Graça do Divor também iniciou e terminou sempre o ciclo carnavalesco de apresentações na própria terra de origem. O “jogar em casa” constitui, nessas circunstâncias, uma responsabilidade acrescida: «um sítio que eu gosto, mas que também tenho algum receio é no primeiro, na Casa do Povo; estamos em casa mas é o sítio onde eu estou mais nervosa, porque é um espaço muito pequenino, está tudo muito ali em cima, as pessoas estão todas muito ansiosas para ver o que é que saiu este ano (...) é surpresa, está sempre cheio!» (...) «assim que nós chegamos ao largo já estão as pessoas ali todas à espera, quando entramos sinto mesmo aquela “coisa” porque está tudo à espera, está tudo caladinho, as pessoas estão todas com muita atenção, e eu começo a pensar: – “será que me vou enganar” (...) estou sempre com muito medo!» IPSG.

Existem locais com uma relação específica com um ou outro Grupo de Brincas. Estes espaços, para além da função regular de encontro, também proporcionam outras funções (em que os laços e antecedentes familiares são factor importante), nomeadamente a de bons anfitriões, do que se poderia considerar como sendo clubes de adeptos de um determinado Grupo de Brincas. A seriação que advém deste “jogo de xadrez de afectos” está na base da rede de percursos criada com o tempo: «Os sítios onde os Canaviais iam eram uns, os sítios onde o Bairro de Almeirim iam eram outros. Só nos juntamos em dois ou três sítios, não íamos aos mesmos sítios» IPG(LC, JMF); «eles (grupo de Almeirim) sempre foram a Guadalupe, nós íamos a S. Sebastião da Giesteira. A Valverde iam as duas brincas. Mas ali na zona, a Guadalupe ia uma e a S. Sebastião ia a outra» IPG(LC, JMF). No entanto, os públicos mais conhecedores deslocavam-se entre os bairros, assistindo aos vários grupos, o que permitia uma atitude mais avaliativa: «a mesma pessoa (espectador) ia onde vocês estavam e onde nós íamos; em sítios diferentes, para eles próprios fazerem comparações» IPG(LC, JMF).

Velhos e Novos públicos

As audiências são sempre diversificadas e, no seu interior, existem sempre elementos de outros Grupos de Brincas. Por puro prazer, alguns dos elementos do Grupo de Brincas da Graça do Divor costumam seguir atentamente as apresentações do Grupo de Brincas dos Canaviais: «Eu tenho filmado (...) posso não ter todos, mas tenho filmado todos os anos» IPTC. A recepção também difere conforme o conhecimento que as audiências têm da estrutura e dos elementos da performance: «há sítios onde a gente vai e vemos que as pessoas estão a perceber, até prestam atenção “Olha, agora ele vai fazer aquilo”. Percebe-se que as pessoas gostam e vão ali para ver aquilo» IPJC.

A recepção realizada pelas audiências tradicionais, mais populares e conchedoras da performance, é completamente diferente da recepção feita por outros tipos de espectadores, mais urbanos, com um tipo de cultura mais intelectualizada. Mesmo que alguns elementos usados na performance sejam extremamente teatrais, os novos públicos, por vezes, não conseguem descodificá-los facilmente: «a maioria das pessoas que está aqui não sabem o que são as brincas, algumas nunca viram e só dá valor quem sabe o significado das brincas de carnaval (...) nos Canaviais, no Celso (...) é diferente, aí conhecem (...) estas camadas mais jovens (...) não sabem dar o devido valor (...) aqui em Évora há muita gente que não conhece (...) o ir ali à Câmara é muito recente (...) as pessoas mesmo de Évora, da cidade, não vão ali às aldeias e aos bairros à volta» IPAO.

Na linha de uma Pedagogia do Espectador, os membros dos Grupos de Brincas têm a consciência da necessidade de ajudar o público a ver e a gostar. Quando comparadas as apresentações das Brincas de hoje com as que se realizavam há umas décadas atrás, percebe-se que o público vai, de algum modo, desmobilizar-

zando: «as pessoas aderiam mais (...) vivia-se o Carnaval, as Brincas de Carnaval era uma coisa completamente diferente» IPAO. É frequentemente referido que “dantes” havia uma maior adesão das pessoas nos diferentes bairros: «Havia, havia mais, também havia mais influência porque as pessoas não tinham mais nada! Não havia televisão, não havia nada (...) iam mais a estas coisas e agora já não, parece que não ligam, parecem desinteressadas. Eu cheguei a ter ali cento e tal pessoas e agora a gente chega e vê 30 ou 40 pessoas. Parece que já se perdeu o interesse nisto» ILMB.

A duração da apresentação apresenta-se como uma das actuais dificuldades: «agora já ninguém aguenta, mas a gente dantes aguentava três e quatro horas, depois iam-se embora aqueles e vinham outros. Estavam desde manhã até à noite. Brincas do Bairro de Almeirim, as Brincas de não sei donde e a gente ficava (...) mas agora as pessoas já não aguentam» ICAE. Nos locais onde não é habitual a apresentação das Brincas, cria-se de imediato uma barreira entre actores e espectadores o que coloca a nu a inexistência de vínculos presentes nesses espaços: «as pessoas estão com pouca atenção, a falar e a comerem ao mesmo tempo (...) ao Bacelo fomos lá uma vez e nunca mais» IPRF. A par deste tipo de diferenças na recepção da performance, sentidas nos novos espaços (bairros mais recentes), também não deixa de ser curioso o facto de, mesmo no contexto de tradição familiar, os membros mais novos, já radicados na cidade, não conhecerem as Brincas. Tal acontece, por exemplo, com a filha e o neto do Sr. Manuel Branco: «Eu é a primeira vez que vi! A gente vive lá em Évora (...) nunca tinha visto» ILMB. Refira-se que este nosso interlocutor é um antigo participante de Brincas de N.^a S.^a de Machede que, aos 89 anos, continua a não perder uma oportunidade para assistir e relembrar a Festa.

A questão sobre o conhecimento que as novas gerações têm das Brincas, incluindo os filhos e netos de antigos performers, foi abordada na reflexão do Grupo de Debate. Na opinião de alguns interlocutores, esse tipo de público assiste de uma forma desinteressada: «também vão (...) mas são os piores, são os piores. Porque são os que estão mais afectados pela sociedade de consumo em que a gente vive. Esses são os mais directamente afectados» GD(JR). As razões que levam as novas gerações a assistir são diferentes também. Quando questionados sobre a razão de assistirem à apresentação das Brincas, por parte de um dos nossos interlocutores, podemos detectar duas ordens de motivação: o entretenimento [«Um dos meninos (...) que está a trabalhar nas obras disse-me que estava ali para se divertir, para ver» GD(CPC)]; e o vínculo emocional, sobretudo patente na existência de ligação familiar próxima de alguns jovens com a performance [«Um desses rapazes respondeu: “Ah, o meu pai está ali, o meu avô está ali e o meu pai ficaria muito triste se eu não viesse” (...) foram assistir por uma questão afectiva (...) e isso é importante» GD(CPC)].

Outra diferença ao nível do público refere-se à sua dimensão quantitativa, ao observarmos fotografias antigas de apresentações de grupos de brincas nota-

-se que havia muito mais gente a assistir. Na verdade este aspecto é confirmado também pelos interlocutores: «no “Machado” (...) ou na Barraca de Pau (...) nas praças públicas sempre junta muito mais público (...) As comunidades destes locais estavam habituadas, já sabiam que todos os anos, na altura do Carnaval ia haver Brincas (...) sabiam o dia e as horas que eles lá iam. Iam passando palavra (...) Até haveria algum elementos do grupo daquela zona» ILLM.

As preferências dos Grupos de Brincas por determinados locais estão muito ligadas aos níveis de familiarização que as comunidades têm com a performance. E, também, naturalmente com o vínculo que tradicionalmente se tem estabelecido e fortalecido: «Há sítios em que “estão à espera” que a gente lá vá e já temos público» IPFB. Para os diferentes Grupos, o bairro de pertença é obviamente o local de eleição: «O último dia que é no largo, é o dia que eu gosto muito, não é só por acabar, já estamos mesmo cansados, mas está sempre muita gente e eu às vezes penso porque é que aparece tanta gente? Pessoas que vêm de fora e que eu pensava em como é que as pessoas sabem disto, e vêm de propósito (...) geralmente o último corre sempre bem! Já dissemos as coisas tantas vezes que já nos saem melhor até porque acho que estamos mais à vontade, estamos quase a acabar, o último dia corre sempre muito bem» IPSG.

Alguns dos locais preferidos pelo Grupo de Brincas dos Canaviais são nas freguesias rurais. Este grupo costuma ir todos os anos a Nossa Senhora de Machede: «O largo fica todo cheio. As pessoas ficam ali todas com muita atenção. Mais até do que (...) aqui na cidade» ILLM. Também a presença em Guadalupe, embora a relação com o público seja menos “genuína”, corresponde já a um hábito: «O último (Guadalupe) foi o que me pareceu mais envolvente» IAMF.

No entanto, também se pressentem nos diálogos travados alguns sentimentos ambivalentes face a estes espaços de eleição:

AO. – Uma rua que eu sempre gostei muito (Celso no Louredo)

JB. – Eu já gostei muito dessa rua... agora já não gosto.... Barulho, eu corto-me logo...



Foto 7 Público Habitual do Grupo de Brincas dos Canaviais, N.a S.a Machede, 2009. © I. Bezelga

LM. – ... Muito barulhenta, é só a gritar!

AC. – E vou estar a gritar para quê? ... Junta ali muitas pessoas mas não se consegue ouvir.

LM. – Às vezes pode ser bom por tapar alguma palavra mal dita ou outra coisa... mas não gosto... Interfere muito com o que uma pessoa está para dizer... Desconcentra-se.

AO. – Pois há desconcentração ... Não se sente o fundamento, é prejudicial

IPG(AO, LM, JB, AC)

Já em relação a outros locais, não habituais, os participantes das Brincas dos Canaviais sentem desânimo, sobretudo quando se regista falta de público: «Houve um ano que ficámos (desmoralizados) (...) “Ah, viemos aqui fazer nada (...) podíamos estar agora noutro sítio”» IPFB.

Só há alguns anos é que as Brincas passaram a ir regularmente ao centro histórico de Évora. Trata-se de uma ida institucional que é enquadrada pelas políticas culturais da cidade³⁴. Esta apresentação realiza-se habitualmente, nas



Foto 8 Apresentação do Grupo de Brincas dos Canaviais, Pç. do Sertório, Évora, 2010. © I. Bezela

34 No que se refere às estratégias de visibilidade promovidas pela Câmara Municipal de Évora, elas vão de encontro à perspectiva de variados centros históricos urbanos com pretensão cultural, articulando «um eixo convergente entre tradição e consumo, considerando: (1) os centros históricos como lugares de convergência da população com um passado comum, expressão de uma memória identitária da nação, da tradição e da cidadania, e (2) a intervenção como uma forma de recuperar um espaço urbano como “espaço público” de lazer, entretenimento e consumo da população». Sendo Évora, património mundial da humanidade, menção atribuída em 1986 pela Unesco, e situando-se de forma estável em circuitos turísticos de curta duração ou de passagem, torna-se essencial «a valorização dos usos económicos do património cultural e da espetacularização do espaço urbano, como forma de reativar os fluxos de investimentos para a economia local» (Leite, 2005, pp. 79/89).

segundas-feiras de Carnaval, em frente aos Paços do Concelho. Tratando-se de um lugar de passagem por excelência da cidade, é curioso notar que os transeuntes não prescindem do seu “estatuto de passagem”, mesmo durante a própria apresentação. Raramente se consegue reunir, em plena Praça do Sertório, um grupo significativo de público interessado, que pare e participe.

Aliás, por vezes, a performance tem sido envolvida por situações caricatas, fruto da envolvente turística de que Évora é normalmente alvo (o chamado «turismo de consumo de “lugares”»)³⁵.



Foto 9 Turistas japoneses fotografando-se com o Grupo de Brincas dos Canaviais, Pç. do Sertório, Évora, 2008.
© I. Bezelga

³⁵ A praça onde as Brincas se apresentam anualmente, nas segundas-feiras de Carnaval, é também um local de visita obrigatório dos turistas que, acompanhados de guia, visitam em tempo recorde a cidade. Os grupos organizados de cidadãos japoneses fazem de Évora um local obrigatório no seu roteiro, devido à existência de um órgão similar no Japão ao que existe na Sé de Évora. Estas excursões conhecidas localmente por fotografarem “tudo o que mexe”, ao depararem-se com o grupo de Brincas em plena cidade tornaram-no num excepcional e pouco usual foco de atenção. O exotismo da situação, aos seus olhos, provocou alterações no decorrer da apresentação, interpelando directamente os performers e tirando fotografias em pose no decorrer da performance.

Esta forma de fluxo de viagem foi caracterizado por Raposo (2004) deste modo: «O turismo de consumo de “lugares” definidos por uma certa “ancestralidade cultural”, uma das novas modalidades da mobilidade contemporânea, é uma actividade social organizada, mas que apesar dos efeitos da ‘democratização’ e “massificação” do lazer, parece se fazer essencialmente para grupos de estratos económicos e culturais médio-alto e alto, para profissões intelectuais, técnicas, científicas e artísticas, através de itinerários fixados por uma limitada literatura turística ou especializada» (*ibid.*, p. 15).

Caracterização das audiências

Através da realização de 160 questionários, em 2009, correspondentes a 10% das audiências das Brincas, ponderados os locais, a diversidade geracional e de género, pudemos considerar diversas dimensões para a caracterização dos públicos actuais das Brincas.

Grande parte dos inquiridos é natural (66,4%) e reside (92,5%) no concelho de Évora. Saliente-se, no entanto que grande parte da audiência é proveniente de fora do Bairro de origem do Grupo de Brincas que se apresentava (Canaviais), o que vem contradizer algumas afirmações correntes de que este tipo de manifestação apenas mobiliza vizinhos e amigos, ancorando-as no estrito contexto local do bairro. Apenas 20,3% dos inquiridos reside no Bairro dos Canaviais, mas é possível afirmar que existe um enorme vínculo a nível regional (concelho), já que apenas 6% dos espectadores inquiridos habitam fora do Alentejo

Foi patente a fidelidade dos públicos, já que cerca de 59% do público inquirido é habitual e apenas 35,1% assistiu pela primeira vez. Saliente-se que é o público feminino que assiste maioritariamente pela primeira vez.

O público que assiste pela primeira vez reparte-se equilibradamente quanto à naturalidade (do concelho e de fora do Alentejo).

Os espectadores ocasionais, em reduzido número (6 em 112), são naturais da região. Não existe diferença significativa de género no público que assiste habitualmente.

O público habitual é maioritariamente natural do Concelho e, neste grupo, a faixa etária com maior expressão situa-se entre os 30 e os 40 anos.

A diversidade etária impera, variando entre os 11 e os 88 anos.

De notar que o escalão com menos respondentes é o grupo até aos 20 anos, o que não significa que não estivessem presentes, nas apresentações, bastantes crianças. Considerou-se, no entanto, que estas dificilmente responderiam ao questionário de forma autónoma.

Ao nível da escolarização/habilidades académicas curioso será notar os 38,6% de respondentes com curso superior, o grupo mais significativo, contrariando igualmente a ideia corrente que considera estas manifestações como “espectáculos para analfabetos”. Aliás o público que assiste pela 1.a vez é maioritariamente detentor de um curso superior pertencendo igualmente à faixa etária mais representativa dos que assistem pela 1.^a vez (dos 22 aos 28 anos). Apenas se registam 2,4% dos inquiridos sem escolaridade e 13,4% com habilitação até à 4.^a classe.

Podemos, desta forma, afirmar que existem significativas diferenças do ponto de vista sociológico ao nível dos públicos destas manifestações? A mudança no tecido social contemporâneo é assim tão evidente nas assistências? Se atendermos à caracterização sócio económica e cultural do Alentejo (Picão, 1937; Cutileiro, 2004; Ramos, 1997) e tendo em conta os recenseamentos demográficos das últimas décadas (Censos disponíveis até 2001), desde logo nos deparamos com uma realidade incontestável:

Estes dados revelam um excelente indicador, se os complementarmos com o nível de habilitação da audiência.

Assiste-se, portanto, a uma alteração profunda, nomeadamente ao nível do tipo de profissões exercidas actualmente por estes públicos. De acordo com a categorização de Knutsen (2006), relativa à ocupação e construção de classe, 76,7% exercem uma actividade profissional (70,7% empregada por conta de outrem e 6,0% trabalhando por conta própria).

Apenas 23,3% das audiências não trabalham, sendo na sua maioria constituída por reformados e estudantes.

A presença do sector terciário nas actividades profissionais das audiências acompanha a tendência das sociedades contemporâneas e as profissões exercidas, “por conta de outrem” situam-se na área dos serviços: 18,7% são empregados de escritório, os professores constituem 13,3%, os trabalhadores manuais especializados representam 13% e os trabalhadores não especializados 13,1%. (Bezelga & Valente, 2009). Apenas quatro respondentes assinalaram “trabalhador rural” como ocupação exercida, associada a uma baixa escolaridade. A morte do mundo rural deu espaço a uma afirmação cada vez mais urbana que, a par de outros consumos culturais, encara a assistência destes espectáculos como ‘curiosidade’. Ou seja: com o seu quê de “exotismo”, embora também como ‘acção promotora’ de identidade local num mundo altamente globalizado. No entanto, não se verificam dados que remetam para uma vivência cosmopolita aberta e plena.

Como razões apontadas para assistir à representação do Grupo de Brincas, 51% invocam o “apreço” por esta manifestação.

Esta apreciação é significativamente representativa no público habitual. A curiosidade despertada em torno do evento e a oportunidade de sociabilizar com amigos e familiares são também referidas com 23% e 20, 7% respectivamente. Nas pessoas que viram esta apresentação, pela primeira vez, “a curiosidade” foi a principal motivação para ali se encontrarem. A “curiosidade” está presente sobretudo no público com maior habilitação escolar, de nível superior, reflectindo, por um lado, as preocupações contemporâneas de âmbito cultural, de reconhecimento e preservação da diversidade patrimonial imaterial/identitária e, por outro lado, a percepção simplista de um Alentejo mitificado, ensimesmado e inalterado. Esta é, aliás, uma forma particularmente explícita da condição contemporânea: a de uma vivência tensa e dual que desterritorializa, sem norte definido, o local e o global.

No que respeita às fontes de difusão das apresentações, é de salientar a forte preponderância da informação “boca a boca”, confirmando a informalidade dos processos de divulgação.

Com efeito, a chegada das informações via amigos e vizinhos (42,2%) demonstra bem a existência de laços que dinamizam as sociabilidades presentes neste contexto.

Efectivamente, muitos ainda se conhecem, apesar do estilo de vida cada vez mais urbano traduzido pelas ocupações profissionais e pelos altos índices de escolarização. O meio geográfico, constituído por pequenas aglomerações populacionais, em torno de antigas quintas ou aldeias, dispõe de um parque habitacional horizontal, seguro e com raras estruturas culturais, tende a promover estas trocas. A transformação física dos antigos contextos do mundo rural é ainda pouco saliente e a paisagem que prevalece corresponde ainda a um Alentejo aparentemente idealizado.

Quisemos também saber se estavam presentes ex-membros de Grupos de Brincas. Foram identificados 27 ex-participantes em Grupos de Brincas, correspondendo a 20% dos inquiridos, o que potenciou maior informação sobre a performance.

No universo destes ex-participantes, 57,9% referem o “desaparecimento do grupo” como principal razão para não participarem actualmente. Este facto contrasta com os dados da reflexão precedente sobre os grupos de Brincas que considera a existência (do Grupo) para além do seu aparecimento público. Esta divergência poderá advir do nível de reflexividade atingido na relação dialógica com os interlocutores. Outras razões apontadas, como as mudanças de residência e/ou de actividade profissional, também foram referidas de modo significativo.

Quanto às funções desempenhadas pelos anteriores participantes nos Grupos de Brincas, eram, na sua maioria, figuras variáveis nos Fundamentos mas igualmente responderam 3 Antigos Mestres, 2 Faz-tudo e 1 acordeonista.

Se exceptuarmos os elementos que integraram um espectáculo inspirado na estrutura das Brincas (apresentado pelo PIM Teatro e que na sua maioria assistia

pela 1.^a vez à função tradicional), é sobretudo no público habitual e conhecedor que estes participantes activos noutros grupos de Brincas se integram.

Em relação à denominação que melhor corresponde a este tipo de manifestação, “tradição” é claramente a expressão mais escolhida, com 56%.

Também neste caso as perspectivas das audiências não vão ao encontro do que apurámos àcerca da nomeação das Brincas e que claramente se encaixava no teatro tradicional. Essa designação é referida, neste contexto, em segundo lugar e com apenas 28,4% (aparecendo nomeada como Teatro popular). Ao nível das diferenças de género, dever-se-á salientar que são apenas as mulheres (que assistem pela primeira vez) que se referem às Brincas como “Festa Popular”. No entanto, esta designação é pouco representativa enquanto denominação escolhida. A denominação que recolhe maior aceitação – “Tradição” – não tem quaisquer implicações ao nível de género. A confraternização de amigos é sobretudo escolhida por espectadores do sexo masculino, aliás corroborada pela importância dada a esta função no âmbito da performance nos depoimentos dos próprios participantes dos Grupos de Brincas. Tanto o público habitual como os que assistem pela primeira vez consideram as Brincas como a manifestação de uma tradição. Em segundo lugar, aparece referida como uma forma de Teatro Popular.

Não estando estas performances já ancoradas nos ciclos sazonais, ligados ao mundo rural e trabalhos agrícolas (Arimateia, 1987; Picão, 1937; Cutileiro, 2004), quisemos perceber quais as funções que detêm hoje? E que importância lhes conferem as audiências? É claro o grau de importância atribuído ao impacto que este tipo de manifestação tem na comunidade. Mais de metade dos inquiridos (53,6%) considera muito importante o impacto/sentido que esta manifestação tem na comunidade.

É sobretudo o público habitual, do sexo masculino e na faixa etária entre os 36 e os 42 anos, que mais valoriza o impacto sobre a comunidade. Já o público de estreia, apenas considera “importante”.

As razões da importância aparecem elencadas por ordem decrescente da seguinte forma:

1. afirmação identitária e preocupação com a sua extinção «Para não deixar morrer uma coisa que é muito nossa, é daqui e é diferente» (r. 15) «É a nossa identidade» (r. 125) «Uma identificação com a tradição que neste momento é única» (r. 72) «Manter a tradição» (r. 111)

2. legado para gerações futuras «Porque é uma tradição que não se deve perder e tem de passar de geração em geração» (r. 1) «Para a juventude se lembrar» (r. 135) «Passagem de testemunho» (r. 114)

3. vínculo comunitário «Coesão da comunidade» (r. 2) «É agregador» (r. 106) «Cria uma visão e um espírito de convívio» (r. 64) «É das poucas tradições que trazem a população à rua (...) conservando o espírito comunitário das aldeias» (r. 93) «Manutenção de uma tradição unificadora do sentido de comunidade» (r. 95)

4. Diversão e transgressão «Para aliviar o cansaço semanal que a vida nos leva» (r. 8) «A população parece muito alegre com o evento» (r. 91) «Ainda vai ao encontro dos gostos das pessoas» (r. 75) «É importante fazer a festa» (r. 96) «Para não perder o espírito do carnaval» (r. 23) «Acabava-se o carnaval e seria um grande desgosto» (r. 102)

5. Promoção do conhecimento e do interesse cultural «Manifestações populares tradicionais desenvolvem o interesse pela cultura» (r. 99) «Permite demonstrar tradições que já não se praticam actualmente» (r. 28) «Uma forma das pessoas tomarem contacto com uma forma tradicional de fazer teatro e apreciar» (r. 60)

6. Pouca importância

Dos 135 inquiridos apenas 11 consideram o pouco impacto das Brincas na comunidade, o que não deixa de ser significativo, mas apenas 2 indivíduos nos dão a conhecer as suas razões:

«A cultura popular evai-se face ao impacto dos media no universo» (r. 90)
«Já não atrai» (r. 134)

Como já assinalámos, os nossos interlocutores performers, também referem idênticas razões/motivações para a continuidade da performance. A motivação «das pessoas do nosso grupo é mais para não deixar morrer a tradição, e também para se divertirem um bocado» IPFB. A ideia de reencontro domina a argumentação: «este é um momento do reencontro, da necessidade de estarem outra vez juntos, das pessoas poderem estar aquele bocadinho de tempo com um objectivo que é de fazer a Brinca mas também com o objectivo de poderem dialogar e trocar ideias, de se encontrarem e de verem os amigos (...) Nem vão acabar tão depressa porque estas pessoas têm necessidade de se encontrar» ILMD. A possibilidade de viver a continuidade da tradição é um elemento primordial referido pelos inquiridos que conhecem melhor a performance. Este elemento é corroborado igualmente pelos performers do Grupo de Brincas dos Canaviais: «o público mais fiel que nós temos, e temos, graças a Deus que temos, o que (valorizam mais) é a tradição, é o gostarem disto e dizerem assim: “cá estão eles mais uma vez!”» IPRF.

5

Como? O uso de elementos de teatralidade

Como já referimos anteriormente tomámos como referencial a sistematização dos elementos da performance presentes nas formas de “Teatro Tradicional”, proposta por Tillis (1999), nomeadamente no que respeita aos “Textos da Performance” e “Práticas da Performance” em sentido lato.

Deste modo, é-nos possível reflectir sobre como as Brincas usam os elementos com que comunicam e interagem com os seus públicos: signos e códigos de teatralidade. Antes de avançarmos com a reflexão, convirá esclarecer alguns conceitos. Assumindo que se trata de uma manifestação que apesar da sua singularidade, pode ser inscrita no chamado teatro tradicional, mobilizando todo um conjunto de códigos dramáticos, importa esclarecer de que forma se reflecte a sua presença. Pavis (1996), tendo em conta a especificidade dos códigos da representação occidental refere-se à ficção, à cena como espaço da acção, à quarta parede e à presença de um público como específicos de um certo tipo de teatro. No entanto estão presentes no espectáculo outro tipo de convenções (linguísticas, psicológicas, ideológicas, culturais e mistas) que temos de levar em conta.

Entendendo código como uma norma que ajusta conteúdos (dados imateriais) a expressões (dados materiais) em todos os tipos comunicacionais, e na impossibilidade de aceder a uma tipologia fixa de códigos, importa reflectir sobre o tipo de contexto cultural que estamos a analisar e dessa forma perceber os seus usos e pertinência. No caso das Brincas, devido à espectacularidade bastante ritualizada e tipificada destas manifestações, a natureza do código torna-se particularmente clara e evidente, nomeadamente a que decorre dos princípios que DeMarinis (1993) considera intrínsecos à performance teatral e que correspondem à apresentação física perante um dado público, à co-presença entre emissores e receptores,

à simultaneidade de produção e comunicação e ainda à sua natureza efémera e irrepetível, entendida pragmaticamente como um evento e acção.

O conjunto de “convenções gerais” preliminares que se aplica à ficção teatral implica que o ser e o parecer contracenem de modo quase linear. No entanto, excluem uma série de formas teatrais não baseadas na modalidade realista-illusionista pelo que teremos que atender a outros tipos de convenções.

Na análise da performance e dos elementos dramáticos que ela pressupõe não podemos deixar de reflectir sobre a noção de mimesis. Embora tratando-se de um conceito profundamente enraizado na tradição teatral do ocidente, a análise a este tipo de performances – subordinando-a ao princípio da mimesis – coloca várias questões que têm sido objecto de reflexão por vários autores (Zarrilli, 2006; Pavis, 1996; Tillis, 1999; Taussig, 1992; Conrad, 2004). Na tradição platónica e aristotélica, a mimesis é representacional e idealista, como se de um espelho da realidade se tratasse (Zarrilli, 2006). Na mesma linha, Zurback (2007) refere-se ao «princípio da mimesis como representação de acções e de homens em acção, em que falar é sinónimo de agir» (*ibid.*, p. 205). Conrad (2004), por sua vez, refere que mimesis está directamente relacionada com a capacidade dos indivíduos para a imitação e representação da realidade e desta forma o seu uso no teatro popular tem implicações éticas. No entanto, diversas formas de teatro asiáticas – assim como formas da chamada *avant-garde* contemporâneas – definem as entidades e as fronteiras entre ficção, ilusão e realidade de um modo muito diferente do que é designado pela tradição teatral ocidental de origem aristotélica, por vezes, intencionalmente, quebrando convenções.

De acordo com as características essenciais do teatro tradicional enunciadas por Tillis (1999), existem aspectos analíticos onde aparecem reflectidos e aplicados alguns conceitos fundadores da pragmática de Austin (1971):

Locução – o modo específico de enunciar a meta comunicação (*frame*);

Elocução – a partilha entre performers (actores e públicos) ao nível da meta comunicação (*frame*);

Espacialidade;

Temporalidade em formato sequencial;

Design específico – a existência de um design singularizado envolvendo sonoridade, movimento, discurso, música, etc;

Perlocução – a rede de efeitos/impactos suscitada no público pela performance a que correspondem cadeias reactivas no quadro de um processo de partilha que “ascenderá” do emocional/pathos (alteração pós *imaginary act*) ao estético (fruição de uma realidade que ganha contornos próprios), i. e. uma linguagem que se gera a si mesma, a *poiesis*.

A nossa análise assenta, portanto, em três grandes princípios: (a) Os alicerces propostos e caracterizados por Tillis (1999); (b) Uma exploração ampla das noções

de código e convenção; (c) Uma visão maleável de mimesis que não atribuirá fronteiras demasiadamente rígidas entre ficção, ilusão e realidade.

Nesta etapa, mesmo que o foco da nossa atenção se situe sobre as práticas e textos da performance, não podemos deixar de considerar as diversas perspectivas que apontam para o entendimento da performance como um todo (Schechner, 1988, 2002; Carlson, 2004³⁶; Langdon, 2007³⁷; Müller, 1996). Atendemos particularmente à equação de espaço/tempo/evento proposta por Schechner (1988), e ainda à importância conferida a toda uma fase de preparação e treino da performance e ao seu carácter experencial e vivencial (Müller, 1996)³⁸. Apelamos ainda à incorporação da noção de motrizes culturais utilizada por Ligiéro (2008), que a usa como substituto do termo “matriz cultural” por traduzir melhor as dinâmicas presentes na performance.

Abordamos num primeiro momento as Práticas Performativas e os Textos da Performance, num segundo momento.

36 Carlson (2004) refere as contribuições do público para o entendimento da performance, enquanto experiência total.

37 A autora destaca como elementos essenciais da performance: «1. *Display ou a exibição do comportamento frente aos outros.* 2. A responsabilidade de competência assumida pelos atores. Estes devem exibir o talento e a técnica de falar e agir em maneiras apropriadas. 3. A avaliação por parte das participantes. Se foi uma boa performance ou não. 4. Experiência em relevo – as qualidades da experiência (expressiva, emotiva, sensorial) são o centro da experiência. Assim, o ato de expressão e os atores são percebidos com uma intensidade especial, onde as emoções e os prazeres suscitados pela performance são essenciais para a experiência. 5. Keying ou sinalização como metacomunicação – atos performáticos são momentos de ruptura do fluxo normal de comunicação, são momentos que são sinalizados (*ouke yed*) para estabelecer o evento da performance, para chamar atenção dos participantes à performance» (Langdon, 2007, pp. 9/10).

38 O carácter experencial num fecundo diálogo sensorial permite a ocorrência de: «Deslocamentos; descentralização; intersubjetividade; co-autoria» (Müller, 1996, p. 46).

Práticas Performativas

Analisamos as Práticas Performativas incidindo em 4 áreas chave pela seguinte ordem:

Espaço e Tempo da Performance

Performers: - Elementos fixos - Diversidade de Figuras - Corpo, Movimento e Gestualidade - Voz, Elocução e Canto - Figurinos e Adereços - Música e Dança

Códigos e Convenções: - Figuras *versus* Personagens - Actor, Papel, Figura - Estrutura e sequência

Audiência e Apreciação

Espaço e Tempo da Performance

O Espaço

Existem diversas formas de compreender e perceber o espaço (Craig, 1911; Pavis, 1996; Brook, 2011; entre outros) ora considerando a ausência de preenchimento, ora a sua invisibilidade. Para Pavis (1996) no teatro o espaço pode ser considerado como: o espaço dramático; o espaço cénico; o espaço cenográfico ou teatral; o espaço lúdico ou gestual; o espaço textual; e o espaço interior. Segundo Lima (2008) existem sobretudo duas concepções do espaço que «correspondem a duas maneiras diferentes de descrevê-lo: o espaço objetivo externo e o espaço gestual» (*ibid.*, p. 36).

A caracterização que Pavis (1996 p. 121) realiza de espaço gestual como o «espaço de liberdade criado pela evolução do jogo dos actores», permite compreender as diversas dimensões nele contidas: «dimensão proxémica» (relação física e indexical entre as pessoas), «háptica (maneira de tocar os outros e a si mesmos) e cinestésica» (ditada pelo movimentar de seu próprio corpo) (Lima, 2008, p. 40).

Como referimos no âmbito do espaço da performance, Tillis (1999, p. 196) inclui nesta dimensão distintos elementos, como os dispositivos cénicos, decorações e luzes.

Os Espaços de apresentação das Brincas são tradicionalmente os espaços de sociabilidade que, nos limites de Évora, permanecem ainda como memória de vivência rural. Mas significativo é o facto de nos périplos dos grupos de Brincas pelas redondezas de Évora, também existir a ocasião de se apresentarem em espaços onde não suporiam entrar noutras momentos: as casas ricas das grandes herdades e os palácios dos senhores. No entanto, enquanto nos espaços tradicionais de apresentação, sobretudo nos terreiros frente a vendas e tabernas, junto dos

seus pares, a relação que se estabelece é horizontal, nesses outros locais exógenos a relação estabelecida é vertical, como aliás é atestado por um dos interlocutores tendo como testemunho uma fotografia da sua colecção: «A autoridade a quem eles vão pedir licença para actuar é ao conde de Villalva; ele está na janela e a Brinca cá em baixo; está na janela do primeiro andar a ver a Brinca e eles estão a cumprimentar o senhor» ILRA.

Em termos gerais a performance decorre na rua, embora, «às vezes, temos um salão grande e dá para estarmos lá a apresentar ao público. Se estiver a chover aproveitamos» IPSG. O espaço de rua, ao ar livre, é de longe o mais preferido pelos performers: «Na rua é diferente, as pessoas chegam-se mais ali para perto, nota-se mais aquele contacto, aquele espírito (...) porque Brinca há-de ser mais para a rua e não para casa. Em casa fica ali tudo muito em cima, na rua é sempre aquele espaço amplo, mesmo quando alguém se tem que deitar no chão (...) a rua é sempre melhor» IPSG. No entanto, constatamos existir uma certa divergência de opiniões, entre os interlocutores dos vários Grupos de Brincas, face ao impacto sonoro da performance: «A nossa preferência é na rua por causa do som» IPLM; «Eu gosto mais na rua, acho que é melhor, mas em termos de nos ouvirem bem, em casa é sempre melhor» IPSG. Muito possivelmente, esta diferença de opinião está relacionada com as diferenças que caracterizam estes dois Mestres dos Grupos de Brincas – a experiência, o domínio da técnica vocal e de elocução, os quais, tivemos oportunidade de referir na secção anterior.

Embora a “rua” seja o locus preferido, é nos espaços de pertença (Casa do Povo, Associação Recreativa, etc.) que a performance é, pela primeira vez, apresentada. Esta espécie de Estreia traduz-se por uma espécie de “jogo em casa”, pois os performers sabem de antemão que irão ser acarinhados, embora também tenham que se sujeitar às críticas dos mais experientes (Ensaio da Censura). Estas primeiras apresentações criam um sentimento de responsabilidade acrescida: «um sítio que eu gosto, mas que também tenho algum receio é no primeiro, na Casa do Povo; estamos em casa mas é o sítio onde eu estou mais nervosa (...) as pessoas estão todas muito ansiosas para ver o que é que saiu este ano...é surpresa, está sempre cheio! assim que nós chegamos ao largo já estão as pessoas ali todas à espera, quando entramos sinto mesmo aquela “coisa” porque está tudo à espera, está tudo caladinho, as pessoas estão todas com muita atenção, e eu começo a pensar: – “Será que me vou enganar?” Estou sempre com muito medo!» IPSG.

O espaço da performance passa, numa primeira instância, pela criação do território do jogo, onde – com a comunidade – fica estabelecido o pacto da natureza ficcional da própria performance:

basta a primeira batida de bumbo para que os músicos, atores e espectadores passem a compartilhar do mesmo mundo, pulsando em uníssono. O primeiro movimento, o primeiro gesto já estabelece a relação, e daí por diante a história transcorre num ritmo comum. (...) É uma prova cabal da

necessidade de se estabelecer uma relação, da qual depende a estrutura rítmica do teatro. Conscientes deste princípio, entendemos melhor por que uma peça em arena – ou em qualquer espaço diverso do palco italiano, com o público rodeando os atores – geralmente possui uma naturalidade e uma vitalidade muito superiores às condições oferecidas por palcos frontais semelhantes a molduras de quadros

(Brook, 2002, p. 31)

Logo no início, em disposição circular, «a bênção do lugar cria o território do “isto não é verdade”, vamos todos viver aqui uma coisa preparem-se que isto não é a realidade (...) eles conseguem transportar-nos para essa dimensão do faz-de-conta, do teatro» ICAE. Existe uma ritualização no uso do espaço, sendo percepcionado como momento de efectiva sacralização. A natureza circular do espaço criado durante a performance, devido ao posicionamento dos performers, conduz a essa sacralização do espaço.

Porém, o posicionamento dos performers no espaço é organizado tendo em vista um contínuo contacto visual entre todos.

Toda a espacialidade construída denota preocupação com a marcação das suas posições na ocupação da área estabelecida. Os performers estruturam as suas posições relativas através dum discurso sistémico que articula o posicionamento de uns face aos outros, ao mesmo tempo que define o “de dentro” e o “de fora” do espaço de jogo: «Há uma preocupação no estabelecimento das fronteiras» ICJCC. Ou seja, segundo alguns interlocutores: «os actores e os músicos estão sempre de costas para nós. A gente vê as costas do que está mais próximo de nós e vê a frente do que está mais longe. Portanto estamos a espreitar para dentro deles (...) víamos todos muito bem porque havia sete ou oito pessoas e havia intervalos entre cada uma o que permitia que nós fazímos também parte do círculo» ICAE.

Verifica-se, de uma certa forma, a criação de um nicho protector no espaço da performance: «Nós no teatro chamamos o Frame. Aquela coisa da multicena que é quadrado para nós e que é vertical. E ali é circular e horizontal» ICAE. Por vezes, é referida a ligação às perspectivas contemporâneas do teatro, nomeadamente no que toca à eliminação de



Foto 10 O círculo onde decorre a ação do Fundamento/ Grupo de Brincas dos Canaviais, N.º S.º Machede, 2007. © I. Bezela

ruído visual e de elementos considerados supérfluos: «A organização por linhas na coreografia é simples» para melhor atentar no jogo. Ou: «A ideia de espaço mágico, o espaço vazio onde agora criamos» ICRW. Trata-se de uma referência directa às metodologias de Peter Brook, sobretudo por reflectir a necessidade dum vazio como condição fundamental à criação. Segundo João Mota (2011), o espaço vazio não se refere apenas ao espaço cénico. É um «espaço interior» de disponibilidade, escuta e risco.

O uso de diferentes formas no espaço – disposição em linhas e círculos –, assim como as deslocações em forma de cortejo e a subsequente fixação no espaço através da instauração de um círculo imaginário, ajudam as audiências não familiarizadas a (re)conhecer intuitivamente os seus lugares no espaço da performance: «Gostei muito como eles iniciaram, de virem em cortejo (...) porque facilmente o público dispôs-se logo. Arrumou-se logo ali» ICRW.

O Tempo da Performance

O tempo é um conceito fundamental quando se analisa qualquer performance. Efectivamente a noção de efémero e de irrepetibilidade decorrem dos atributos associados a tempo.

Para Pavis (1996), pode considerar-se uma dupla natureza teatral na consideração do tempo: o tempo cénico e o tempo dramático (extra-cénico). No entanto a sua descrição escapa-se por entre as nossas mãos.

A relação entre tempo real e tempo ficcional (teatral, neste caso) corresponde a um conceito de difícil perspectivação neste tipo de performances. O presente cénico obriga, claro está, à consideração de outras temporalidades: tempo social; tempo iniciático; tempo mítico; tempo histórico (Pavis, 1996), mas a dificuldade de atender a este facto, está patente nas considerações de alguns interlocutores.

Embora a unidade de tempo, espaço e acção nem sempre tenha estado omnipresente no teatro (Zarrilli, 2006; Pavis, 1996) o facto é que, quando no nosso diálogo a questão se colocou, o assunto foi geralmente desenvolvido da seguinte forma: «É um tempo antigo (...) As histórias são quase todas de há cem anos» IPFB.

A noção de tempo dentro da história que se desenvolve (vide a relação “fábula” versus “enredo” preconizada por Eco (2004), sendo um dia ou uma vida inteira), pouco interessa aos nossos interlocutores. O posicionamento é o da tradição oral em que uma história se conta começando por “Era uma vez...” e, nesse contexto de verdadeira “atemporalidade”, as divisões metadiscursivas entre real e ficcional perdem efectivamente o sentido (e os saltos e *décalages* de espaço tempo e acção deixam de interferir).

Com efeito, para a maioria dos interlocutores, o tempo é mais frequentemente relacionado com a duração da apresentação (ou seja, como o tempo ficcional). E a única relação que, a partir daí, parece poder estabelecer-se é a que decorre, quase inexoravelmente, da comparação entre as Brincas “de hoje”, muito mais curtas, «porque as pessoas não aguentam», e as “de antigamente” «que chegavam a durar

3 horas». Torna-se curioso o facto, dos interlocutores terem uma diferente percepção da duração do tempo da própria apresentação, quer se reporte ao período de preparação, de ensaios ou da apresentação propriamente dita, no contacto com o público. Embora a apresentação dure mais ou menos uma hora, há depoimentos interessantes que evidenciam outras temporalidades: «(Pensava que era) “para aí meia hora! (...) Nos ensaios parece que é uma eternidade, mas a seguir, nas apresentações, passa rápido (...) Estamos (mais concentrados). Temos outra responsabilidade» IPFB. O tempo da intensidade parece sobrepor-se ao tempo cronológico.

Se analisarmos os ensaios das Brincas do ponto de vista das artes cénicas, como um conjunto de acontecimentos sequenciais no tempo, requerendo organização prévia e envolvendo diversos tipos de actividades – aquecimento; experimentação; repetição; correcção de cenas; passagens corridas – percebemos que para as pessoas que compõem os Grupos de Brincas, “ensaio” não significa exactamente o mesmo. Algumas das fases sequencializadas são pura e simplesmente banidas, quiçá por não serem valorizadas enquanto essenciais ao juízo estético realizado pela comunidade, sobre a performance.

Tal como outros eventos de natureza performativa, como nos é referido através do exemplo das escolas de samba: «O Ensaio é o lugar de encontro» (...) «o ensaio mobiliza e concilia a “comunidade”» (Manzini, 2010, p. 304).

Relação espaço-tempo

Podemos considerar que esta relação se evidencia ao enfatizarmos que qualquer performance ocorre num espaço e num tempo particular. Para Brook (1970), o teatro não é mais do que a própria vida, «mas uma vida em forma mais concentrada, mais condensada no tempo e no espaço» (*ibid.*, p. 9).

No âmbito teatral a relação espaço-temporal remete para fenómenos de duas naturezas: «espaço-tempo é tanto concreto (espaço teatral e tempo da representação) como abstrato (lugar funcional e temporalidade imaginária). A ação que daí resulta é ora física, ora imaginária. O espaço-tempo-ação é percebido como um mundo concreto e como um mundo possível imaginário» (Lima & Caldeira, 2010). Decorrente desta relação, DeMarinis (1993) refere que a performance teatral comporta em si mais do que a dimensão artística (*tout court*) já que ocorre numa realidade espaço-temporal também ela com funções objectivamente comunicacionais.

Passamos nesta fase do nosso trabalho a discutir as práticas realizadas pelos performers, analisando, no plano da sua intervenção/reflexão³⁹, quer as suas funções, quer as características e modos de fazer no que respeita ao uso do corpo e voz.

Na proposta de Tillis relativa às práticas dos performers, actores e personagens aparecem como um elemento de análise determinante.

Nas Brincas consideramos a existência de um conjunto de performers, cujos papéis por eles desempenhados com alguma estabilidade, as caracterizam: O Mestre, os Faz-Tudo, o Porta-Bandeira, o Acordeonista e um número variável de figuras/personagens de acordo com os Fundamentos representados.

³⁹ «Los grupos subalternos usan el performance para cuestionar su construcción como meros objetos. El performance permite atacar los supuestos que subyacen la dicotomía sujeto-objeto, los mecanismos que acallan a ciertos actores sociales, los hacen invisibles. Tanto el teatro como el performance pueden ser vistos como "laboratorios" de negociaciones culturales, relaciones de poder, etc. Como actividad reflexiva, puede invitar justamente a la reflexión (a la Brecht)» (Stambaugh, 2002).

Figuras fixas e variáveis

O Mestre

O Mestre é um dos principais elementos na performance com traços facilmente identificáveis por uma audiência familiarizada. Para alguns, o Mestre é referido como mordomo, encenador, ensaiador, e ‘leader’ do grupo, representando sempre a autoridade do grupo.

Surgiu em 2015 um novo mestre do Grupo de Brincas dos Canaviais, filho do mestre Luís Matias. No entanto, toda nossa pesquisa decorreu sob a liderança de Luis Matias enquanto mestre do grupo, pelo que é a ele que nos referimos neste âmbito.

Anteriormente foi mestre em Nossa Senhora de Machede, durante dois anos, no que se configurou como uma espécie de estágio probatório à sua entrada para mestre no Grupo de Brincas dos Canaviais, onde aos dezassete anos se estreou nas Brincas. Nos anos em que privámos com o grupo, tivemos possibilidade de contactar e conhecer de perto outros ex-mestres, o que permite um certo distanciamento face a uma (possível) excessiva focalização nas suas características pessoais.

Um dos elementos do Grupo de Brincas dos Canaviais [interlocutor assinalado na entrevista de grupo como IPG(JF)], foi mestre também neste Grupo nos anos oitenta. Era o elemento mais velho do grupo e deixou apenas de participar activamente a partir de 2010, porque já se sentia cansado e os afazeres profissionais não lho permitiam. No entanto, acompanhava inicialmente a performance, embora assumindo um papel muito crítico na posterior condução do grupo.

Também outro interlocutor IPAO foi anteriormente mestre do Grupo de Brincas dos Canaviais e, de certa forma, mentor do Mestre. Não deixa nunca

de ser um acompanhante constante nas apresentações, fazendo-se acompanhar pelos netos, ainda crianças, embora já entrem na performance de rua do grupo não organizado de antigos brincadores. Neste grupo participa igualmente o interlocutor referenciado como ILMB, que também foi mestre noutros grupos e que tem uma proximidade muito grande com o Grupo de Brincas dos Canaviais, tendo facilitado, nos últimos anos, o acesso aos Fundamentos colectados que tem em seu poder. Geralmente este grupo mais espontâneo não sai dos Canaviais e vai de café em café ou de taberna em taberna, em cortejo, realizando apenas a vertente musical das Brincas vulgo conhecida no bairro como a Contradança.

O mestre é percepcionado por alguns como figura ritual: «Aquilo é o mais próximo, que eu vi na nossa cultura, do Xamã (pausa) Aquele é um ser de outra dimensão» ICAE. A função de mestre aparece também associada a um processo de Iniciação que traduz de forma ímpar o contínuo movimento de renovação deste tipo de performances. Efectivamente a preparação e a iniciação de um novo mestre nos segredos de um saber específico é uma forma de render a devida homenagem ao antigo mestre (Veloso, 2010).

«Trata-se de um mestre que recebeu os conhecimentos do seu antecessor, e que percebeu como é que as décimas se dizem, pois trata-se de uma cantiga que depois vai influenciar toda a dramatização» ILRA, e de cuja aprendizagem específica faz afinal decorrer toda a pertinência da performance. A Iniciação parece ser reservada apenas a alguns, nomeadamente na senda da continuidade dum determinada linhagem: «O pai dele também foi mestre Brincas há muitos anos atrás. Vejo às vezes na expressão do Matias, quando está a mandar, a expressão do pai» IPRF.



Foto 11 O Mestre e o “Mestrinho” do Grupo de Brincas dos Canaviais, Pç. do Sertório, 2010.
© I. Bezelga

Alguns dos interlocutores supõem ser próprio da estrutura da performance a existência de dois Mestres: «Sempre teve só um Mestre? Nunca houve mais pessoas? Neste caso havia o Mestre e o Mestrinho, portanto já eram duas pessoas, se calhar por isso é que me remete para o grupo (...) se calhar é por serem dois» IAMF. No caso do Grupo de Brincas dos Canaviais, esta pressuposição deve-se ao facto do mestre se ter sempre acompanhado pelo filho (que acedeu a mestre do Grupo em 2015) e que, desde os cinco anos de idade, foi sendo iniciado, participando na performance e aprendendo os “fazeres” de mestre.

Na verdade, ao longo da pesquisa, fomos observando a sua evolução que se vem traduzindo num cada vez mais elaborado diálogo com o mestre pai, com um maior número de décimas próprias e numa maior autonomia na condução do grupo, sobretudo na fase do Cortejo, Contradança e Despedida, partilhando cada vez mais essas responsabilidades com o mestre. O que começou por ser encarado como “uma gracinha”, aparecendo na performance com o figurino de mestre miniaturizado, passou naturalmente, com o tempo e o treino de aprendizagem, a evidenciar um conjunto de competências que permitem um cada vez maior e melhor desempenho.

No Grupo de Brincas dos Canaviais, a passagem geracional de um testemunho (capaz de veicular a continuidade do desempenho de um papel que é entendido como o mais importante hierarquicamente no grupo) é assumida como natural pelos nossos interlocutores. Nas conversas que mantive com o mestre, referiu muitas vezes, ter sido iniciado pelo pai, fazendo - ele próprio - mesmo com o filho. Tal foi referido como uma prática comum entre os grupos de teatro popular itinerante: «o Matias, que é filho de um ex-mestre tem um miúdo dele, que é pequenito, e é engracado como é que é feita a transmissão (desses saberes). Desde há três anos, o miúdo tinha quatro anos, agora já tem sete, vai incorporando toda aquela gestualidade do Mestre, que é uma coisa tão estranha...está a fazer a sua aprendizagem naquilo que é talvez um resquício do teatro antigo. A gente sabe que as estruturas antigas de teatro eram famílias que circulavam e que os aprendizes eram os mais novos» ILMD. No estudo realizado por Veneziano (2002) sobre o teatro de Dario Fo, é interessante a referência a este tipo de aprendizagem, realizada no seio da família Rame⁴⁰.

Já com o Grupo de Brincas da Graça do Divor o processo de aprendizagem e transmissão foi diferente. Não se tratando de um grupo com um longo historial performativo, a atribuição do papel de mestre segue uma forma diversa e realmente específica: «Ela não está à frente! Quem está à frente daquilo era o Presidente da Junta (...) ele é que incentiva mais para eles fazerem. Mas ela é que tinha mais jeito para ser mestre e eu é que a escolhi, e disse-lhe a ver se ela se ajeitava a fazer isto e pronto. Fazia os fundamentos como eu queria. Fez o primeiro ano e depois começou a correr melhor, este é o terceiro, e a continuar ainda melhor será. Agora, não sei se ela pode, ou se continua ela enquanto não se aborrecer, e depois vai outra pessoa, pode ir um rapaz» ILMB.

O mestre contribui para que exista um estilo próprio no modo de preparar os ensaios, na condução do grupo e na sua própria performance: «Os mestres têm cada um a sua maneira de mandar, ele mandava de uma maneira, o tio dele man-

40 Franca Rame, esposa e actriz, que partilhou o projecto de vida teatral com Dario Fo (aliás denominando-se mutuamente como dupla Rame/Fo), vem de uma família com tradição no teatro itinerante italiano, onde se solidificaram algumas estratégias de aprendizagem e preservação do saber específico teatral que na última secção deste capítulo abordaremos em maior detalhe.

dava de outra maneira e eu mandava de outra e os outros sucessivamente. Cada um adapta a maneira de fazer e de mandar» IPG(JB, AC, JF, LM).

Existe uma série de atributos do mestre que não estão necessariamente relacionados com maior ou menor experiência (embora associado a “mais idade”), nomeadamente:

a) Ter «à-vontade nas apresentações (...) (ter) responsabilidade de ser mestre (...) é preciso ter cabeça; tem de saber ouvir os companheiros, as ideias» IPFB.

b) Ter «boa capacidade de memorização (...) mestre geralmente tem sempre mais (falas)» IPJC.

As qualidades de liderança do mestre podem marcar a diferença no processo de preparação da performance. Tivemos oportunidade de notar como o mestre geria equilibradamente o Grupo, que apesar das aparentes características de informalidade (onde o convívio e camaradagem estão sempre presentes), não deixava de perseguir um objectivo claro – a apresentação do Grupo com um novo Fundamento – que exige muito trabalho e dedicação. O mestre partilhou connosco as suas dificuldades iniciais, dado tratar-se de um Grupo em que todos são “homens adultos”: «Eu nos primeiros anos em que trabalhei com eles até fiquei assim: “Luís, há ali muita confusão nos ensaios!” (...) “mas é pessoal até mais velho do que eu e eu vou estar a mandá-los calar!?” Alguns têm idade para ser meus pais e eu vou mandar calar esse pessoal?” (...) “Então mas não és tu o mestre?” (...) “Mas eu também tenho um certo respeito pelas pessoas que são mais velhas do que eu” (...) “Mas não pode ser”. E então fui a pouco e pouco levando a situação assim. Sou Mestre, mas não avanço com nada sem falar com o grupo em geral. Escrevemos todos num papel, por exemplo, fazemos esta contradança assim, vamos lá experimentar, o que é que vocês acham? Fazemos assim, fazemos de outra maneira? (...) Outro dá uma ideia de outra e experimentamos nos ensaios. Dou as minhas ideias mas hoje em dia trabalha-se muito com o grupo em geral» IPLM.

As capacidades de negociação e de gestão do Grupo são reiteradamente referidas como qualidades do mestre: «É o mestre que não faz só a ideia dele, que procura saber, antes de tomar uma decisão, procura saber as opiniões dos outros e às vezes já nem faz a ideia dele já faz a de outra pessoa. Porque é muito importante o mestre que nos coordene nos ensaios (...) mas é muito importante ouvir os outros e é uma coisa que o Matias faz lindamente. Podemos contar com ele para tudo, seja para falar, para tudo e então ele vai-nos ajudar e isso vai ajudar-nos, nos ensaios. É daquelas pessoas que nos ouve, ouve mesmo e se é preciso repreender, repreende, se não, se for para dar palmadinhas nas costas também dá» IPJC. Para alguns interlocutores tem havido uma evolução no desempenho do papel de mestre que acompanha uma tendência de gestão mais democrática: «Pelo que contam, o papel do mestre já foi muito mais preponderante nas brincas.

A nível de ensaios era tudo como o mestre dizia, o mestre era mais ensaiador que outra coisa. Agora já não, nós nos ensaios discutimos como é que vamos fazer as coisas (...) todos juntos é que vemos o todo. Há erros que às vezes estão a fazer e ninguém está a reparar (...) Eu acho que é uma das funções de todos (...) é ensaiar a Brinca, todos juntos (...) Claro que a última palavra é sempre a do mestre, como é lógico» IPG(LC, JMF). Estes processos de negociação foram observados nos momentos de preparação da performance, sobretudo entre os elementos reconhecidos pelo grupo como mais experientes. Todos iam dando algumas indicações/ sugestões com o objectivo de melhorar a interpretação.

As diferenças de liderança do mestre têm que ver essencialmente com factores de personalidade individual: «Para se fazer o papel de mestre tem de se ser um bocado vaidoso (...) mas eu não sou. Já tenho visto outras pessoas que são mais vaidosas e eu gosto de as ver. Mas eu não consigo ser assim. Sou um bocado mais acanhado» IPLM. Esta postura que permite diferir traços temperamentais, mas não o brilho da função, surge também enunciada por um dos interlocutores que participou em dois Grupos de Brincas: «Eu conheci dois mestres diferentes. Um bem mais vaidoso, chamemos-lhe assim que era o Rui, - fiz o fundamento Rainha Sta Isabel no Grupo do Bairro de Almeirim - com muito mais presença do que o Luís. Eu gosto muito de trabalhar com os dois. A nível de presença, se calhar o Rui era um mestre de cerimónias, não sei como hei-de explicar isto, mais pomposo, mais cheio de "nove horas!", muito mais vaidoso (...) O Luís é um mestre que manda de uma forma diferente, eu gosto mais da forma de mandar do Luís» IPG(LC, JMF).

Duas das mais importantes funções do mestre dizem respeito à escolha do Fundamento e à constituição de um Grupo, que geralmente é realizado por convite dirigido a pessoas concretas. Embora a selecção dos Fundamentos seja uma das funções atribuídas ao mestre, pode apresentar-se como uma tarefa negociada com o grupo, no entender de alguns interlocutores: «o mestre é que escolhe. Vê os Fundamentos (...) quais é que há para escolher e diz: "Há aqui estes Fundamentos, dois Fundamentos. Qual é que entramos?" E nós depois vimos e escolhemos» IPFB. A escolha do Fundamento pressupõe a constituição do Grupo: «Eu escolhia-o, fazia aquilo sempre a seguir ao Ano Novo! E depois convidava as pessoas (...) perguntava às pessoas se queriam entrar comigo. Não dizia o nome da peça, só as convidava para entrarem comigo (...) percebia quantas pessoas precisava para as personagens, se eram oito, ou se eram dez, e convidava essas pessoas (...) os que queriam, queriam e os que não queriam, não queriam! Compúnhamos o grupo e depois era só ensaiar» ILMB.

Apesar da distribuição de papéis não ser da exclusiva competência do mestre, a verdade é que, pelo facto de existir um Código a que só ele accede em primeira mão (Ponto de Orientação), se assiste tendencialmente nesse sentido: «Este papel pertence ao mestre (...) Ele divide os papéis, mediante esse código que aí está, as falas (...) distribui as décimas» IPLM. No entanto, o processo de distribuição de



Foto 12 O Mestre Matias apresenta o Fundamento Giraldo Sem Pavor do Grupo de Brincas dos Canaviais, N.^a S.^a Machede, 2007. © I. Bezelga

quem tem «a concepção geral da performance, da contradança, da organização do espaço (...) nós temos o papel de ensaiar o pessoal, distribuir os papéis (...) (ver) a pessoa que tem voz melhor para isto, capacidade mais para aquilo» IPLM. Esta função associada à organização do Grupo é sentida como algo que requer muita responsabilidade e contém em si riscos que um mestre, de início, terá sempre que correr: «Tive um convite de umas pessoas de Nossa Senhora de Machede a pedir (...) “queríamos que viesses para cá para mestre”. (...) “É um bocado de responsabilidade mas podemos falar” (...) As pessoas que saíram comigo naqueles dois anos, era tudo rapaziada mais nova que eu e que nunca tinham visto umas Brincas! E eu: “Ai meu Deus... que é que se vai passar aqui? nunca viram umas Brincas! Como é que vão dizer a entoação da décima?” Quer dizer, a entoação da décima como nós dizemos» IPLM.

A incredulidade manifestada por um interlocutor sobre a existência do duplo papel ensaiador-mestre numa mesma pessoa, atesta bem da sua singularidade. Com efeito nem em todas as situações isto ocorre.

«P. – Mas têm um ensaiador? R. – O ensaiador é o mestre. P. – Mas é o mestre (que ensaia)? R. – Sim, é o mestre».

Efectivamente constatámos algumas diferenças neste tópico entre os Grupos de Brincas dos Canaviais e da Graça do Divor.

No Grupo de Brincas dos Canaviais, na maior parte do tempo, o mestre era simultaneamente o ensaiador ou então era negociada essa função entre três ele-

papéis nem sempre é linear: «eram eles que os escolhiam mas (...) aqueles papéis maiores tinha que ser sempre alguém que tivesse mais capacidade de os desenvolver. Eu já conhecia as pessoas e dizia-lhes: “Olha, tu eras capaz de desempenhar este papel, vê lá se queres entrar”» ILMB.

Um dos desempenhos apenas imputados ao mestre prende-se com a função introdutória da performance, sua competência exclusiva: «(No início) é só o mestre a falar (...) e depois ele toca e dá a autorização, pega no Grupo e faz uma roda para começar a cena, e depois também o mestre vai explicar o que se vai passar na cena. Faz sempre a introdução do que se vai passar» ILMB.

O mestre também tem a função de ensaiador. Ao fim e ao cabo, é ele

mentos mais constantes (CF, LC e JB). Já no Grupo da Graça do Divor, esses dois papéis eram distribuídos claramente por duas pessoas, embora nunca explicitando verbalmente esse facto, cabendo a outro performer o papel de ensaiador: «é muito engraçado ver no nosso Grupo o senhor que fazia de rei – o do bombo – ver ele puxar por nós. Nós às vezes nos ensaios, uma mínima distração (...) ia por ali abaixo e ele puxava muito por nós (...) queria que tudo saísse sempre com perfeição (a mestre não se melindrava por causa disso)» IPTC. Neste grupo havia espaço para o ensaiador e o mestre. Através das observações constatámos que o (informal) ensaiador mobilizava e estimulava o Grupo, exigia concentração e dava algumas sugestões ao nível de interpretação. No entanto, aquando da formação desse Grupo, três anos antes do início do nosso estudo, quem deteve um importante papel no arranque e preparação do Grupo de Brincas da Graça do Divor foi o Sr. Manuel Barradas, o mesmo acontecendo (anos antes) com o grupo de Brincas do Bairro de Santo António: «fui eu quem ensaiou essa rapariga. Mas já antes também tinha saído uma moça em mestre (...) porque em 1980, no ano em que foi feito o Carnaval lá em Évora, quem ensaiou esse Grupo fui eu no bairro de Stº António»⁴¹ ILMB.

Os interlocutores percepcionam um tipo de ensaiador com semelhanças à acepção dada ao encenador, por parte de algum teatro amador, nomeadamente o decorrente da influência do movimento de descentralização, pós-25 de Abril, através de várias Entidades de vocação cultural (Ex-Fnat/Inatel, Faoj), e neste contexto, com ligações óbvias ao Centro Cultural de Évora. No entanto, e apesar de diferenças assinaláveis nas perspectivas sobre o teatro, advindas destas várias instituições, nota-se predominantemente uma concepção do teatro popular que bebe ainda nas indicações oriundas do programa cultural estadonovense de António Ferro e dos organismos corporativos, nomeadamente as Casas do Povo e as delegações da FNAT (Ramos do Ó, 1993; Melo, 1997; Valente, 1999; Alves, 2007)⁴².

É muitas vezes sublinhado pelos interlocutores a inovação que constituiu para a performance das Brincas a introdução de elementos femininos e sobretudo ter sido atribuído a uma mulher, pela primeira vez, a função de mestre: «A novidade num certo momento (...) acho que foi em 87 (...) foi o Bairro de Santo António

41 «O grupo de teatro de Santo António era um grupo já de teatro amador mesmo. O Leandro Vale ensaiou lá ... Ele é que começou, ele foi o primeiro ensaiador do grupo do Bairro de Santo António. Não, minto. Primeiro, foi o Chico Albuquerque. Era um moço que era funcionário do Ministério da Cultura. No 25 de Abril veio para cá, para o Teatro Garcia de Resende. (...) E depois quando o Chico abalou é que o Leandro Vale começou. ... fizeram um espectáculo maravilhoso. E depois diziam: "Ah, agora vamos fazer uma Brinca" dinamizando isto da Brincas» ILLM.

42 Esta política cultural de ideologia nacionalista desenvolveu-se em várias frentes, nomeadamente através da criação de organismos corporativos destinados a controlar toda a actividade socio-recreativa e cultural: «um dos mais activos órgãos elaboradores e difusores desta ideologia foi o SNI, ou, mais exactamente, o Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo. As publicações que dele nasceram eram gratuitamente distribuídas por autarquias locais e bibliotecas públicas. António Ferro foi o seu primeiro director, ainda nos tempos em que tal órgão se designava por Secretariado de Propaganda Nacional. A sua acção, durante os anos em que ocupou tal cargo, de 1933 a 1950, pautou-se pela fidelidade à "lição de Salazar" e pelo incremento daquilo que era apodado por ele próprio como uma "política do espírito"» (Torgal & Homem, 1982, p. 1455).

aparecer com uma mestre. Eu sei que ela na altura estudava, tinha acabado um curso na Universidade ou estava a acabar (...) O pai dela era a pessoa que estava mais ou menos à frente desse espaço (Associação de Moradores do Bairro de Stº António)» ILMD.

Tendo em conta a exigência das qualidades que são atribuídas à figura do mestre, o futuro é visto pelos interlocutores com natural reserva. Há mesmo alguns que consideram não ter capacidade para o desempenho de tal papel: «Eu para mestre não me estou a ver» IPG(LC, JMF). De uma forma geral, os actuais performers não se vêem a desempenhar as funções de mestre: «(ser mestre) só se fosse a mais de 100 km dos Canaviais. Eu quando saí do Bairro de Almeirim, eles já não fizeram mais porque o mestre não queria fazer e, ao mesmo tempo, eles queriam que fosse eu o mestre e eu acho que cada um tem o seu lugar. Eu ir para mestre, se calhar provavelmente não se ganhava um bom mestre e perdia-se um bom caixa» IPG(LC, JMF). Este outro depoimento vai no mesmo sentido: «Se calhar não tenho tanta responsabilidade (...) não tenho aquele sentido de orientação. Acho que em mestre não (...) É por causa disso (...) mais tímido» IPFB.

Contudo, para alguns performers, ser mestre acaba por ser um sonho a alcançar. Nas nossas longas partilhas com os elementos dos Grupos de Brincas, percebemos que, para alguns dos mais jovens performers, existia a vontade de, um dia, virem a ser mestres. É interessante compreender que, para os mais jovens, participar na performance não é só uma opção de “estarem ali”, enquanto se “divertem”, pois têm já uma consciência clara do que significa terem que dar o seu melhor para que o património das Brincas não venha a desaparecer.

A figura tutelar de mestre também aparece noutras performances populares, partilhando algumas características comuns. Um exemplo próximo é «O mestre aqui nos bonecos» (de Stº Aleixo) «o mestre que contracena com o padre Chanca (que) é o que faz a passagem» ILMD, em que tal como nas Brincas, o mestre vai fazendo a apresentação. No entanto, o perfil cómico do mestre Chanca diferencia-se muito da atitude solene do mestre de Brincas «fazendo a ligação entre os vários quadros (...) faz lembrar um bocado a revista. Faz a função (de compére) (...) enquanto que aqui o mestre das Brincas é líder do grupo, é a pessoa que impõe o respeito. Que define as regras» ILMD.

Também nas Danças de Entrudo da Terceira se verifica a presença de um mestre que, tal como nas Brincas, saúda a audiência, apresenta o enredo e orienta a coreografia. Numa similitude – ainda que parcial – com o que ocorria com os ranchos carnavalescos do Carnaval popular carioca até 1930, em que as figuras do mestre-sala e do porta-bandeira apareciam como elementos centrais⁴³, também nas Brincas Carnavalescas aparecem, para além do mestre e do porta-bandeira, o

⁴³ No estudo conduzido por Gonçalves (2003) a autora circunscreve as continuidades que passam dos ranchos carnavalescos para as escolas de samba, centrando-as nomeadamente na manutenção do casal Mestre Sala/Porta-Bandeira.

respectivo estandarte do grupo. Na transição para o actual formato de Escola de Samba, no Brasil, este par obteve uma incrível visibilidade, por serem os embai-xadores da instituição, seleccionados entre centenas de candidatos, com uma experiência/formação específica e cuidadosamente preparados (Gonçalves, 2003).

Faz-Tudo

A Presença do Faz-Tudo neste tipo de performances é uma constante e uma necessidade.

O Faz-Tudo corresponde a uma desordem que participa na ordem cénica e espacial estatuída. O contraste colocado em cena pelo Faz-Tudo pressupõe uma desmontagem do que, ao mesmo tempo, é cuidadosamente montado. Esta complementaridade subverte os limites do humor, da seriedade e da área estrita de representação, reterritorializando, minuto a minuto, o espaço e a duração da cena, assim como a disposição dos actantes (actores, objectos, isto é, todas as entidades que compõem/criam a cena, incluindo o vaivém reactivo/activo da audiência). Ansiado e desejado pelas audiências, «o carácter transgressor do riso» permite subverter «a ordem cultural e social» (Alberti, 1999, p. 30), mas também recolocar a ordem numa perspectiva que se vai renovando e refazendo durante a trama.

A entrada dos Faz-Tudo desestabiliza, provoca e recoloca o quotidiano familiar invertendo-o. Tal como um dos interlocutores referiu: «O que a mim me agrada particularmente é aquela forma de poder perverter ou quebrar a própria teatralidade através da intervenção, que eu penso que (...) é muito verdadeiro (...) aqueles palhaços são espontâneos na forma como actuam e podem ser interrompidos, a qualquer momento, pelo mestre. Eu acho que esta relação é muito interessante, é quebrar as regras do teatro (...) é ver teatro (...) mas quebra-se as regras para se retomar outra vez» ILMD.

Nas Brincas este elemento aparentemente vocacionado para o anedotário e para o humor, constitui-se, pelo menos aparentemente, como o elemento de contraste com a seriedade dos outros performers. De algum modo, assume um «valor de purgação» social e culturalmente situado (Alberti, 1999): «O faz tudo é o palhaço!. Era a peça para as pessoas se rirem, era o elemento cómico!» ILMB. Tal como aos seus antecessores, os bufões, nas Brincas aos Faz-Tudo, tudo, ou quase tudo, lhes é permitido. Têm o direito de zombar do mestre e dos outros performers, interromper o tom de cerimónia, brincar com os anfitriões “donos da rua”, tal como o bufão (mercê do seu estatuto de “louco”), podia interromper o príncipe⁴⁴.

O número de Faz-Tudo no Grupo de Brincas, embora plural pela necessidade de interacção apoiada na comicidade dialógica, é bastante variável. Das nossas

⁴⁴ Para Dario Fo (1999) «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» (*ibid.*, p. 305). O mesmo considera Pavis (1996): «Le bouffon, comme le fou, est un marginal. Ce statut d’extériorité l’autorise à commenter impunément les événements, telle une forme parodique du choeur de la tragédie. Sa parole, comme celle du fou, est à la fois interdite et écouteée» (*ibid.*, p. 35).

observações, pudemos constatar que os Faz-Tudo presentes nas performances são geralmente três, embora devam estar presentes «pelo menos dois que é para contracenarem um com o outro» ILLM.



Foto 13 Trio de Faz-Tudo no Fundamento Giraldo Sem Pavor do Grupo de Brincas dos Canaviais, N.a S.a Machede, 2007. © I. Bezela

No entanto, vários interlocutores referem uma grande variação no número de Faz-Tudo nos Grupos de Brincas: «Isso do número de palhaços, acho que... é variável» IPFB. Por vezes, o facto de se assistir a um maior número de Faz-Tudo na performance tem que ver directamente com o processo de iniciação dos mais jovens, sendo que frequentemente passam por uma “estada” prévia enquanto “palhaços” antes de entrarem de pleno direito no Grupo. Os interlocutores mais jovens iniciaram-se deste modo no Grupo: «No ano que eu saí em palhaço, éramos quatro» IPFB. Este facto tem sido comprovado com a incorporação de jovens elementos todos os anos.

Todos os interlocutores confirmaram a presença do Faz-Tudo e da

sua importância – ano a ano, como num ritual a que não pode escapar-se⁴⁵ – no seio do Grupo: «Desde que conheci, sempre houve. Desde puto ia ver e havia um faz-tudo» ILMB. A importância dos Faz-Tudo, enquanto tipologia subversiva face aos limites do humor e da seriedade, têm diversas funções muito objectivas:

- Uma primeira função prende-se com a organização da cena: A distribuição de pequenos objectos, de pequenos materiais, da arrumação do espaço, de ir dispendo os elementos cenográficos e os instrumentos na cena e de facilitar o fluxo da performance. Não tem um espaço fixo, não tem “o atrás das cortinas”, não tem bastidores. Portanto, tudo está presente na cena, encarregando-se de ir arrumando o espaço e disponibilizar os adereços necessários nos diferentes momentos da performance;
- Uma segunda função diz respeito à regulação do espaço e tempo: «Há duas coisas na parte dos palhaços (...) (primeiro) é quem manda parar: – eles estão a

⁴⁵ Na verdade, este momento do ano, ligado que está a um ciclo de vida que cumpre a necessidade de renovação é simbolicamente recriado todos os anos, mesmo que desse facto já não haja a consciência do porquê de o fazer (Eliade, 1992).

tocar e nós a apanhar moedas. Há sempre um de nós que chega, para mandar parar e começa o nosso número, e há sempre uma anedota (...) para eles saberem que quando acabar a anedota começam. E há sempre um de nós que fica encarregue de (...) (fazer ali mais umas graças...) para dar timing ao acordeonista, o João meter o bombo às costas, as caixas, etc...e nós também termos algum tempo para arrumar (...) adereços» IPRF;

- Uma terceira função é a de “Ponto”: para algumas personagens, quando um súbito esquecimento tem lugar, cabe aos Faz-Tudo resolver o problema. Esta é uma tarefa considerada pelos interlocutores como muito importante e que, a pouco e pouco, tem vindo a desaparecer: o Faz-Tudo «servia para as brancas, para os ajudar! Se um se enganava aparecia o Palhaço!» ILRA. A função de ponto pode não ser a do aditamento puro e duro, mas tão-só de natureza fática, ampliando ou bloqueando o processo comunicativo e dando assim tempo para a resolução dos mais inadvertidos e imprevisíveis esquecimentos: «No desenrolar do fundamento, mandam-se umas piadas, às vezes, até para cortar algum engano. Se eles estiverem atentos conseguem meter a tempo e dizer uma piada e a pessoa toma atenção à piada e às vezes essa piada até ajuda quem está no Fundamento. Se o palhaço estiver com bastante atenção e se souber, manda uma piada e consegue dar aí o ponto à pessoa que está (com uma branca)» IPLM;

- Uma quarta função é relativa ao corte com o que se vem desenvolvendo: Os «palhaços, a parte cómica (cortam) com as piadas no meio da apresentação da peça» IPLM. A função de corte é perspectivada ao nível da concepção do cómico integrado na dualidade ordem *versus* desordem (Bakhtine, 1970; Eco, 1989). Os Faz-Tudo «Vêm perturbar aquela coisa muito certinha (...) são os únicos que saem da formatura, pelo tipo de personagem que são, eles podem sair da estrutura e também podem entrar. E entram a qualquer momento, então eles podem fazer uma ruptura e estão autorizados a parar história» ICAE. Neste sentido, o papel do cómico, pode também ser evidenciado enquanto oportunidade dos representantes da cultura popular exercerem o seu poder, face aos padrões normativos dumha cultura instituída (Bakhtine, 1970). Mas a questão é mais complexa se analisarmos as diversas “fronteiras” de registos, sobretudo o relativo ao registo do humor e a enunciação ritualizada, estatuída e codificada restritivamente: «Acho muito curioso e muito interessante porque é como se fosse a modernidade a meter-se e a quebrar aquele passado, mas os outros a resistirem e a permitirem que aquilo aconteça sem nunca perderem a compostura, digamos assim!» IAMF;

- A quinta função contempla a reactualização da crítica como os temas dos Fundamentos raramente remetem para a vivência actual e contemporânea, os Faz-Tudo «tentam arranjar piadas, graças de agora, coisas relacionadas com os tempos de hoje» IPSG, de forma a fazer a ligação com as temáticas do quotidiano. Esta função esteve num passado não muito longínquo (durante o Estado Novo) necessariamente ligada ao fenómeno censório, que alastrava o seu poder de con-

trole a todo o tipo de manifestações⁴⁶, cabendo aos Faz-Tudo o papel de porta-voz da insatisfação e crítica populares.

É óbvio que esta função de reactualização está indissociavelmente ligada à expectativa de uma boa improvisação;

- Uma sexta função refere-se à tensão entre Faz-Tudo e demais actantes como prolepses da(s) narrativa(s) enunciadas na cena. A interacção na performance entre os performers/figuras e os performers Faz-Tudo é considerada como uma oportunidade de ler as diversas camadas dramatúrgicas. «Por um lado, tem a leitura que eles não interagem com os palhaços, eles mantêm-se imperturbáveis, mas também sem (nunca reponderem) permanecem ali como se não acontecesse nada e não é verdade porque vai acontecer qualquer coisa, portanto acho que pode ter várias leituras» IAMF. Ainda que o trabalho dos Faz-Tudo possa ser encarado como simples anedotário, ele vai muito para além disso;

- A sétima função advém da superação desconcertante da narrativa (sagrada ou não). Verifica-se também, no exacerbar que o Carnaval possibilita, uma clivagem ao nível do sagrado *versus* profano: «A questão religiosa (entra) na dramatização séria (...) (estão) completamente concentrados, e é o Palhaço que os integra no tempo mágico do Entrudo, do Carnaval» ILRA. Se para este interlocutor a dimensão do sagrado está confinada à seriedade da dramatização, poderemos contrapor a presença do verdadeiro riso como «manifestação de um contacto com o mundo divino» (Minois, 2003, p. 30). Neste caso, a presença do profano, ligado ao tempo de excessos do Entrudo reflecte-se «como um princípio corporal cómico» sedento de satisfação das necessidades básicas ligadas ao «baixo corporal» (Eco, 1989). Ao nível teatral, Brook aborda esta temática remetendo para o que caracteriza serem as distinções entre Teatro Sagrado e Popular:

Isto nos traz de volta ao ponto onde o Teatro Sagrado e o Popular demonstram o seu antagonismo. O teatro Sagrado trabalha com o invisível e este invisível contém todos os impulsos escondidos do homem. O teatro Rústico diz respeito às ações do homem porque ele é terrestre e imediato; visto que admite a malícia, a risada, o rústico ao alcance da mão torna-se melhor do que o popular e, vivo, parece melhor do que o sagrado impalpável

(Brook, 1970, p. 40)

46 A linguagem por vezes excessiva dos Faz-Tudo e o seu diálogo com as audiências na referência a autoridades locais ou no tratamento de temas pertinentes no contexto da comunidade fez com que muitas vezes os mecanismos censórios actuassem: «aqui houve notícias em que eram denunciados como mentores de um espectáculo com imoralidade e depois tinham que lidar com as autoridades e isso era muito complicado» ILRA. No período anterior ao 25 de Abril, a representação dos Fundamentos passava sempre por uma autorização expressa para a sua apresentação. Partia-se as-sim «do princípio que há um texto, mas, quando havia improvisos, dependia das pessoas que estavam a assistir» ILRA. Na verdade, para os Faz-Tudo não existe um guião fixo. Eles escolhem os seus gags e intervenções em função das redes de sociabilidade existentes em cada local de apresentação.

Na linguagem usada pelos Faz-Tudo, em permanente cumplicidade com as audiências, a obscenidade é rainha e são explícitas as referências aos peidos, arrotos e fornicação, integrando abundantemente os repertórios das suas intervenções⁴⁷. Também as suas acções reflectem este desígnio de total superação da narrativa, pois são permanentemente acompanhadas de adereços sexuais e de tentativas propositadamente desastradas de simulação de cópula com menor intensidade, e provavelmente de acordo com o efeito que os temas obscenos têm nas audiências, exercitam o estabelecimento hierárquico do poder entre eles, recorrendo ao insulto mútuo, empurrando-se e simulando a agressão. Não raramente acontece perderem o equilíbrio e rebolarem pelo chão, o que «trai o carácter ilusório da estabilidade, os que vêm uma pessoa cair passam de um mundo que é estável para o mundo escorregadio» (Alberti, 1999, p. 201)⁴⁸:

- A oitava função refere-se ao óbvio controle espacial da assistência durante a performance: «imagino que os palhaços fossem importantes para criar essa relação quer de desmontagem, de actualização de abrir a cena a nós, quer também de nos fechar, de nos controlar quando fosse necessário» ICAE. Na ligação que os Faz-Tudo estabelecem com os públicos, assiste-se, efectivamente, a este controle espacial da assistência durante as performances;

- Por fim a nona função, ou sejam as funções perdidas. Alguns atributos tradicionais dos Faz-Tudo não se mantêm, hoje em dia, devido a perda de sentido. Um desses atributos refere-se a tarefas de vigilância e de manutenção do segredo: «Os palhaços nos ensaios eram os vigilantes para ver se alguém estava a ouvir os



Foto 14 Faz-Tudo do Grupo de Brincas dos Canaviais no Fundamento Giraldo Sem Pavor, Nossa Senhora de Machede, 2007. © I. Bezelga

47 «a sujeira que caracteriza a rudeza; imundície e vulgaridade são genuínas, obscenidade é fascinante; com estas o espetáculo se reveste do seu papel de libertador social, pois por sua própria natureza o teatro popular é antiautoritário, antiradicional, antipomposo, antipretensioso. Este é o teatro do barulho é o teatro do aplauso» (Brook, 1970, p. 38).

48 É interessante perceber que, para alguns interlocutores, esta função de superação desconcertante não é deseável; torna-se excessiva ou não compreendida de todo: «Eu acho, que era nesse dizer, nesse ritmo que eles vão marcando que depois os outros (os Faz-Tudo) desestabilizavam um bocadinho. E, às vezes, perdia-se aquele embalar, de entrar naquele ritmo» ICRW. Isto verifica-se tanto perspectivado por elementos da audiência, como pelos próprios pares, os performers.



Foto 15 O Penico para recolher donativos Grupo de Brincas dos Canaviais, N.a S.a Machede, 2009.
© I. Bezelga

ensaços (...) à escuta (...) eles não estavam connosco lá dentro (...) estavam de vigia (...) só era conhecido o nosso Fundamento (...) quando saímos no dia do ensaio geral». ILAO. O factor surpresa era – e, de certo modo, ainda continua a ser – um elemento extremamente importante neste tipo de performances. Espera-se não só que supere a performance anterior, como possa superar também o próprio domínio do imaginável e que, portanto, seja capaz de exercer junto da audiência um impacto de franca admiração (a perlocução). É um elemento extra que motiva a preparação, o treino e o ensaio. O efeito que surte é duplamente “prazenteiro” e consolador. Daí a função clásica – ainda que perdida na actualidade – ligada ao segredo.

Outra das funções perdidas – embora hoje ainda praticada, mas obviamente não servindo os propósitos sociais pela qual terá sido introduzida – é relativa à recolha dos donativos que a audiência envia para o centro da roda.

Respondendo ao apelo de ajuda do mestre os espectadores têm o costume se atirar moedas e os Faz-tudo têm a obrigação de as recolher: «tinhamos que arranjar algum dinheiro e nós aproveitávamos aquele que mandavam para a roda, para os nossos pés» ILMB. As audiências continuam a gratificar os Grupos de Brincas. São os Faz-Tudo que continuam a apanhar as moedas deitadas ao chão e que vão amealhando num penico. Apenas as notas têm destino diferente e são presas ao estandarte pelo porta-bandeira.

Da nossa análise face ao inúmero leque de funções que os Faz-Tudo têm, emerge uma primeira questão que se prende com a responsabilização de que estão incumbidos para o bom funcionamento da performance. É por vezes um trabalho invisível de “contra-regra”, pelo que existe uma dúbia valoração da sua importância: «Normalmente diz-se que os palhaços “Ah, os palhaços!” (com desdém), mas os palhaços têm um papel muito importante na nossa representação» IPLM.

Pela especificidade de não terem uma estrutura de jogo fixada por um texto e pela liberdade que lhes é conferida face aos outros performers, os Faz-Tudo «Terão de ser os mais actores, os mais inteligentes porque têm que saber perfeitamente o Fundamento, têm que saber o que se passa ali dentro do círculo para poderem estar ligados ao exterior fazendo essa ligação» ICAE. No entanto, esta responsa-

bilidade acrescida não é percepcionada de forma consensual. Para os elementos mais jovens dos Grupos, pelo facto de atribuírem um excessivo peso à tarefa de decorar o texto, no processo de preparação da performance, desvalorizam a o papel do Faz-Tudo: O «palhaço tem menos responsabilidades» IPFB, embora, para outros, essa seja apenas uma visão superficial da função.

Esta questão é, em termos gerais, muito pertinente para a nossa análise, pois reflecte uma certa falta de exigência no desempenho dos Faz-Tudo e uma difícil compreensão do seu fundamental papel: «dá-me ideia que os palhaços precisam de um papel muito maior e, lá está, seria reservado a eles essa actualização e essa relação com a comunidade ou então aprofundando o tema» ICAE como elementos indispensáveis neste tipo de performances, a valorização das qualidades e competências de comicidade dos Faz-Tudo relacionam-se directamente com a eficácia de surtir (ou não) efeito catártico junto da comunidade. Tem-se vindo a assistir a uma gradual “perda de função”, fruto de desconhecimento, empobrecimento da memória e do processo de degradação da experiência. Segundo Benjamin (1994) «unidade» e «continuidade» são conceitos fundamentais não apenas no aprofundamento do sentido de experiência mas na própria construção de conhecimento.

Durante a pesquisa, percebemos que o investimento dos próprios Faz-Tudo na procura e criação de novas situações e de uma maior elaboração depende muito “do troco” que os públicos dão. Eles dispõem de um pequeno acervo de gags possíveis, situações cómicas e anedotas, que vão gerindo nuns sítios com uma grande economia e noutras com um maior desenvolvimento “esticando” e improvisando. A duração no desenvolvimento da sua prestação está articulada com as respostas que vão tendo da audiência e da interacção estabelecida com o público logo no início da apresentação. É essa análise que permite a decisão *in situ* do tipo de gags a desenvolver, nem sempre, embora, compreendidos da melhor forma, seja por banalização, esvaziamento ou falta de originalidade.

Existe como que uma “bolsa de valores” de performers de Brincas: «aquela gente das Brincas conhecem-se todos uns aos outros e vão buscar palhaços ou, vão buscar pessoas que já trabalharam com as brincas» ILRA.

Entre os Faz-Tudo, é bastante evidente a existência de uma determinada cotação. Aqueles que são considerados os melhores, os “assim assim” e os que, não tendo jeito para decorar décimas, apenas lhes resta serem Faz-Tudo.

Contrariamente ao que hoje ocorre, já que não existe concorrência entre os Grupos, deixou de existir mobilidade de performers, facto que antes tinha – e que hoje teria – importância nos graus de exigência das prestações, nomeadamente ao nível dos Faz-Tudo: «Os palhaços este ano (faz gesto de desagrado) ainda vi alguns em 1983, ainda fui a um monte em segredo assistir a um ensaio, em que o palhaço que foi naquele ano para essas Brincas estava a ser assediado pelas outras Brincas todas, os palhaços eram cobiçados e muito disputados» ILRA.

A concorrência, a complementaridade e a relação entre Faz-Tudo nem sempre tiveram destinos felizes. Ao longo da pesquisa percebemos que, durante o tempo

de ensaio, os Faz-Tudo eram cobiçados. No ano de 2008, inclusivamente apareceram dois a disputar papel de chefe dos Faz-Tudo. A relação de poder que se percepcionou teve que ver com uma baixa no costumeiro grupo de Faz-Tudo do Grupo de Brincas dos Canaviais. A vinda para o Grupo de dois antigos Faz-tudo do Grupo de Almeirim, de que notoriamente um era o leader, fez despontar uma surda tensão que foi resolvida durante as apresentações, cada qual encontrando o seu protagonismo dentro do jogo. O terceiro elemento funcionou sempre como um solitário, dificilmente encontrando espaço no trio que se constituiu. Efectivamente, no ano seguinte encontrámo-lo sozinho “performando” em plena Praça num único dia. A sua tristeza contrastava assustadoramente com o seu figurino, fazendo lembrar os textos de Raul Brandão. Foi muito ténue a interacção com os Faz-Tudo do Grupo como que a reafirmar o seu “solo”. No ano seguinte, já em 2010, saiu integrado no novo Grupo recém-formado do Rancho Folclórico Flor do Alto Alentejo com o mesmo colega com que tinha participado no Grupo dos Canaviais em 2008. Passados uns dias soubemos que se tinha suicidado e de alguma forma esse facto não causou o espanto transtornado que poderíamos supor!

No grupo de Brincas dos Canaviais mantiveram-se em permanência, durante anos, dois Faz-tudo exacerbando propositadamente algumas características físicas, tornando-se visivelmente maiores e mais gordos do que na realidade são, parecendo coadunar-se com a perspectiva veiculada por Kocur (2008), na descrição do performer Will Kemp, um aclamado “clown” que trabalhou com Shakespeare: «ele era apropriadamente feio, portador de estrabismo e devia usar um sotaque rústico. Sofria de obesidade grave o que não o impediu de realizar piruetas que o tornaram famoso. O seu enorme corpo era o principal veículo para o clowning» (Kocur, 2008).

Uma outra questão importante é a que se prende com a versificação em décimas, uma das características chave das Brincas. Daí que a habilidade para fazer décimas seja percepcionada como uma mais-valia. Os Faz-Tudo também têm as suas décimas que se integram na estrutura da apresentação, junto com os outros performers no tributo à bandeira do Grupo e que, contrariamente ao que sucede no texto do Fundamento, são criadas pelos próprios performers. No Grupo de Brincas dos Canaviais um dos Faz-tudo de serviço, Bruno é um exímio criador de décimas e repentista. Acontece que, para outros, essa é uma tarefa para a qual não se sentem verdadeiramente vocacionados: «Eu não faço (décimas), eu não tenho pinta nenhuma para (criar)» IPRF. Seja como for, a criação como um todo da cena a partir dos Fundamentos – incluindo a própria oficina inventiva das décimas – podia ser ainda mais estimulada, caso a participação dos Faz-Tudo fosse mais efectiva desde o início. A participação dos Faz-Tudo, no processo de preparação da performance, sobretudo no espaço de tempo reservado aos ensaios do Fundamento, não se faz muito notada: «Eles chegam e dizem que não fazem falta e que só vêm nos últimos ensaios. (...) Estamos sempre a dizer: (...) “Vocês

têm que começar antes, e participar mais cedo, porque depois lá, nós não estamos à espera e depois começamos a rir» IPSG.

Podemos questionar se o tipo de comentários ou de intervenções que os Faz-Tudo levavam a cabo, em anteriores Grupos de Brincas, seriam mais estruturadas, ou se teriam mais acentuada a função de corte na estrutura dramatúrgica que os Fundamentos actuais impõem. Devemos, contudo, referir que os Fundamentos em circulação, praticamente todos da autoria do Sr. Raimundo, não nos permitem aferir de possíveis implicações no desempenho dos Faz-Tudo em função de outras estruturas dramáticas.

O Acordeonista

Como já referimos, todos os performers do Grupo de Brincas assumem também o papel de músicos, com excepção do mestre. No entanto o acordeonista parece ter lugar na performance por via da sua competência como músico, inversamente ao que se passa com os outros performers. Neste caso, ele é também intérprete do Fundamento, mas nunca o protagonista.

Existir um acordeonista disponível para tocar e simultaneamente assumir um papel no Fundamento é quase condição *sine quanon* para a organização de um Grupo de Brincas: «É uma condicionante muito importante para existirem ou não existirem (grupos de Brincas). Os outros grupos que não saem é porque já não têm o acordeonista» ICAE.

Constatámos efectivamente que uma das questões essenciais para a sobrevivência dos grupos se deve ao facto de terem (ou não terem) um acordeonista disponível, sendo aliás o único performer remunerado: «A única pessoa que recebe algum dinheiro com isto das Brincas é o acordeonista, tem o instrumento...e é uma questão das regras lá deles» ILLM.

Não foi difícil apercebermo-nos de que é mais fácil arranjar um mestre do que arranjar um acordeonista: «Porque há poucos, para já o acordeonista é aquele indivíduo que já tem que ter algumas posses para ter o acordeão; em segundo tem que saber um bocadinho de música para tocar» ILLM. Há que compreender que o acordeão ou a concertina há sessenta ou setenta anos era um instrumento muito comum que detinha um papel fundamental na sociabilidade festiva rural para animar os bailes (Sardinha, 2000). O protagonismo do acordeonista assenta assim nessa tradição, mas também na responsabilidade de adaptação de melodias populares à canção do Grupo.

O Porta-bandeira

Por fim, convém notar que a função de porta-bandeira é sempre acoplada ao desempenho de uma personagem do Fundamento. Vai rodando por vários performers de ano para ano, no entanto é sobretudo distribuída aos elementos na “força da idade”, jovens e com papéis distribuídos relativamente pequenos, já que terão que a carregar durante toda a função.

Por vezes, ocasionalmente o Mestre fica responsável pela Bandeira na roda, enquanto decorre a representação e o Porta-Bandeira entra na acção enquanto personagem do Fundamento.

Actualmente, não se constitui, para o seu portador, como um signo de particular relevância, o sinal distintivo da comunidade que representa, o que indica

um relativo alheamento dos actuais performers face à sua condição identitária inicial.

Contrariamente à evolução corporal coreografada desenvolvida por outros famosos porta-bandeiras - oriundos quer das campanhas militares, quer dos desfiles das Escolas de Samba cariocas - aqui, nas Brincas, não fica sugerida qualquer articulação entre a acção de porte/transporte com uma movimentação/corporalização específica.



Foto 16 A Bandeira do “Lavrador”
Grupo de Brincas dos Canaviais,
N.º S.º Machede, 2009.

© Clara Alvarez

Diversidade de Personagens dos Fundamentos

A primeira questão que se nos coloca neste item tem a ver com a equação Figuras *versus* Personagens, neste tipo de performances.

As práticas performativas dos participantes destas formas de teatro tradicional são muito diversas da tradição realista europeia. Efectivamente, o que estes “actores” enunciam talvez não se possa chamar de personagens, mas sim e apenas, figuras⁴⁹. A personagem-tipo corresponde a uma forma recorrente no teatro popular e algumas formas sucedâneas, nomeadamente no que se refere ao teatro de rua e ao teatro de inspiração popular, muito frequente no contexto latino-americano e brasileiro. Figura, numa primeira acepção, remete para um tipo de composição menos trabalhada, apenas esboçada. No entanto, se levarmos em conta a natureza discursiva desta forma teatral, percebemos que a criação da Figura tem uma razão de ser. O “actor” destes contextos evidencia perante a assistência a separação entre o “eu-actor” e o “eu-personagem”, reforçada por aspectos visuais e discursivos. Apresenta-se, portanto, como um membro da comunidade que tem a responsabilidade de transportar consigo uma determinada figura.

O número de personagens presente num Grupo de Brincas é variável e está intimamente ligado ao Fundamento (texto dialogado e de características sempre diversas). Pode considerar-se que o Mestre, os Faz-tudo, o Acordeonista e o Porta-Bandeira (elementos fixos na estrutura das Brincas) são os únicos sem um “papel” definido pela evolução dramática do Fundamento.

⁴⁹ A figura caracteriza-se em largas pinceladas e de forma pouco pormenorizada, o que permite um reconhecimento imediato. Segundo Pavis (1996), o recurso a personagens-tipo, tão comum no teatro popular, permite a optimização dos frágeis recursos, nomeadamente para conseguir lidar com os saltos da acção e com o jogo dos actores.



Foto 17 Rei e Príncipe Grupo de Brincas dos Canaviais, 2008. © R. Fernandes/CME



Foto 18 Padre Grupo de Brincas dos Canaviais, 2009.
© F. Mendes

Podemos assistir a alguma recorrência de Figuras de Fundamento para Fundamento, correspondendo aos diversos tipos que mais frequentemente se encontram no teatro tradicional: O padre, o lavrador, o pastor, o rei, o doutor, etc.

Embora estas Figuras sejam variáveis, assiste-se a uma maior ou menor adequação de certos papéis a alguns performers. Tendo em conta um maior grau de experiência são atribuídos a esses performers os papéis dos protagonistas.

Como já referimos, assiste-se a uma certa especialização no desempenho de personagens femininas não sendo, no entanto, exclusiva.

Pressente-se uma certa estabilidade em diversos tipos de personagens apesar da existência de diferenciação que acaba sempre por ser determinada pela própria história a contar⁵⁰: «(Tive) papéis muito parecidos na Rainha Santa Isabel e nas Encantadas, como reis ou padres, ou soldados» IPG(LC, JMF). As características físicas e de personalidade são factores mais importantes para a fixação a determinados papéis do que as competências expressivas ou de interpretação. Com

⁵⁰ A tipificação conduz os performers a especializarem-se numa personagem dada e daí tornar-se relativamente comum a distribuição tácita desses papéis, tal como era comum ocorrer na Comedia del'Arte (Berthold, 2005).

efeito, as diferentes características individuais – presença física, projecção vocal, idade – surgiram-nos como indicadores constantes na distribuição. De notar ainda a disposição para acumular funções, até porque cada um dos performers alia à figura que personifica a função de músico na banda. Por outras palavras, quando nos referimos à variabilidade e fixação, também estamos a referir-nos aos performers enquanto instrumentistas já que «cada um leva o seu papel e cada um leva o seu instrumento para tocar!» ILMB.

Uma das razões de preferência pelo desempenho de determinados papéis relaciona-se com a possibilidade de interagir com a audiência, ainda que a integração na cena como personagem do Fundamento confira um status especial, simbolizado por “estar na roda”.

A reflexão patente no discurso de um performer ilustra bem este aspecto: «Quando saí em palhaço, queria sair em palhaço. Mas só que depois não gostava: “Ah, quero entrar na roda! Acho que é mais fixe!” (...) Às vezes, começo a pensar: (...) «Ah, eu gosto de aqui estar! (...) Na roda, no Fundamento». Mas há outras vezes que penso: (...) “Ah!, se calhar, estar em palhaço, é melhor. Posso ir falar com as pessoas, posso fazê-las rir”. Mas eu gosto mais de sair no Fundamento» IPFM.

Duma forma geral, o protagonismo é percepcionado pela capacidade de memorização, ou seja, pelo número de décimas que se tem que decorar: «O meu primeiro papel foi de Guarda (...) tinha cinco décimas (...) (uma personagem com pouco protagonismo) secundária, digamos assim. Era o primeiro ano também ninguém sabia se eu conseguia fazer mais se não. E a intenção era ir tocar caixa (...) Logo a partir do segundo ano» (começou a ter papéis grandes) IPG(LC, JMF). Como já foi referido, a participação nos primeiros anos de Grupo, o que é extensivo aos mais jovens, pressupõe um período probatório de aprendizagem onde os neófitos adquirem conhecimento e experiência.

Corpo, movimento e gestualidade

O uso do Corpo e a gestualidade presente na Performance das Brincas, pode-se pautar por uma série de características que dificilmente se enquadram nos modelos de análise teatral convencional.

Na reflexão de Certeau (1994) sobre as práticas corporais quotidianas, o autor descreve-as como “táticas silenciosas e subtils” consubstanciando-se num conhecimento de “tipo tácito” (*ibid.*, p. 21). O Corpo é assim um veículo de conhecimento, pelo qual nos apropriamos do mundo.

Corpo, pensamento e linguagem não podem, no entanto, ser separados:

O que torna inseparáveis o pensamento e o corpo, é muito simplesmente o fato deste último ser o indispensável hardware do primeiro; a sua condição material de existência é que cada um deles é análogo ao outro no seu relacionamento com o respectivo ambiente (sensível, simbólico), sendo o próprio relacionamento em si do tipo analógico nos dois casos

(Lyotard, 1989, p. 24)

Refira-se a proeminência do corpo na contemporaneidade, assistindo-se, de certa forma, ao estabelecimento de uma relação narcísica dos indivíduos com o seu próprio corpo. No entanto, o lugar que o corpo ocupou ao longo da história foi variando, ocupando diferentes papéis. Para Néspoli (2004) nas sociedades orais:

Os mitos e ritos são as formas de transmissão de saberes que articulam os indivíduos à realidade social, reforçando sua posição no território cultural (...) o ritual, as formas visuais, a performance e o corpo são modos de armazenamento do conhecimento. Não existem outras formas de armazenamento, a não ser através da manipulação de elementos mitológicos e códigos estéticos. «(...) Na cena contemporânea, o ritual coloca o corpo, a memória e a transmutação de códigos como os elementos principais da criação” e desta forma “aproximando” o performer do *bricoleur*

(Néspoli, 2004, pp. 12/14)

Parece, no entanto, que nas práticas corporais dos performers das Brincas, este movimento contemporâneo, de proeminência do corpo, não é acompanhado, antes apresenta-se de certa forma “cristalizado” segundo um conjunto de padrões culturais que os fundamenta e justifica. Assim, na nossa cultura assiste-se à “estilização simbólica do corpo” caracterizada pela frontalidade hierática, abertura de braços, e união das pernas, escondendo o sexo (Calamaro, 1999, p. 41).

Podemos evocar neste momento a pertinência relativa das perspectivas que consideram a existência de experiências corporais básicas universais que se mantêm com determinada estabilidade (Barba, 1994a; Hastrup, 1995).

Carlson (2004), numa leitura crítica da perspectiva do teatro antropológico de Barba, refere, que os pressupostos desses princípios de universalidade – elementos de pré-expressividade – assentam, sobretudo, nas respostas da assistência a estímulos ligados à energia, oposição e tensão.

Também as perspectivas de Schechner (2002, 1995) e Barba (2006) divergem quanto à consideração do uso do corpo pelo performer que decorrem do que consideram “performance” e “representação”. Assim, enquanto que, para Schechner (1995) existe um largo espectro de acções performativas decorrente dos vários papéis que assumimos na vida quotidiana e desse facto decorrem relações com o agir das manifestações performativas tradicionais, Barba considera existir a percepção de diferenças significativas quanto às acções quotidianas e extra quotidianas, e deste facto – que pressupõe diferentes técnicas – decorre a metodologia e treino dos actores do Odin Theatre, que foi desenvolvendo ao longo das últimas décadas (Barba & Savarese, 2006).

A gestualidade do Mestre é caracterizada por um conjunto de movimentos de braços sincopados, enquanto evoluí no centro da roda. Junto com a movimentação dos braços usa um apito – que comanda – numa mão, e um ponteirinho de madeira com fitas na outra. O ponteiro funciona como uma batuta de uma orquestra (há uma parte em que rege a música: quando, no final, elementos do grupo tocam instrumentos, o Mestre vai regulando as entradas e as saídas das várias secções rítmicas) e o apito serve para regular os comportamentos dentro do grupo (atenção, entradas e saídas dos performers) e nas próprias audiências.

O tipo de movimento do Mestre é percepcionado como propositadamente estereotipado, embora tal remeta para a dimensão real de quem convictamente guia: «Eu acho que aquele esbracejar tem que ver com o chamar a atenção por isso eu acho que ele está a ver (...) é como se estivesse ali a varrer o chão, a limpar» ICAE. Tentámos perceber as origens dessa movimentação muito peculiar, sobre o que quer dizer e que tipo de significados poderá assumir/recobrir: «Isso dos gestos, desde que eu me lembro, tenho visto sempre e vem já de há muitos anos. Não sei quem é que inventou, não sei nada disso (...) Há assim qualquer coisa de (...) uma marcação (...) Dos gestos com a música (uma) Sinfonia (...) Maestro» IPFB. A persistência quase ritual dos gestos é justificada pelo seu domínio sobre-tudo imemorial: «Antigamente era a mesma coisa (...) Só que os gestos não são os mesmos, cada mestre adapta (...) mexe-se da maneira que ele acha mais bonito (...) É assim! São os gestos que dão as ordens (...) Já assim era com um outro tio meu, o irmão do meu tio e irmão da minha mãe» IPG(JB, AC, JF, LM).

Para outros interlocutores, a estranheza perante a gestualidade do Mestre «remete para as claques de jogos futebol Americano» ICAE. Aquele tipo de gestualidade está sempre presente no Mestre e embora seja difícil ver explicitados os seus códigos, é um dos elementos alvo de avaliação e crítica, sobretudo por parte de ex-Mestres.

O quadro das apresentações da performance fica a dever-se inteiramente à tradição, à herança observada e à reactualização das normas estatuídas e interiorizadas. Não existe qualquer tipo de notação lógica ou diagramática da gestualidade. O que existe como “matriz” é uma base gestual que é reproduzida por imitação. Esta incorporação deverá historicamente ter assumido diversas formas, nem sempre programadas, tal como está a acontecer, nos últimos anos, com o jovem Mestrinho na sua relação com o pai. Seja como for, a praxis assenta numa continuidade que passa pela recriação de um leque de códigos algo restritivos e que são observáveis a “olho nu” (a correspondência entre aquilo que há a comunicar e a expressão que o traduz não apresenta realmente invariantes significativas). A improvisação passa a tornar-se possível, neste sistema mimético, apenas e tão-só quando o nível de incorporação gera uma conduta prática que passa a funcionar, dando assim corpo vivo à tradição.

No diálogo com os interlocutores, o uso do corpo e da gestualidade na actuação dos performers tornou-se uma questão saliente. Com efeito podemos considerar a relativa imobilidade corporal, inscrita numa tradição teatral que a considera adequada aos padrões comportamentais vigentes até finais do século XVIII (Campbell, 2008). A rigidez corporal dos performers das Brincas é percepcionada como decorrente da influência de uma estética teatral anterior ao paradigma instalado com a formação do actor: «é o acontecimento do aparecimento das escolas de representação que é uma invenção do séc. XIX e dos métodos da criação do papel e da criação da personagem (...) até lá, tirando a *comedia dell'arte*, os actores eram mais ou menos estáticos (...) Também estou a tirar a comédia (...) E a tirar o teatro

isabelino que provavelmente também era muito expressivo e muito corporal (...) Provavelmente sempre houve duas tendências no teatro, a tendência da expressividade, do desafio que é explicitar corporalmente de forma codificada e rigorosa e outra em que isso não é muito importante, o importante é o texto» ICJCC. A este propósito, Zarrilli (2006) refere que a interpretação de género e classe não estão definidos pela imitação realista, mas por convenções da gestualidade, movimento e figurino.

Voz, Elocução e Canto

A forma falada do texto em verso remete para uma particularidade que fica patente na elocução usada: «Isto é uma forma de dizer antiga, muito colocada, com aquelas curvas (o nosso interlocutor canta). É uma cantilena» ILMD. Trata-se de uma prosódica que enfatiza uma cadência rítmica que a aproxima do canto falado:

O termo «canto» recobre uma forma muito particular de fonação e de entoação que tem suscitado interessantes debates sobre a «dificuldade de distinção entre falado e cantado», duas formas de produção vocal em torno das quais se situam inúmeros fenómenos vocais tendendo, ora para o Sprech-gesang, ora ainda para a melodia cantada. Tanto assim que, ainda que não seja considerada propriamente «música» por um determinado grupo cultural, toda a produção vocal, independentemente da definição falado/cantado, é considerada musical

(Guimarães, 2000, p. 225)

A distribuição de papéis mais difíceis tem também a ver com uma maior capacidade de projectar a voz e de dominar uma boa dicção: «No primeiro ano, acho que gostaram da minha dicção, e tenho uma voz forte é difícil ficar rouco. A partir daí começaram a aproveitar para fazer papéis com este impacto» IPG(LC, JMF). E durante o longo processo de ensaios, a memorização do texto concentra grande parte das energias, já que grande parte do tempo é praticamente usada na apreensão do texto, no decorar do texto e a dizê-lo da forma que – aquele grupo concreto – considera que é o *ser bem dito*.

Existem requisitos expressos para dizer as décimas que são integralmente cumpridos, quer através da organização, quer da forma que lhes permite (e a quem assiste) fazer a avaliação da qualidade dessa elocução⁵¹. «Os textos são enormes! aquelas pessoas praticamente muitos analfabetos como é que conseguiam decorar? (...) Juntavam-se na praça, no terreiro, junto a uma taberna (...) saem da fila, saem da roda vão ao meio, falam, viram-se para o público é uma coisa extraordinária! Representam!» ILLM. O facto de ser em verso rimado é percepcionado como facilitador da aprendizagem do “dizer a décima” ajudando à memorização do próprio Fundamento. A comunicação na performance revela grande eficácia e é audível nos espaços abertos onde ocorre. Com efeito, a linha melódica inscrita nos dez versos ajuda a projectar a voz e grande parte dos performers não têm dificuldade em se fazer ouvir.

A cadência da décima tem similaridades com uma forma de dizer poesia, que não é claramente a de hoje em dia. Esse contraste pode conduzir a uma estranheza imediata ou a uma eficácia que os públicos encarnam de um modo paradoxalmente maleável e operacional. O ritmo e a musicalidade da décima torna-a particularmente adequada para o diálogo: «com ella podían encadenarse largos parlamentos, encerrando en cada estrofa el pensamiento de cada personage» (Ruiz & Trapero, 2001, p. 37).

Apesar destas considerações muito propícias à generalização, os Grupos de Brincas diferenciam-se face à modalidade que usam no dizer das décimas com regularidade durante as apresentações e tendo sobretudo como fonte os mais velhos, ouvimos comentários sobre a forma como “eles” e os “outros” dizem as décimas. Os juízos avaliativos do género – «Ah! Mas eles não sabem dizer!» – ou – «Eles não dizem como nós» – tornaram-se recorrentes ao longo do estudo. As diferenças na forma de dizer variam efectivamente de zona para zona, apesar de estarmos a referir-nos a uma geografia próxima que pode criar distâncias reais de um ou dois quilómetros: «Nós temos uma pessoa no Grupo que entrou nas Brincas do Bairro de Almeirim e a maneira de eles dizerem as décimas é totalmente diferente da nossa. Eles dizem mais a cantar (...) cada zona (tem a sua maneira), antes havia mais Grupos de Brincas, era Canaviais, Degebe, Louredo, Espadas, Bairro de Almeirim (...) e cada sítio dizia a décima de sua maneira, mas sempre a manter a décima» IPLM.

As diferenças de género na constituição dos Grupos e nos vários tipos de dotes vocais ao nível da colocação, intensidade e altura, levou uma jovem interlocutora a ajuizar sobre o outro Grupo de Brincas da seguinte forma: «Gosto muito de os ouvir a eles com voz de homem» IPTC. Este tipo de percepção recoloca a questão da multicodificação no modo de dizer as décimas, embora para um público exterior à comunidade que “gera as Brincas e a sua cena” o modo pareça absoluta-

⁵¹ Mesmo que existindo a consciência da importância da escuta do texto, por parte dos performers, para o que canalizam muito dos seus esforços e técnica, a verdade é que nem sempre esse objectivo é atingido.

mente invariante e até monótono. Com efeito, sobre a forma de dizer as décimas, encontrámos múltiplos aspectos relacionados, relativos a autenticidade, à aprendizagem e, naturalmente, à transmissão: «A décima diz-se sempre de uma maneira que eu penso que é como nós a dizemos. Mas há zonas em que dão outra entoação noutras frases, noutra maneira de dizer. É a própria décima que se presta (...) uma cadência assim longa» IPLM. Existe uma codificação própria da tradição oral.

As deficientes condições sonoras e a má preparação da voz são factores que, combinados, não podem deixar de ser referidos, pelo que acrescentam à análise da performance das Brincas. Alguns performers ficam realmente roucos após o primeiro dia de apresentações, por dificuldades decorrentes duma má utilização da voz. Em locais com mais concentração de público, para alguns performers, a solução está em *subir o volume!* Fica excessivamente gritado, o que não supera a dificuldade de compreensão das palavras pela audiência, entrando numa espiral de esforço de ambos os lados.

Como estratégia por parte de um dos Faz-Tudo, para contrariar o esforço vocal sistemático, apareceu em cena um megafone, que curiosamente acabou por funcionar mais no reforço da comicidade do que na resolução do problema!



Foto 19 Faz-tudo Grupo de Brincas dos Canaviais, Louredo, Café do Celso, 2009.
© I. Bezela

Figurinos e Adereços

Na generalidade das Brincas, assiste-se a um verdadeiro eclectismo no uso de figurinos e adereços que, em certa medida, ignoram completamente a tradicional unidade de espaço e tempo. Nos figurinos, encontramos o Figurino tradicional, o figurino adaptado à personagem do Fundamento e os Figurinos dos Faz-Tudo.

Para alguns interlocutores, nomeadamente os que participaram pela primeira vez, causou estranheza não ter elementos expectáveis da época em que se realizam: «nos trajes não tem nada dos disfarces de Carnaval, não usam a máscara (...) nem assim outros elementos que são muito característicos do Carnaval» ICRW. Por contraste, os performers consideram ser os figurinos tradicionais os adequados: «os fatos tradicionais, o casaco, as calças e as fitas, que é um figurino mesmo específico, é da tradição para meter aquele rigor, como antigamente saíam» IPFB.

Estabelecem-se analogias com outras manifestações do teatro tradicional, nomeadamente através do uso de dragonas muito ao gosto do século XIX.

Efectivamente, o figurino tradicional evoca o uniforme. De certa forma inspiram-se nos uniformes das bandas filarmónicas e uniformes militares. (Talvez) «as origens também tenham um bocadinho de influência (...) na revolução Francesa» ILRA. Se tomarmos em consideração outras performances similares, encontramos um parentesco em exemplos que reafirmam um certo gosto popular no uso do uniforme⁵². Se pensarmos que, sendo estas performances realizadas por pessoas com um forte vínculo à ruralidade e de reduzido porte económico e social, a utilização de uniforme como símbolo de poder e a partilha de um traje

52 O uso do figurino contemplando os traços distintivos dos uniformes é visível nas apresentações do Tchitcholi e das Marujadas entre outras manifestações actuais.



Foto 20 Faz-tudo Grupo de Brincas do Dgebe, (76-77).
© J. Bicho

gonizada no Grupo de Brincas também existem alguns apontamentos que os diferenciam: «Aos chapéus têm chamado sempre chapéus. Agora ao do Mestre é que chamam canoa» IPFB.

Já o figurino especificamente teatralizado, com função de caracterização de determinado tipo, personagem ou figura, é percepcionado da seguinte forma: «os figurinos que eles têm, tentam, de alguma forma, ser adequados à história que vão contar (...) Os personagens são identificáveis até pelos objectos que eles vão pondo» ICRW.

Mais uma vez, usando antigas fotografias de Grupos de Brincas que alimentaram a reflexão e fizeram disparar as memórias, reparámos na diferença existente no figurino do Faz-Tudo.

«Esta tem uma coisa muito interessante, é que a nível dos Faz-Tudo já não tem a ver com os fatos que, hoje em dia, usam. Este é que é o Faz-Tudo, com os fatos construídos por eles, com aplicações de tecidos esfarrapados. Hoje em dia, é de compra... e acaba por perder um bocadinho a identidade do Faz-tudo» ILLM. Esta tendência de normalização que atravessa todas as sociedades contemporâneas destoa no coração da cena.

Curiosamente, em 2015, um dos Faz-Tudo do Grupo de Brincas dos Canaviais resolveu usar o figurino tradicional, correspondendo a um processo reflexivo deste grupo sobre a *identidade* das Brincas.

igual entre iguais confere imaginariamente uma maior dignidade que acaba por se projectar do grupo sobre o indivíduo. A ordem e o poder são amplamente personificados por um dado traje, não apenas no militar ou policial, mas também nos campos da justiça e da medicina, por exemplo. O traje simboliza, de certa forma, o poder específico que o seu uso concede.

Para os performers existe uma especificidade no figurino das Brincas que não reconhecem outro tipo de manifestações, nomeadamente os chapéus amplamente decorados com fitas e bolas: «Por exemplo, os chapéus (...) só nas Brincas é que vimos isso. Não vimos noutro lado» IPFB. Conforme o tipo de hierarquia pro-

Observando e dialogando a propósito das antigas fotografias de Brincas, em que alguns interlocutores participaram, percebemos que não havia uma tão grande predominância do figurino tendo em conta o *tipo* ou *carácter* presente no Fundamento: «Eles aqui quase todos, a nível de indumentária, usavam todos o mesmo fato. Só as personagens femininas era um bocadinho mais elaborado» (...) «todos tinham mais ou menos as mesmas, mesmo que fossem outras personagens. O Mestre usava a calça e o casaco, calça branca ou fato azul» ILLM.

O aluguer de fatos era uma prática comum, até porque não dispunham de um guarda-roupa que lhes permitisse fazer face à uniformização pretendida. O fato seria o do casamento o que, dada a faixa etária relativamente jovem que tradicionalmente compunha os grupos de Brincas, para muitos ainda não teria acontecido: «Para os fatos íamos ali à Rua de Machede, havia lá uma loja onde íamos alugar os fatos. Havia uma pessoa, que agora até já deve ter falecido, também na Rua dos Mercadores, que também alugava. Tanto para o Mestre como para as outras personagens Agora não! agora já se fazem os fatos» ILMB. Na sequência da realização dos Carnavais de Évora, foi muitas vezes o CENDREV quem emprestou apontamentos do seu guarda-roupa aos performers das Brincas.

Actualmente, assiste-se a uma maior facilidade de aquisição das



Foto 21 Foto de Grupo de Brincas (década de 60).
© Marcolino Silva, colecção espólio Arquivo Fotográfico
Municipal de Évora



Foto 22 Figurino tradicional, 2008.
© Rosário Fernandes/CMC

roupas e adereços, devido a uma significativa melhoria das condições sócio-económicas.

Os fatos tradicionais usados nas Brincas têm por base um casaco, calça e chapéu escuros e camisa branca. No entanto, o que lhes transmite as características de “figurino tradicional de Brincas” é a colocação de fitas e flores e o enfeite dos chapéus.

A confecção dos figurinos, como já tivemos ocasião de referir, envolve preferencialmente as mulheres do Grupo. A confecção doméstica é um aspecto importante no envolvimento de todos os que participam na performance. As redes familiares e de vizinhança facilmente se activavam nesta ocasião até porque não põe em causa o segredo do tema/fundamento. As flores, maioritariamente, continuam a ser feitas de papel, na linha de uma tradição presente ainda no Alentejo – na decoração das ruas com flores de papel, como no Redondo e Campo Maior: «aqueelas flores que põem tanto o acordeonista como os outros, nos ombros (...) é uma coisa que já é tradição (...) essa tradição temos na minha família (...) a minha mãe e as minhas tias é que as faziam (...) Ainda lá tenho duas ou três rosinhas dessas para prender no casaco» IPLM.

A confecção doméstica, como único recurso para a realização das Brincas, fica bem demonstrada neste desabafo: «Antes tinha de se trabalhar muito mais nisto, porque tinha de se fazer as rosas, tinha de se fazer tudo, tudo! Aproveitava-se tudo o que se tinha em casa» IPG(JB, AC, JF, LM). Actualmente é já diferente, as rosas de papel vêm sendo substituídas por rosas de tecido ou plástico compradas em Évora, assim como as fitas de seda para os fatos e chapéus e até as fitas de natal brilhantes substituem o papel na decoração dos chapéus e da bandeira. Aliás, essa é uma das características actuais das performances culturais um pouco por todo o mundo: A incorporação de materiais cada vez mais globalizados⁵³.

As fitas de seda larga (brancas, verdes e vermelhas) são usadas para adornar fatos e chapéus, mastro de bandeira e instrumentos. Nos fatos do figurino tradicional, «antigamente... as fitas traçadas eram brancas, as fitas do chapéu eram todas brancas e as fitas do ponteiro e do apito eram todas brancas e as fitas das calças eram brancas. As flores também. Era tudo branco». As fitas que são colocadas nos fatos obedecem a um preceito: «há uma forma de pôr as fitas assim a cruzar (...) É traçado sempre» IPG(JB, AC, JF, LM). Do ponto de vista da apreciação e da coerência relativa ao figurino «não há uma linguagem comum nos figurinos» ICRW. Para os performers, algumas das preferências por alguns Fundamentos estão directamente relacionadas com os figurinos usados: «Gostei

⁵³ A este propósito, tivemos ocasião de confirmar a utilização de idênticos materiais em substituição dos materiais locais tradicionais, quando assistímos a uma apresentação de *Melo Mela* uma manifestação tradicional que contempla música, canto, dança e mímica, de um grupo indiano conceituado, no contexto do Festival Évora Clássica em 2009. Os adereços foram realizados com fitas de natal idênticas às usadas pelos Grupos de Brincas na decoração dos chapéus e Bandeira.

muito de fazer a Rainha Santa Isabel também muito pela história e depois eu gosto muito do estilo daquelas roupas» IPTC.

Relativamente aos adereços podemos considerar três tipos:

1) Incluímos num primeiro grupo os adereços que têm uma carga simbólica específica no Grupo, como, por exemplo, o ponteiro e o apito do Mestre, o Mastro com a bandeira ou estandarte do Grupo (decorados com fitas) e ainda o “apoio” dos Faz-tudo (símbolo plasmado de potência sexual);



Foto 23 Bandeira do Grupo Sra. Isabel – Brincas dos Canaviais, 2008.
© Isabel Bezelga



Foto 24 Ponteiro e apito do Mestre do Grupo de Brincas dos Canaviais, 2008.
© Isabel Bezelga



Foto 25 Cajado do Faz-Tudo (objecto ceremonial) – Brincas dos Canaviais, 2008.
© Isabel Bezelga

2) Incluímos no segundo grupo os adereços de cena: os volumosos suportes cenográficos ou os poucos e pequenos objectos que estão directamente relacionados ao plot.



Foto 26 Castelo do Fundamento Giraldo Sem Pavor, Brincas dos Canaviais, 2007.
© Isabel Bezelga



Foto 27 Porcos do Fundamento O lavrador, Brincas dos Canaviais, 2009.
© Isabel Bezelga

3) Por fim, num terceiro grupo, consideram-se os mil e um objectos dos Faz-Tudo que, dentro de várias malas, vão sendo acumulados no decorrer das várias apresentações da performance e que invadem toda a roda em momentos ritualizados do jogo dos Faz-Tudo.



Foto 28 Malas dos Faz-tudo, Brincas dos Canaviais, 2009.
© Isabel Bezelga



Foto 29 Triciclo do Faz-tudo, Brincas dos Canaviais, 2003.
© João Bicho



Foto 30 Vários objectos dos Faz-Tudo, nomeadamente de invocação sexual, Brincas dos Canaviais, 2009.
© Isabel Bezelga

Na primeira categoria, onde consta o ponteiro e o apito do Mestre, a carga afectiva a eles associada é por demais evidente. Quando falamos com o Mestre do Grupo dos Canaviais sobre o ponteiro, ficamos a perceber que existe uma transmissão que é particularmente valorizada: «Foi o meu tio quem me fez o “ponteiro” e eis que aparece de dentro do bolso das calças de um elemento do Grupo, também ele antigo Mestre, um outro ponteiro, como que significando que um Mestre fica sempre Mestre pela posse desse minúsculo objecto de madeira (...) o (ponteiro) dele é diferente do meu (...) É este (pega para mostrar) (...) Fica escondido dentro da mão. Esse é do tamanho da mão (...) é feito para caber praticamente dentro do punho. O outro sai um bocadinho (...) ficava de fora» IPG(JB, AC, JF, LM). Como já foi referido, a propósito da caracterização do Mestre de um Grupo de Brincas, o ponteiro serve para mandar e o apito para chamar a atenção. Uma parelha que se complementa: «É um ponteiro (numa mão) e o apito na outra (continua a pegar no “ponteiro”)». Eles são o símbolo do topo da hierarquia num Grupo de Brincas⁵⁴. E, por isso, resguardados de olhares gulosos. Devemos acrescentar que só, no segundo ano da preparação da performance, pudemos observar com atenção, tocar e fotografá-los. Ambos são decorados com fitas finas.

54 Refira-se o processo de construção de significados partilhados na comunidade, «não é a natureza do objeto, mas o tipo de relação em que o fenômeno está inserido, o que confere-lhe sua dimensão social, e esta relação é eminentemente simbólica» (Ibañez, 1989, p. 118).

Um dos símbolos de fusão nos adereços das Brincas diz respeito a objectos culturais estandardizados como são os óculos escuros.

Deixamos aqui este excerto do Debate realizado, na Livraria Intensidez, em Évora, na segunda-feira de Carnaval de 2009: «tenho a oportunidade e falo com franqueza (...) há uma coisa que me chateia é aquela rapaziada toda com óculos escuros» (...) «até o Mestre pequenino já tem óculos escuros. Parecem quatro can-galheiros, tudo de óculos escuros e o meu amigo era o único que estava de cara lavada (dirigindo-se ao Mestre) (...) mas tem de se ter um cuidado (...) estão ali a apresentar-se» GD(CPC, JR). Este excerto do Debate fala por si, sobretudo dado o modo natural como a relação “representação/não-representação” é encarada no caso específico dos adereços.

Música e Dança

Música

A música é uma linguagem ligada ao invisível através da qual um nada de repente aparece numa forma que não pode ser vista mas certamente pode ser percebida. Declamação não é música, entretanto corresponde a alguma coisa diferente do falar comum. E também do Sprechgesang

(Brook, 1970, p. 70)

A música desempenha um importante papel na performance começa por ter uma função de chamamento: «Era o Bombo que chamava (...) Eles chegavam ao sítio onde iam actuar, começavam a dar marteladas no bombo, a malta ouvia e depois deslocava-se» IPG(LC, JMF). Na verdade a música torna-se fundamental para o ritual de comunhão que a performance das Brincas pressupõe: «basta a primeira batida de bumbo para que os músicos, atores e espectadores passem a compartilhar do mesmo mundo (...) o primeiro gesto já estabelece a relação, e daí por diante a história transcorre num ritmo comum» (Brook, 2002, p. 31).

No entanto, ela também marca a sua presença constante na musicalidade da entoação das décimas e no próprio ritmo da performance.

Como já referimos, aparecem sempre nas Brincas um conjunto de instrumentos, constituídos por acordeão, bombo, caixa, pratos, e outras percussões que formam a bateria. Ao mesmo tempo que os performers desempenham determinado papel, previamente estipulado pelo estatuto que têm no grupo, como no caso do Mestre e dos Faz-Tudo (ou por distribuição das personagens do funda-

mento), também lhes é reservado o papel de instrumentista. A iniciação no instrumento é realizada de uma forma não cuidada, sem sequer ter em conta uma experiência musical prévia: «No primeiro ano que entrei, entregaram-me aquela coisa e “toma, desenrasca-te” e eu tenho-me desenrascado. Destes anos para cá, com a entrada do L. (Cavaco), tem sido mais fácil, porque é mais um acompanhamento a ele. E como ele toca muito bem, não tenho de me preocupar muito com essa parte, basta-me acompanhá-lo e, pronto, sai tudo bem» IPG(LC, JMF).

A fixação a determinado instrumento está reservada, de uma forma geral, ao acordeonista. Os outros poderão ser mais ou menos rotativos: «Só saí dois anos em caixa (...)

Agora, tenho saído sempre com o pandeiro e já saí um ano com o reque-reque» IPFB. No entanto, existem excepções que fazem fixar alguns elementos a determinados instrumentos, nomeadamente porque implicam competências musicais especiais.

O mesmo acontece com a distribuição pelos vários tipos de instrumentos que compõem a “bateria”.

Em cada nova performance «eles podem ir variando a personagem (...) (também um) pode tocar o bombo (...) mas nós é que vemos qual é o que sabe tocar melhor!» ILMB.

Nota-se uma escassez de músicos disponíveis para os acompanhar, mesmo que a presença da música nas sociedades contemporâneas seja enorme. A questão tem sobretudo que ver com a função que a música desempenha nas sociedades actuais (Castelo-Branco, 1989). Tenderá mais a ser percepcionada como um bem de consumo do que enquanto forma “genuína” de expressão individual ou colectiva. É um facto que tudo indica que, no passado, apesar da imensa oferta que hoje se verifica, existiam mais músicos disponíveis e mais instrumentos em cena/actividade.

No Grupo de Brincas da Graça do Divor, alguns elementos pertenciam ao grupo musical local: «é o grupo, mais ou menos musical, que há ali na Graça. Era a F. e o senhor I. que tinham uma banda. Depois aconteceu isto, eles deixaram a banda e agora faz ela e o irmão» IPTC. Também no Grupo de Brincas



Foto 31 Bateria das Brincas – Brincas dos Canaviais, 2009. © Isabel Bezelga

dos Canaviais, um dos elementos é músico e tem, como é natural, um lugar fixo como caixa, aliás fundamental para o ritmo da performance. O seu depoimento é bastante interessante, pois ilustra a transfusão de influências entre Grupos de Brincas: «Não se pode pedir aos rapazes que entravam na Graça... agora vou ter de deixar de ser modesto... quando eu estava no Bairro de Almeirim, o mais forte era o Bairro de Almeirim; vim para os Canaviais e agora, claro, o mais forte é Canaviais; é muito por causa de mim, mas não se pode pedir a quem está a tocar na Graça, ao F., ou a quem estava a tocar antes de nós que era o F. e o J., que faça o mesmo que eu; eu tenho formação e comecei a tocar há muitos anos; é claro que eles que começaram agora e que nunca tiveram aulas (e que tocam só no Carnaval e que depois estão um ano sem tocar), é claro que não se pode pedir que toquem exactamente da mesma forma, é claro que não!» IPG (LC, JMF).

No historial musical das Brincas, é necessário sublinhar a importância de instituições eborenses no apoio e divulgação musical:

Papel de grande importância tiveram as Associações com vocações artísticas e musicais, como era o caso da Escola dos Amadores de Música Eborense e da Sociedade Recreativa e Dramática Eborense, que, há cinquenta anos atrás, estavam sediadas, respectivamente, na Rua do Raimundo e no Pátio de S. Miguel. Estas Associações forneciam aos músicos populares participantes nas Brincas, mediante o pagamento de pequena taxa de aluguer, instrumentos musicais diversos

(Arimateia, 2010)

Os interlocutores não deixam de salientar aspectos positivos quanto à emergência de novos músicos, revelando optimismo quanto ao futuro: «Não vejo que sejam os músicos a limitar os grupos porque há muita gente a tocar, a fazer música sobretudo, nos meios mais rurais e mais pequenos há muita gente a tocar qualquer coisa» IAMF. Além disso, foram referenciados alguns bons tocadores nas Brincas que ainda hoje servem de exemplo: «na Tourega, encontrei o maior tocador de pandeireta. O Carrageta. Tinha um narizinho de um tamanho! Batia com a pandeireta (...) nesse momento, ele contava já 82 anos» ILLM. E quando há dúvidas sobre os dons musicais ou de canto dos performers, os interlocutores são claríssimos: Tal como acontece noutras situações, nem todos os elementos são extremamente dotados. Muitas vezes as pessoas dizem: «Ah, não tenho jeito para cantar!» ou «Não gosto de cantar!». Nesse caso, a estratégia seguida no grupo de Brincas dos Canaviais é a seguinte: «Quem canta melhor, canta mais alto. E os que cantam assim ou que não sabem cantar, cantam mais baixo» IPFB.

As letras da composição musical integram geralmente o Fundamento: «As décimas da canção fazem, em princípio, parte do próprio fundamento, mas já houve fundamentos de que não tivemos canção escrita» IPFB. Tal como os Fundamentos que estão em circulação actualmente, «também as décimas da “Canção”

são da autoria do senhor Raimundo. Nas páginas do Fundamento aparece a canção e depois o autor e o editor com a letra dele» ILLM. Mas geralmente o processo de escolha das músicas, ainda que ligada ao espírito de Grupo, faz-se a partir do quotidiano e com influências de registos tradicionais: «Cantigas que ouvimos aí no dia-a-dia e (...) depois podemos fazer alguma alteração na letra se o pessoal gostar... a música nós é que escolhemos» IPLM.

Embora as décimas da canção façam parte do próprio Fundamento, frequentemente são criadas novas décimas que reforçam ainda mais a relação ao Grupo, identificado mais pelo lugar e não tanto pelo Fundamento. A canção é um momento importante para a coesão do próprio Grupo: «É a tradição fazer a canção com o grupo todo junto e a bandeira sempre de roda, a roda fecha ao pé da bandeira» IPLM. A roda aperta-se. Todos se juntam em torno do estandarte e ficam de costas para a audiência, num momento de maior intimidade. É o momento de honrar o bairro, a origem, o Grupo e os elementos presentes e ausentes que da sua história fazem parte. Ariamateia vai ainda mais longe ao definir a canção como o cimentar do Grupo por exceléncia: «O aspecto mais identitário do grupo é a canção, porque é feita, de propósito, para aquele grupo em concreto» ILRA.

O papel desempenhado pela música na recepção da performance foi observado por parte de interlocutores ligados às artes performativas como muito importante no reforço da atenção das audiências.

Dança, Contradança e Cortejo

O Movimento coreografado está presente, sobretudo nas figuras realizadas no espaço após os cortejos iniciais e finais. «Essa coreografia é muito interessante e começa logo a chamar a atenção do público» ICRW.

De notar que os performers se referem a estes elementos coreográficos como fazendo parte da contradança. Segundo Sardinha (2000) a contradança é uma antiga forma de dança popularizada que ainda hoje se regista. «O seu nome original (country dance – dança campestre) revela a sua proveniência popular e inglesa (...) no século XVII, a contradança atravessou o canal (...) evoluiu para a corruptela contredanse em França e entre nós para contradança» (*ibid.*, pp. 372/373).



Foto 32 Canção, Brincas dos Canaviais, 2009.
© Isabel Bezela

Efectivamente, a contradança referenciada desde 1729, conheceu um grande desenvolvimento até ao início do séc. XX, quando «acabou por ser esquecida, nos meios da burguesia e citadinos» (*ibid.*, p. 376), embora nos campos de todo o país e também no Alentejo, tenha continuado até hoje, a marcar presença nos bailes e não só. Com efeito a sua presença nos festejos do Entrudo, continua viva em muitas regiões. Na Estremadura por exemplo, são denominadas contradanças de Entrudo (Sardinha, 2000). O autor refere ainda que:

Segundo Curt Sachs, havia dois grandes tipos de country dances: os rounds, que eram branles ou danças circulares em que homens alternavam com mulheres, e os longways, que eram danças de coluna em que uma fila de homens se posiciona em frente da fila de mulheres. Este último tipo apresentava enorme variedade de figuras, como arcos, estrelas, cadeias, passeio, idas ao meio, etc. (...) a sua complexidade coreográfica, com grande quantidade de figuras, que é, ainda hoje, uma característica das contradanças conservadas na tradição popular portuguesa

(Sardinha, 2000, pp. 372/373)

As contradanças sendo uma forma muito divulgada, pelos seus esquemas rítmicos e compasso binário, praticamente, desapareceu da estrutura das Brincas, restando apenas alguns elementos como: A sua denominação; A marcação em linha com o desenvolvimento de figuras muito simples no espaço; E uma enunciação à antiga tradição da dança de mastro ou fitas⁵⁵, que é protagonizada pela presença do mastro da bandeira, onde à sua volta os performers se reúnem no início e final da apresentação. Segundo um interlocutor é «uma dança coreografada e dramatizada; até porque algumas das Brincas tinham uma “contradança” integrada. Dos Canaviais já só resta o Mastro, que é dança e contradança com fitas, para a qual é necessário muito trabalho de ensaio, com uma visão do espaço e uma percepção muito elaboradas» ILRA.

As danças e contradanças, como já referimos, estabeleceram desde há muito, um vínculo estreito com as festividades de muitas localidades, destinando-se:

às grandes solenidades religiosas, como era o caso patente da Procissão de Corpus Christi, mas visavam também as ocasiões profanas, como o Entrudo (...) tal foi a importância das contradanças neste tipo de manifestações

⁵⁵ As danças de mastro, foram muito populares na região, de que actualmente temos eco em Castro Verde, na altura dos Santos Populares. A dança das fitas e a dança dos Arcos são descritas da seguinte forma: «Coreograficamente, postavam-se alternadamente rapazes e raparigas, cada um segurando sua fita. (...) rapazes e raparigas passam uns pelos outros em cadeia, o que aqui resultava no entrelaçamento das fitas no mastro situado ao centro. Depois, no movimento inverso, as fitas laçavam-se do mastro e acabava a contradança. Em alternativa às fitas, podiam apresentar, também nestes cortejos de Entrudo, a contradança dos arcos. As raparigas faziam e armavam previamente uns arcos, com papel e verduras. Depois, na dança, cada par empunhava um arco. Faziam uma roda grande e os arcos passavam entre si, em cadeia, realizando em seguida o movimento contrário» (Sardinha, 2000, p. 381).

tações que, por generalização, se passou a designar por contradança todo e qualquer grupo festivo que se organizasse para uma apresentação pública, geralmente de carácter músico-teatral, mesmo que já se não dançasse nem tocasse contradanças

(Sardinha, 2000, p. 379)

Alguns estudiosos, efectivamente, recorrem ao termo contradanças (Lima, 2005), quando se referem às Brincas. Para outros, o que faz diferenciar umas Brincas das outras não é tanto o Fundamento e o seu tema, mas a contradança: «É a contradança, é a música! Porque por exemplo a gente sai com uma música mas, para o ano, já não saímos com a mesma. Tentamos arranjar outra para não ser sempre igual!» ILMB. É interessante constatar que, para este interlocutor, a componente teatral do fundamento é apenas um pretexto para a realização do cortejo, da música e das canções, destacando, deste modo, o seu lado mais lúdico e visível⁵⁶.

Embora a contradança seja nomeada também, enquanto forma específica de dança, existe consciência, por parte dos participantes, que nas Brincas Carnavalescas de Évora, já não chega actualmente a desenvolver-se como dança: «É mais uma marcação de definirmos o espaço e ver o que vamos fazer e onde cada um vai ficar quando já estamos todos em roda. E não é bem dança, é mais marcar ali a música» IPTC. Esta visão pragmática da chamada “contradança” visa essencialmente a dimensão utilitária no posicionamento dos performers no espaço.

O cortejo, que integra a contradança, é uma forma muito comum neste tipo de manifestações, funcionando como um chamariz para o que está prestes a acontecer.

O movimento estabelecido no cortejo das Brincas é muito marcado, obedecendo a paragens e arranques que fazem evoluir as formas coreográficas muito simples: «Para mim, talvez o que me marcou mais foi a movimentação deles,



Foto 33 Contradanza, Brincas dos Canaviais, 2007.
© Isabel Bezelga

⁵⁶ Estas considerações permitem-nos, de algum modo, relativizar a importância da componente literária-textual das Brincas e, portanto, inseri-la numa espécie de organismo interdisciplinar mais vasto: «Num trabalho que incide sobre um texto de uma literatura paralela, como é a literatura tradicional, vários sistemas e ramos do saber – a história das ideias e a história das instituições, o folclore, a psicanálise, o próprio estruturalismo – podem ter a sua palavra a dizer, contribuindo para a compreensão do texto» (Dias, 1977, p. 8).

enquanto banda, e a deslocação. Acho interessante a paragem e imaginava que aquilo é realmente uma forma de movimento. É quase uma forma de estar em movimento: de parar e de voltar a caminhar. Aquela paragem e depois aquela evolução coreográfica. O ciclo volta novamente à paragem e eu achei que funcionava, que resultava bem» ICAE. Apesar de discordâncias naturais, este ritmo coreográfico, plástico e musical marca uma presença, uma afirmação, um “estar aqui” que pareceria inspirado no conceito filosófico de «marcação» de Blumenberg (1990) que remete para tudo o que possua «Prägnanz», ou seja: que não gera indiferença.

Códigos e Convenções

Actor, Papel, Figura, Actuar – A descodificação de códigos

A noção de actuação na sua relação com o desempenho de um dado papel sofreu, segundo McConachie (2006), alterações quando, devido à invenção da escrita impressa, a voz humana como principal repositório de sentidos entrou em declínio. Obviamente que os actores continuaram a usar as suas vozes na cena, mas passaram a usar mais a gestualidade tornando-se o espectáculo visualmente mais expressivo e interessante.

Em português o próprio termo “papel” é um tanto dúvida. Ora nos remete para o diálogo inscrito numa folha, como a de um dos Fundamentos das Brincas, ora, se lhe acrescentarmos o “verbo de acção” (fazer o papel), remeterá para o seu desempenho (vocal, gestual). Neste segundo caso implica, portanto, o acto propriamente dito de actuar. Para os interlocutores existe uma clara indiferenciação no uso do termo: Eles “fazem o papel”, “dizem o papel”, “decoram o papel”, “vêem/lêem o papel” (referindo-se ao texto). E é nesta indistinção que reside a chave para a compreensão dos seus códigos de interpretação.

Ao relermos as nossas notas de campo, constatámos termos dado particular destaque a alguns acontecimentos protagonizados pelos performers, nomeadamente o comentário em cena do que se passava na cena, visível em algumas apresentações. Mais tarde, entendemos que este nosso particular interesse provinha de uma leitura e interpretação apressadas do fenómeno das Brincas, à luz da perspectiva tradicional de análise do espectáculo. Para Schechner (1973), neste tipo de performances existe uma distinção clara entre a pessoa performer e o papel desempenhado na performance, ambos percebidos pelos espectadores. Na verdade, pudemos compreender a complexidade de papéis protagonizados pelos

participantes da performance e a necessidade de equacionarmos a alteridade de “eu pessoa”, o “eu performer” e o “eu personagem”.

Raposo (2005) refere ainda a importância de atender à duplicidade de papéis do performer, que decorre da:

ideia de que existem objectos, comportamentos e formas expressivas decorrentes de diversos tipos performativos artísticos – pintura, desenho, decoração, escultura, música, literatura, poesia, oratória, dança ou teatro – tão importantes para a generalidade das sociedades, surge, de um modo geral, sempre associada a outras performances culturais – rituais, celebrações, cerimónias, eventos – de características políticas, religiosas, económicas, ideológicas (e não apenas artísticas). E, creio, é aqui que se encontra a chave para ler através das performances culturais todo um conjunto de sentidos culturais e sociais que através delas são codificados e por elas são descodificados. Por isso também, alguns autores falam da qualidade de «agente duplo» do performer, simultaneamente autor dos actos performativos que executa e portador de uma tradição, de convenções e de contingências socioculturais particulares

(Raposo, 2005)

Se atendermos a um conjunto de factos de que temos vindo a dar conta, verificamos que as Brincas tendem a ocupar um espaço obviamente teatral:

- a) Musicalidade do texto fruto do seu versejamento em décimas;
- b) A sua dimensão quantitativa em número de décimas;
- c) As normas e códigos existentes no quadro da elocução;
- d) A importância dada ao “dizer” pelos performers que é visível no tempo, cuidado e trabalho dispendido face à preparação de outros elementos;
- e) A clara inscrição da manifestação no extenso repositório da tradição oral (o que pressupõe contágio com outras formas locais, riquíssimas e presentes no quotidiano dos performers, tais como o cante, as anedotas, os contos e a poesia);
- f) E, por fim, a já referida indiferenciação do uso que fazem do termo papel, nunca recorrendo ao termo e ao conteúdo «actuar».

«Um teatro para ouvintes»

Estas características permitem-nos situar as Brincas no esteio da tradição dramática que considera o teatro como o espaço onde se ouve, articulado com todo o desenvolvimento do teatro ocidental feito de rupturas e alterações significativas.

Por outro lado, estes dados contribuem para fixarmos um certo tipo de recepção e de horizonte de expectativas – as audiências das Brincas mais do que espectadores são atentos ouvintes (Zarrilli, 2006) – que remonta e actualiza toda uma tradição oriunda dos autos, loas e farsas medievais onde, como referiu Zurbach (2007) – na

linha de Austin – «o falar é agir». Note-se ainda, que estas manifestações não acompanharam as modificações introduzidas pela escrita impressa, continuando a dar à voz a sua expressão pura e transmissora de um “aqui-agora” que ritualiza o eco da narrativa matriz. Estes dados inalienáveis não implicam, de modo nenhum, que as Brincas sejam impermeáveis a interferências e influências próprias do mundo que as envolve, incluindo aqui as próprias codificações culturais e, portanto mais especificamente, os diálogos com o teatro (que têm tornado possível a sua permanente actualização e recriação). Este conjunto de conclusões parcelares parecem-nos de grande importância para a compreensão da idiossincrasia das Brincas em termos formais.

Teatro total

Na verdade, a performance das Brincas revela-se como um extraordinário exemplo do que poderemos denominar como forma de Teatro total.

Tal como ocorre com os tradicionais Bonecos de St.º Aleixo,

a dramaturgia que sustenta o conjunto não se esgota nos textos: é fortemente associada ao contributo imprescindível da música, do canto e da dança que, à revelia do peso tradicional do texto no centro do espectáculo de teatro, tecem num discurso coerente, uma forma única, aparentada ao modelo do espectáculo de arte total

(Zurbach, 2007, p. 201)

A par da função linguística permitida pela interpretação de um texto existente como base, todas estas performances têm uma dimensão da produção funcional, da acção que dialoga com a dança e com a música. São linguagens que se interpenetram.

Também Brook considera que o teatro tem múltiplas linguagens:

No teatro há, além das palavras, infinitas linguagens através das quais se estabelece e se mantém a comunicação com o público. Há uma linguagem corporal, uma linguagem do som, a linguagem do ritmo, da cor, da indumentária, do cenário, a linguagem da luz

(Brook, 2002, pp. 79/81)

Esta coexistência produtiva de elementos é óbvia e substancial nas Brincas: «É a música do acordeão que faz a ligação, (com) a melodia, que chama as pessoas. É o que se sobrepõe a todo o resto. Embora o bombo tenha ali alguma força. É, de facto, o acordeão que acompanha toda aquela dramatização, toda a coreografia, e o momento fundamental que é a banda a cantar para a bandeira, para o estandarte» ILRA. Por outro lado, é o «ritmo, a música (a abrir, que) (...) reforçou muito aquela entrada, embora o texto, em si, tivesse valor mas eles virem com a própria música começa logo a chamar a atenção do público» ICRW.

Estrutura e Sequência

Para aprofundamento desta noção de coexistência em acto, tomemos em consideração seis elementos formais que se reflectem no modo como cada actuação é enunciada:

- a) A existência de uma estrutura basicamente fixada em três grandes blocos, saudação e introdução, desenvolvimento do plot e despedida é uma constante do desenvolvimento ficcional de muitos destes tipos de performance;
- b) A sequência é relativamente fixa e é essa constante que permite o seu reconhecimento, enquanto categoria-Brinca (o que acontece também na óptica dos performers): «Tem de ser sempre essa sequência: é o chegar, pedir a licença, contra-dança de entrada, a apresentação normal, os palhaços, o agradecimento à bandeira, contra-dança de saída, o agradecimento à pessoa que cedeu a rua e a contra-dança de saída final» IPRF. Contudo, a fixidez estrutural convive com a abertura. Com efeito, tal como noutras performances, a existência de elementos fixos é o que acaba por permitir a introdução dos elementos de novidade e a partilha de responsabilidade na co-criação: «há uma estrutura, há uma rede que suporta, mesmo que as coisas vão variando de ano para ano» ICJC. O nosso interlocutor aponta o exemplo do Jazz, também ele oriundo da cultura oral: «Eu costumava chamar que era como no jazz. Tu tens um tema onde tens coisas muito bem estruturadas e depois, em cima, pode-se improvisar e pode-se brincar» ICJC;
- c) No quadro desta estrutura composta sobretudo por invariantes, assiste-se a um encadeado de acções com predominância expressiva diferenciada: do canto à dança, da palavra falada ao movimento e da expressão corporal (por vezes hiperbolizada e algo afectada) ao coro: «à nossa chegada forma-se o grupo e começamos

a tocar a música e avançamos um metro para pedir a autorização (...) Depois tocamos, fazemos a contra-dança, da contra-dança abrimos a roda, depois da roda feita o mestre vai para o centro da roda explicar, fazer o resumo da história do Fundamento (...) O Mestre dá mais ou menos uma ideia da história e depois dá-se o desenrolar (...) passa-se à acção com os personagens a falarem (...) sempre em círculo (...) No fim entram os palhaços (...) e uma coisa que é obrigatória é a décima da Bandeira» IPLM;

d) A audiência procede por habituação e funde normalmente as suas expectativas com a estrutura tradicional que lhe é sistematicamente brindada, embora se manifeste aberta e livre para atender às novidades, à história que decorre do Fundamento, aos novos gags (e, portanto, a poder rir-se com eles). Esta percepção de encontro premeditado, mas simultaneamente aberto está também presente nos interlocutores que integram o Grupo de Brincas e revela-se amiúde por um sentido dramatúrgico a que não é alheio alguma compulsão;

e) A liberdade de romper a fixidez de fundo faz intrinsecamente parte das Brincas.

Com efeito, a improvisação, embora pareça estar muito reservada sobretudo aos Faz-Tudo, acaba por mobilizar a totalidade dos performers: «Porque é que eles se enganam? Muitas vezes, na improvisação eles enganam-se. Mas essa improvisação dá aos outros, como aos Faz-Tudo, também um certo interesse, mantém ali um interesse alto» ICRW. O processo improvisacional na performance mobiliza a atenção de todos e cria o vínculo necessário para a co-participação, decorrendo sobretudo da interacção entre Faz-Tudo e os restantes performers: «A plateia alimenta até os próprios actores, porque eles não sabem aonde é que os outros vão parar, e depois quando é que eles voltam a entrar. Obriga-os, a todos, a estarem um pouco a olhar para eles, a ver o que é que eles vão fazer a seguir, ou se vão andar, ou quando é que vão parar» ICRW.

Como referiu Lima (2008), estas técnicas de «improvisação livre parecem refutar os conceitos foucaultianos, aceitando, ao contrário, a prática das táticas propostas por Certeau» (*ibid.*, p. 47), que como já tivemos oportunidade de salientar, se refere ao conjunto de práticas corporais quotidianas, utilizadas pelos performers a partir de um conhecimento tácito de saberes-fazeres subtils (Certeau, 1990).

Alguns interlocutores têm uma visão analítica da performance que pressupõe o domínio efectivo de técnicas da formação do actor (manutenção da personagem), por parte dos performers do Grupo de Brincas: «Gosto deste sentido de uma improvisação que vai e depois volta, de qualquer maneira eles depois vão voltar outra vez à história. Estas rupturas podem ser interessantes quando são feitas» ICRW.

Segundo esta perspectiva, a improvisação «obriga-os (a estar em relação) (...) e devia ser mais respeitada essa interacção com o público através das improvisações» ICRW;

f) Apesar de tudo, a Estrutura é percebida como fazendo parte de uma codificação: «Existe uma espécie de codificação no teatro tradicional. Em cima duma trama fixa, em que depois se pode jazzar» ICJC, ou em linguagem do fado, ocorrer a possibilidade de “estilar”. Como já referimos, e apesar de frequentemente nestas manifestações existir um conhecimento partilhado com a comunidade, que considera a permanência das suas estruturas e formas, tal não implica a não existência de variabilidade, introdução de inovação e a contemplação do factor surpresa: a improvisação referida na alínea e). Esta dualidade é condição para o estabelecimento do vínculo entre os vários tipos de performers.

Permanência e variação: Lugar à improvisação

Dos seis pontos enunciados, o último e o penúltimo suscitam a necessária reflexão. Com efeito, a assunção de um prévio co-conhecimento, no teatro tradicional, tem sido tendencialmente considerado como oriundo de uma manutenção (repetição) no que respeita ao uso de temas, figuras, estruturas e desfechos, dando pouco espaço à improvisação e «recriação» (Tillis, 1999). Segundo Abrahams (1972) a noção de drama é um conceito muito ligado à noção de prolepse (literalmente: «preconhecimento da resolução») o que pressupõe um saber, por parte dos performers, sobre o modo como a trama (ou o *plot*) se desenvolve e realiza até ao final. Trata-se de um tipo de desempenho que tem em vista uma prévia determinação dos fins por parte de quem o representa e onde as audiências partilhariam este pré-conhecimento dos desfechos (Tillis, 1999).

Com efeito, mais uma vez esta consideração decorre duma transposição literal para o universo da tradição oral ritualizada, da acepção de teatro enquanto apropriação de um texto/guião encarando aqui Texto (na sua forma escrita ou não) como fundacional em detrimento das práticas jogadas da performance (na relação que estabelecem com as suas audiências)⁵⁷.

Nalguns casos, o conhecimento prévio de um *plot*, como acontece com o Auto de Floripes, ainda hoje representado nas Neves-Viana do Castelo e na Ilha do Príncipe (ou noutro exemplo mais distante a que também assistimos: O Bumba-meu Boi de Mosqueiros – Belém do Pará) não implica, de modo nenhum, que não se acresçam ao guião (baseado na oralidade e que todos os anos se re-conta) inovações a partir do exercício de liberdade criativa dos indivíduos no âmbito da interpretação e da recriação. Por outro lado, nem todas as formas de teatro tradicional se realizam deste modo. Quando existe um reportório de temas e plots variados, quer baseado na memória dos transmissores, quer preservado de forma escrita (como acontece no caso das Comédias de Miranda, nas Papeladas de Valongo, ou nas Brincas de Évora), o conhecimento prévio nem sempre é um dado adquirido, ainda

⁵⁷ É neste momento importante considerar a noção de texto espetacular de DeMarinis (1997) como o conjunto das disposições cénicas constituído, não apenas pelas falas das personagens, mas pelas linguagens dos figurinos, iluminação, música, gesto, entre outras.

que a respectiva estrutura seja relativamente estável. Schechner (1988) defendeu que o pré-conhecimento não é um atributo dissociável de uma dada noção de drama e dá variados exemplos de como a ausência de pré-conhecimento pode ser realmente irrelevante: no caso da sua produção de Dionysus, em 69, a performance foi concebida de forma a que as acções espontâneas dos actores pudessem afectar o seu desenvolvimento, deixando em aberto múltiplos desfechos.

Ideia e Forma

A questão da forma teatral não é determinante para este tipo de manifestações e esse facto aproxima-nos de reflexões que estão, hoje em dia, em curso no quadro do próprio teatro contemporâneo. Realmente, existe um equívoco latente quanto à percepção de não existência de um apuramento formal. Em boa verdade, nas Brincas usam-se *códigos formais*, elementos que estão codificados, que comportam um conjunto de técnicas e que obedecem a normas para serem produzidas (caso do treino e repetição) visando o desenvolvimento expressivo e comunicativo.

Peter Brook salienta que:

é sempre o teatro popular que vem salvar a situação. Através dos tempos ele tem tomado muitas formas e todas com um só traço em comum – uma aspereza. Sal, suor, barulho, cheiro: o teatro que não está dentro de um teatro, um teatro em carroças, em vagões, sobre tripé, de platéias em pé, bebendo, sentadas ao redor de mesas, platéias participando e respondendo ao espetáculo

(Brook, 1970, p. 36)

Ainda que sempre tenha ocorrido um desenvolvimento paralelo dos vários tipos de teatro, um mais erudito fazendo decorrer a especialização e a profissionalização e um outro, mais invisível, que continuou o seu desenvolvimento imerso na tradição popular do teatro de feiras e de outros espaços festivos, importa referir alguns padrões identificados neste último que confirmam a incorporação de códigos e convenções razoavelmente fixados e que são comuns a qualquer tipo de teatro.

O domínio espaço-temporal é um desses padrões e tem a sua origem essencialmente na forma circular em que decorre a apresentação das Brincas, referindo-se à movimentação das figuras circulando no espaço dentro da roda, que tal como Tillis (1999) sugere se apresenta como uma convenção bastante comum na enumeração da passagem do tempo e da viagem.

Também a tradição da Comedia dell'Arte, que se disseminou por toda a Europa, é um bom exemplo de incorporação de convenções e de padronização recriada:

O teatro popular, com seus cómicos e suas estruturas, nunca sofreu alterações radicais. Quando a censura cristã proibiu o teatro «oficial» durante

dez séculos medievais, fecharam-se as salas de espectáculos e desapareceram os autores. O teatro popular, no entanto, resistiu e sobreviveu pelas mãos de actores que se apresentavam nas estalagens, nas esquinas, nas praças. Gagues, esquetes, assuntos e procedimentos desse teatro continuam até hoje os mesmos. No século XVI, a novidade foi o Renascimento. A commedia dell'arte repetia os mesmos «truques», acrescentando organização e aprimoramento profissionais

(Veneziano, 2002, p. 110)

Nesta reflexão torna-se pertinente a consideração da evolução do teatro de Dario Fo, que “bebeu” na influência das formas populares, partindo de três modelos gerais: «1. O modelo medieval, revisto à luz da comicidade; 2. O modelo da commedia dell'arte e posteriormente moleresco; e 3. O modelo oitocentista, que ele revistiu com toques de «absurdo»» (Veneziano, 2002, p. 111).

Este percurso permite compreender melhor os caminhos do teatro tradicional, feitos de uma lenta evolução histórica, sempre sujeita a todo o tipo de interferências contextuais e de influências de desenvolvimento social, cultural e estético.

É, pois, natural que em toda a sorte de manifestações teatralizadas, nas quais as Brincas se inscrevem, tenham absorvido toda esta génese e remodelização da evolução do género, ainda que não haja consciência plena desse facto. Para alguns interlocutores, é realmente difícil aperceberem-se, no jogo específico das Brincas, da actualização dos códigos, nomeadamente os relacionados com a primeira fase da Commedia dell'Arte, confundindo-os com os procedimentos de *Stand Up Comedy* actual⁵⁸: «(os Faz-Tudo) vão beber ao pior do “stand up comedy”. É como se eles tivessem trabalhado o seu número e não tivessem trabalhado naquela ligação (com) a acção e a história que está a ser contada. Há tantas formas de usar aquelas referências» ICAE.

“Géneros” e “Estilos”

Torna-se extremamente difícil localizar ou conjecturar a inserção de um género, como o teatro tradicional, no seio de outros géneros. Tillis (1999), referindo-se às pesquisas taxonómicas de Propp (1968) e à reflexão de Thompson (1977), comentou, aliás prudentemente, que o trabalho taxonómico aplicado ao drama oferecia poucos esquemas permeáveis a uma classificação sistemática. Até aos nossos dias, o esforço classificatório continua a derivar sobretudo do sistema aristotélico (drama considerado com um plano único que incorpora tragédia e comédia), o que aliás também é evidenciado nos depoimentos de alguns interlocutores em que referem a comédia opondo-se à tragédia na tradicional separação

⁵⁸ A primeira fase da Commedia dell'Arte é «mais corrosiva, obscena e agressiva (...) em que o apelo popular é mais forte, pois os criados, esfomeados e cómicos, têm mais importância» (Veneziano, 2002, p. 112).

dos géneros: «A comédia é o reverso da tragédia e vice-versa e não poderão ser entendidas uma sem a outra» ICJCC.

Assim, malgrado, todos os esforços, levados a cabo nesse sentido, não nos foram legadas bases satisfatórias para os propósitos classificatórios do drama.

Verificam-se dificuldades em aceder aos códigos específicos em cada tipologia, em grande medida devido a diferenças culturais. No entanto, alguns géneros teatrais não se confrontariam necessariamente com esse problema. Por exemplo «na Commedia dell'Arte (...) sabemos que ao longe eles falavam e movimentavam-se e as pessoas que até não iam conseguir ouvir muito bem o que eles estavam a dizer, mas pela movimentação podiam interpretar (...) quem eram (...) o que é que estavam a fazer e o que é que estava a acontecer. (...) Embora a sinalética (seja realista) é toda estilizada e aumentada e nós interpretamo-la com muita facilidade. Por exemplo em representações do Kabuki, ou do Nô, se tu pertenceses àquela cultura, tu sabes o que aquilo quer dizer (...) Nós é que não sabemos» ICJCC.

Brook (1970), na reflexão que realiza sobre as diferenças entre os vários tipos de teatro, também se refere à competência das audiências populares no reconhecimento intuitivo da estilização: O Teatro Bruto ou o (Teatro Rústico)⁵⁹

livre da unidade de estilo, fala na realidade, uma linguagem muito sofisticada e estilizada: uma platéia popular geralmente não tem dificuldade em aceitar incoerência do sotaque e figurinos, ou em saltar da mímica para o diálogo, do realismo à sugestão. Ela segue a linha da estória, sem saber que em algum lugar há um conjunto de padrões que estão sendo rompidos

(Brook, 1970, p. 37)

Economia e minimalismo

Os códigos são construídos, aprendidos e partilhados em sociedade, nos mais diversos contextos de vida e do quotidiano: «Ao nível do guarda-roupa que são códigos que nós utilizamos no dia-a-dia. Não é por acaso que as pessoas da justiça se vestem de negro ou que o sinal da virgindade é o branco... São estas pequenas coisas que aqui, sem se aperceberem, são incorporadas» ILMD. No entanto, alguns tipos de códigos, revestem-se de uma natureza especificamente teatralizada. Nesse sentido, atentemos em diversos aspectos da performance que nos permitem salientar a presença de códigos e convenções de teatralidade, mesmo que, ocasionalmente, ocorram num formato de ruptura com a convenção. Salientamos, neste quadro, o recurso a formas simples no estabelecimento da cena com “solu-

⁵⁹ Brook, na obra *Empty Space* (1977), considera a existência de 4 tipos de teatro: «Deadly, Holy, Rough, Immediate». É curiosa a distinção existente nas versões em língua portuguesa. Na tradução portuguesa (2011) aparece como: (o Teatro do Aborrecimento Mortal, o Teatro Sagrado, o Teatro Bruto e, por último, o Teatro Imediato) e na tradução brasileira (1970) referindo-se ao Teatro (*Morto, Sagrado, Rústico e Imediato*). Na tradução portuguesa *Teatro bruto* é a opção relativa à opção brasileira de *Teatro rústico*.

ções muito económicas” e o minimalismo dos dispositivos cénicos (dado o facto de a performance se processar a céu aberto dispensa qualquer tipo de cenário) e a estilização na evocação de figuras e situações.

No tipo de performances em que as Brincas se situam há aspectos, como o minimalismo, que reflectem o essencial e que muitas vezes aparecem discutidos na contemporaneidade como apropriações falsamente complexas: «A última moda é o minimalismo! Mas não vêm que estas coisas têm coisas que são absolutamente minimalistas (...) É uma sofisticação (...) de entre milhares de possibilidades, eu escolho (...) O que tem essas festas, que é muito importante, é o essencial que tem. Não tem uma parafernália» ICJC.

Camarotti (2001) justifica algumas das crises por que o teatro tem passado, como resultado do desdém por estas formas tradicionais, a que chama “teatro do povo”, o qual considera ser uma fonte inesgotável para a criação teatral contemporânea.

É interessante, neste momento, avançarmos com um exemplo esclarecedor sobre esta relação entre soluções no quadro do teatro popular e do teatro contemporâneo. Na performance do Fundamento *Rainha Santa Isabel*, a dado passo da trama, assiste-se à morte em cena do rei. E não há o “número” do rei se atirar para o chão. Pura e simplesmente desce! Os outros estão ali ao lado e ele desaparece atrás duma faixa de pano, que mais não é que a própria capa da personagem rei, permitindo a saída do performer da acção e o regresso à roda, à vista de todos.

O momento da morte do rei, num pacto convencionado com a audiência, significa: «Agora o rei morreu e o “performer/personagem” já é outro». Tal acontece, precisamente porque estamos no espaço do jogo, a lidar com códigos abertos e aparentemente nada restritivos. Seja como for, o fundamental é que para a situação foi encontrada a solução mais simples, mais limpa e eficaz e que é susceptível de ser partilhada com a audiência por meio de uma convenção.

Nas produções contemporâneas assistimos, por vezes, a soluções e opções idênticas, o que nos leva a questionar o alcance da recuperação das formas populares por parte das recentes abordagens contemporâneas.

Estes aspectos conferem às Brincas uma interessantíssima actualidade, se comparados com recentes opções do teatro contemporâneo. Schechner (1982), ao reconhecer a existência actual de 4 formas teatrais (oral, tradicional, moderna e pós-moderna), salienta a influência das formas tradicionais no teatro pós-moderno:

Também Canclini (2006) salienta as tendências «pós-modernas» nas artes onde se acentuam o carácter ritual na procura de formas «para expressar emoções primárias sufocadas pelas convenções dominantes» resgatando a «manifestação original de cada sujeito e de reencontros mágicos, com energias perdidas» (*ibid.*, pp. 20/25).

Neste sentido, o estudo que Charone (2009) realizou sobre Cordões de pássaros juninos, em Belém do Pará, ajudam-nos a perceber os diálogos contemporâneos entre estas manifestações tradicionais e o teatro pós-moderno. Efectivamente

reconhecemos nas características apresentadas alguns aspectos da performance das Brincas:

Multiplicidade de significados; Multiplicidade de discursos e de temáticas; Multiplicidade de processos; Multiplicidade de produtos; Invenção como reestruturação; Referência ao passado; Presença da ironia; Presença da paródia; Não negação de correntes anteriores; Mudanças na configuração do tempo e do espaço; Velocidade de criação e informação; Presença da tecnologia; Descontinuidade, fragmentação e multiplicação da imagem; Interdisciplinaridade entre as artes e além das artes; Dispersão e superficialidade; Produto artístico em forma aberta e disjuntiva; Rejeição da narrativa única; Abolição entre as fronteiras da arte e da vida; Abolição entre as fronteiras da cultura erudita e da cultura popular; Nova estrutura de pensamento, sentimento e comportamento artístico e social; Liberdade de criação

(Charone, 2009)

Podemos detectar ao longo da história um sem número de encontros, interferências e influências mútuas. Esta questão remete-nos para a reflexão sobre a categoria de género que, neste domínio, se apresenta particularmente difícil de equacionar. Tillis (1999), na sua aturada reflexão sobre o teatro tradicional visou não apenas uma definição dessa realidade, tal como ela hoje em dia é pragmaticamente entendida e significada, como sobretudo, pretendeu questionar o modo como o *folk drama* se relaciona com campos de estudo próximos: os estudos folclóricos e os estudos teatrais. A questão de saber se teatro folclórico pode ser considerado um género coerente do folclore ou/e do teatro – recolocada por Tillis de modo funcional – evidencia, desde logo, uma série de dificuldades prévias de que destacamos aquelas relativas:

- 1) à complexidade do significado da designação “género”;
- 2) à adopção de uma metodologia a seguir para categorização de géneros;
- 3) à questão da relação parte-todo na definição de um género específico e na relação que estabelece com outros paradigmas contíguos/próximos.

Nas performances das Brincas são evidentes as influências do teatro de comédia oitocentista, nomeadamente o proveniente da circulação das pequenas companhias itinerantes de gosto popular que tiveram o mérito da grande divulgação. A sua difusão chegou a locais recônditos e permitiu veicular os temas, os motivos e as técnicas que ainda hoje, curiosamente, encontramos nalgumas destas performances⁶⁰.

⁶⁰ No uso de figurinos torna-se visível a inspiração numa estética romântica como consequência do liberalismo em

A incorporação destes formatos é mais fecunda ao nível de uma temporalidade temática que se vai estampando nos figurinos, por vezes apressadamente datados, e que remetem “para um tempo antigo”, independentemente de cronologicamente estarem referenciados a cem, duzentos ou trezentos anos atrás – um pouco como o cinema de Hollywood dos anos cinquenta sobre os romanos que o Barthes de *Mithologies* (1957) tanto parodiou. Esta tradição propagou valores carregados de “pathos” e teve grande impacto em contextos geográficos onde nenhuma outra realização cultural chegou.

No séc. XX, no seio das vanguardas e dos movimentos que questionaram indelevelmente os códigos dessa tradição *kitsch* oitocentista, encontramos amiúde – no chamado teatro de arte – abordagens e perspectivas que se apropriaram de elementos das manifestações populares. «Todos os grandes criadores do séc. XX dão muita atenção à teatralidade popular. O Meyerhold. O próprio Coupeau. O Brook! (...) no Espaço Vazio, tem uma passagem sobre o teatro rude, onde ele fala do Brecht, nomeadamente» ICJCC. Com efeito, Brecht usa muitos elementos nas suas peças, que trabalhou a partir dum vivência estética popular e festiva e tem no imaginário popular um referencial particularmente importante que se projectou na sua criação. Percebemos uma influência indiscutível na obra de Brecht, dos Milagres medievais e do Teatro chinês, nomeadamente no uso da canção a partir de baladas à época bem conhecidas, o uso do narrador, entre outras (Brecht, 1967; Farias, 2008).

Podemos também perceber o interesse por Brecht, ao analisarmos as suas influências nas práticas de criação contemporâneas e nas metodologias de criação em teatro e comunidade, sobretudo no uso formativo a partir da peça didáctica e no desenvolvimento do processo de distanciamento (Nogueira, 2006b, 2008a; Koudela, 1991).

Os princípios do teatro épico de Brecht estão também evidenciados em diversas formas de teatralidade popular e comunitária, mesmo que manipuladas de forma intuitiva, tal como foi referido por Dawsey (2006) no estudo sobre os “bóias frias” no Brasil.

Na perspectiva da Antropologia Teatral (Barba, 1994, 2006), a influência das manifestações tradicionais, sobretudo as orientais, também é, por demais, evidente. Aliás, a composição multicultural das suas equipas de trabalho e a investigação/valorização sobre as distintas tradições culturais e performativas, constituem o “caldo” a partir do qual cria os seus espectáculos e desenvolve os princípios de formação e treino do actor.

O interesse de Brook (1970, 1972) pelas formas populares como forma de pesquisa para a criação teatral, assentam na possibilidade de investigar o teatro, estruturando-o em torno de 3 elementos: energia, movimento e inter-relações. São inúmeros os contributos que colheu da tradição popular (não puramente da tra-

dição teatral), nomeadamente na longa permanência das suas viagens por África, Irão e USA, onde com o seu grupo – constituído por jovens de todos os cantos do Mundo – reuniu uma experiência ímpar, que se vê reflectida não apenas na sua criação teatral ao longo de décadas, mas também nos exercícios com os actores e numa abordagem estética peculiar, de que os *Carpet Shows* são prova cabal⁶¹.

Brook (1972) dada a impossibilidade da palavra poder descrever integralmente toda a sorte de dimensões não traduzíveis, refere que a sua pesquisa se centra em dois pontos de que decorre todo o seu trabalho: O resultado da relação directa movimento/som é o único elemento cuja ambiguidade e densidade permite que possa ser lido em simultâneo numa multiplicidade de níveis.

Também Schechner, nos anos 70, ao descrever a sua pesquisa baseada nas práticas teatrais que desenvolveu⁶², integrando-as posteriormente no denominado Teatro Ambiental (1994), ressalta sobretudo o carácter processual destas abordagens, fruto de circunstâncias sociais conflituais nos Estados Unidos e Europa.

O interesse sobre as formas populares não se esgota porém na pesquisa sobre o fazer teatral. O seu interesse social, económico e político tem vindo a ser amplamente afirmado, nomeadamente através das abordagens de intervenção teatral com fins explicitamente sociais.

61 O *Carpet show* foi inspirado numa forma de teatro popular iraniano (Brook, 2002). *disiplinary and intercultural* (Schechner, 1988).

62 Por exemplo, num estudo sobre as performances *Parsi* e *Nautanki* – tradições teatrais indianas –, Hansen (2009) afirma que o Movimento reabilitativo destas formas que actualmente ocorre, se deve às alegorias que proporcionam à leitura actual da sociedade Indiana.

Isotopias e Discurso

Existe uma recorrência temática no tipo de performances em que as Brincas se enquadraram, que remetem para os grandes questionamentos humanos sobre a Vida, Morte e Renovação. Tal como noutras manifestações similares assiste-se ao recurso a isotopias⁶³ de cariz universal. Dentre estas, as mais comuns correspondem a temas mitológicos, temas versando aventuras e viagens exóticas (caso do Fundamento Corsário Dragão); A apresentação de vidas exemplares de Santos (caso do Fundamento Rainha Sta Isabel) e de Heróis, através dos temas evocativos de momentos significativos de ruptura e estabilização da história nacional, regional ou local (de que é exemplo a tomada de Évora no Fundamento Giraldo sem Pavor, no Fundamento Estandarte, alusivo às guerras com Castela ou, no Fundamento Pierre, o Jovem francês, alusivo às Invasões Francesas); Temas ligados a Histórias de traição, vingança, castigo e perdão (caso dos Fundamentos Namoradeira e Quinta Assaltada); Temas associados a Episódios protagonizados por personagens poderosas (reis, bispos, patrões) que possibilitam aos performers (tradicionalmente oriundos de classes subjugadas pelo poder) expressar uma inversão de poder⁶⁴.

63 Se o *topic* põe o público ao corrente do *que se fala*, ele igualmente permite «realizar uma série de amálgamas semânticas que estabelecem um dado nível de isotopia» (Eco, 1983, p. 97). A isotopia pressupõe diversas permanências recursivas que a comunicação põe a nu no quadro de uma cooperação interpretativa proposta por um emissor e prevista pelo público/destinatário.

64 Neste último caso, o da inversão de poder, os personagens não apenas assumem o papel de rei, general ou patrão (pouco plausível na realidade), como ainda as características que enformam essas personagens estão repletas de humanidade para com os seus subalternos. Por exemplo, nos Fundamentos *Lavrador* e *Desertor*, as relações de poder entre classes são invertidas por via da real-ização dos casamentos consentidos e “desejados” entre as filhas dos poderosos (Patrão, Rei) e os exemplares trabalhadores sem eira nem beira.

O reconhecimento duma estética particular manifesta-se a partir de influências reconhecíveis e, portanto, da enunciação de elementos oriundos do teatro, não apenas ao nível das convenções, mas também ao nível dos géneros e estilos. No caso das Brincas reconhece-se a existência de uma intencionalidade e de uma preocupação estética: «Há uma estética diferente, mas existe» ICCC. Os princípios estéticos estão directamente relacionados com a vivência cultural local: «tem a ver com o que esse grupo vai buscar para chegar a um determinado produto. E isso tem já a ver com o lado estético (...) tem a ver com uma dramaturgia que lhe é própria (...) ter a ver com a forma como se relacionam ou como encarnam determinado personagem ou uma determinada situação. (...) existe uma outra estética e nessa estética também é válido o aspecto da apreciação, por parte de alguns públicos» ICCC.

A concomitância de diversos géneros no interior da mesma performance revela um tipo de apresentação muito particular que possibilita inscrever as Brincas no conjunto do teatro tradicional europeu. Na verdade, podemos considerar que, como uma das características fundamentais do teatro popular, se encontra a passagem não conflitual de um género a outro no seio de uma mesma apresentação (Tillis, 1999; Brook, 1970).

O Teatro Rústico é muito próximo ao povo: pode ser um teatro de fantoche ou como é nos vilarejos gregos até hoje – um espetáculo de sombras animadas. É, geralmente, distinguido pela ausência daquilo que chamamos de estilo. (...) O Teatro Rústico não escolhe, nem seleciona: se o público está indócil, então é muito mais importante gritar com os que estão criando caso – ou improvisar uma piada – do que tentar preservar a unidade estilística da cena. (...) livre da unidade de estilo, fala na realidade, uma linguagem muito sofisticada e estilizada: uma platéia popular geralmente não tem dificuldade em aceitar incoerência do sotaque e figurinos, ou em saltar da mímica para o diálogo, do realismo à sugestão. Ela segue a linha da estória, sem saber que em algum lugar há um conjunto de padrões que estão sendo rompidos

(Brook, 1970, p. 37)

Para outros autores, porém, a dificuldade de classificação que deste facto decorre poderá ser encarado como uma fragilidade. A título exemplificativo os bonecos de Stº Aleixo

revelam uma surpreendente capacidade de hibridação formal algo desconfortável para a sua classificação segundo a norma estabelecida: como entender, em termos teatrais, um repertório que, por exemplo, inclui nos seus autos de temática religiosa momentos de pura farsa e fantasia burlesca,

ou números dançados e cantados, mais comuns nos espectáculos de variedades ou de entretenimento de feira?

(Zurbach, 2007, p. 201)

Também nas Brincas o tom dramático intercalado com o grotesco é uma constante: «Tem que haver sempre uma parte de entretenimento para dar graça àquilo» (...) e «para desanuviar um bocado o ambiente» IPRF. Aliás, esta interpenetração de géneros torna-se fundamental porquanto a presença do Cómico e do Humor é absolutamente necessária. São variadíssimas as formas que a presença do humor adquire no teatro, independentemente da afiliação a um dos seus campos mais representativos – a Comédia (tradicionalmente em oposição à tragédia). Em muitos autores teatrais, nomeadamente Shakespeare e Brecht, encontram-se momentos de comédia em obras que não poderão, de todo, ser consideradas como comédia. Com efeito, tal como já foi referido, a comédia é o reverso da tragédia e vice-versa e não poderão ser entendidas uma sem a outra. A introdução do elemento cómico e do grotesco foi desde sempre compreendida como um aliado eficaz no diálogo travado com a assistência.

Também nas Brincas, esta ambiguidade entre pólos aparentemente opostos tem um valor intrínseco: «Há um lado provocatório (...) Simpático, não é agressivo» ICCC. No entanto frequentemente é referido que, nas Brincas, existe «às vezes, uma tentativa de ir para a comédia vulgar. Quando eles usaram aquele elemento fálico, achei que não era necessário. Há um excesso (...) um riso fácil por parte do público» ICRW. Para entendermos esse “riso”, torna-se necessária a compreensão das especificidades do grupo social no seio do qual a performance é realizada. Para a performance ser eficaz, tem que atender à dimensão comunicacional contida no trio constituído por aquele que provoca o riso, aquele que ri e aquilo de que se ri(em). O riso e o cómico é, para todos os efeitos, sempre culturalmente situado (Propp, 1992) e por isso se converte no elemento mais idiossincrático de um determinado grupo e por isso de difícil compreensão a partir do exterior. Pela mesma razão, o processo de carnavalização perspectivado por Bakhtine (1970) faz da referência aos impulsos vitais da humanidade – sexo, prazer ou nutrição – características da cultura popular.

Neste campo do humor, parece mesmo poder estabelecer-se uma estreita relação entre a «depressividade típica dos alentejanos» e a sua capacidade para verbalizarem esse sentir, sob a forma de ditos de espírito: «contapõem-se manifestações de euforia contida que verbalizam, picarescamente, na sua vocação para a alcunha pessoal ou colectiva, nos ditos de espírito, na poesia, no cante, nas cantigas a despique, etc.» (Morais, 2006, p. 183)⁶⁵. Ainda sobre este assunto – e tendo em conta

⁶⁵ A esta capacidade de superação da «depressividade típica» pelo humor contrapõe-se o alto índice, em certas regiões do Alentejo, e sobretudo em meio rural de pôr termo à vida, como aliás nos chegam exemplos no próprio interior das Brincas. Na verdade «o suicídio nesta região tem sido interpretado como recurso nobre, uma espécie de redenção moral, um fenômeno fortemente cultural, ligado ao carácter alentejano» (Tur et all, 2001, p. 55).

a relevante taxa de suicídios na região – fomos confrontados durante o estudo com este tema, mas, dado o recato culturalmente estatuído face a este tema-tabu, nunca foi aprofundadamente abordado na nossa reflexão dialógica. No entanto, um singular encontro nos fez olhar para o acto com um novo e despudorado olhar: O Sr. Manuel Joaquim Branco “nascido e baptizado” em “Machede” com a bonita idade de “4x20+8... Já cá vêem os 89...” entrou nas Brincas antigamente, lembrando-se ainda de muitas décimas que com prazer nos brindou. Com um espírito agudo afirmou: «Estou cá para durar até aos 100... e no dia em que fizer 100 anos, mato-me!» ILMB, «atiro com “Não se mata nada!... fazemos todos é uma grande festa”», mas sentimos obviamente que não compreendemos a leveza duma afirmação destas!

É isto que pressupõe uma certa intraductibilidade cultural?

O que simula ser um “dito de espírito” contém uma marca de ameaça que eventualmente poderá vir a ser cumprida!? Com efeito, a história destes grupos faz-se de vida e de morte, nomeadamente “a morte matada” que, ora ameaçada, ora cometida é amiúde referenciada com particular à-vontade. O suicídio não tem aqui o peso do inominável que adquire noutras latitudes⁶⁶ e, observámos que a naturalidade – por vezes o humor – com que se refere este tipo de morte se encontra ao mesmo nível com que é encarada a vida. Não mais que uma passagem!⁶⁷.

Frequentemente as referências ao humor, aparecem ligadas à *imoralidade* – «aqui houve notícias em que eram denunciados como mentores de um espectáculo com imoralidade» ILRA. A licenciosidade contida na linguagem invocando as zonas do baixo corporal, assim como todas as referências à saída dos fluidos e gases do organismo fazem parte frequentemente do diálogo da comédia. O tom humorístico mesmo que velado nas referências escatológicas, têm inúmeros exemplos ao longo da história do teatro. O humor gera prazer pelo próprio jogo de palavras. Isso ocorre frequentemente com as décimas dos Faz-Tudo das brincas, podendo desta forma afirmar-se que, para além da função social, que lhe é conferida também tem uma função lúdica. Trata-se de uma estratégia de dissimulação pró-activa muito presente no jogo de palavras.

Eco (2000), no seu estudo sobre a ironia, refere, a título exemplificativo, que para Pirandello a causa do riso está no próprio motivo do riso. Desta forma, apela-se a uma

66 Alguns autores (Tur, Veiga, Viñas, Jacinto, & Saraiva, 2001; Areal, 1998) referem a importância dos factores geo-económicos para a explicação do suicídio: «a ruralidade extrema que caracteriza as planícies alentejanas, com o isolamento e a fraca densidade da sua população e o afastamento do convívio social, puderam contribuir para o incremento do número de suicídios, sobretudo quando interagem outros factores sociais, como a emigração dos filhos para os grandes núcleos urbanos(...) a viuvez (...) a doença (que) converte o sujeito num ser dependente da família ou da comunidade, impede-o de trabalhar, tornando-o um peso económico e emocional» (Tur *et all*, 2001, p. 55).

67 «A capacidade de aproveitar uma ocasião para fazer humor tem, evidentemente, uma função social: relaciona-se com a diversão e com a detecção e dissipação de conflitos potenciais, mas pode também dar origem à marginalização agressiva de pessoas e de grupos, pela recusa em levá-los a sério ou pela troça e ridicularização» (Blackburn, 1997, p. 388).

identificação entre o leitor e aquilo que é o oposto (o contrário) fantasmático de que o cómico faz figura e que, por sua vez, se torna na causa do riso e da própria irradiação do humor. A certa altura é como se o leitor (ou o espectador, se se tratar de um filme) entrasse dentro da personagem que era, afinal, motivo do riso e, ao mesmo tempo, frágil sustentáculo do cómico

(Eco, 2000, p. 68)

É este aspecto ligado a uma deslocação entre o que aparece e o que se pressupõe que surge nesta consideração de um dos interlocutores: «É que o riso desloca e ao deslocar, revela, desvenda outros aspectos da complexidade (...) o que está em causa é o conhecer, quanto mais não seja o mistério da vida... é ter a experiência de que se toca mais de perto (...) e agora eu sei, que estou vivo mais fortemente, que torna mais suportável a ideia da morte. (...) A verruga, a avareza o grotesco, nesse momento, é o que permite ligar de novo o céu e o espírito. O espírito está nessa alegoria, na seriedade do que dizemos e de que nem sabemos o significado do que estamos a dizer. O humor aparece ligado à capacidade (de) expormos as nossas fragilidades e sermos capazes de nos rirmos delas» ICJCC⁶⁸.

O uso de formas arcaicas – ao mesmo nível com que o restante material surge enunciado – aparece, não apenas como um efeito de objectiva geração de contrastes e, portanto, de humor, mas sobretudo como um atributo deste tipo de performances: Um simples pano negro que passa por cima de alguém traduz a sua morte, assim como umas fitas coloridas que descem dos cabelos anunciam a princesa que chega. Brook (1970) realça as potencialidades ilimitadas destes elementos:

[No] teatro popular, bater num balde será a sonoplastia para uma batalha, farinha de trigo no rosto pode ser usada para realçar o branco do medo, o arsenal é ilimitado: o distanciamento, o cartaz, a exploração dos assuntos “quentes”, as danças, o ritmo, as anedotas locais, a exploração de acidentes, imprevistos, as canções, o barulho, a exploração de cada contraste, as abreviaturas do exagero, os narizes postiços, os tipo-clichês, as barrigas postiças

(Brook, 1970, p. 37)

Os estilos de representação das Brincas estão directamente ligados aos códigos de teatralidade já enunciados, não naturalistas, muito mais votados a um “dizer que faz” do que a um “faz que também diz”. A gestualidade hierática não é percepcionada como sendo uma opção, realizada pelos próprios ou herdada, de

68 «O cómico exige, pois, finalmente, para produzir todo o seu efeito, qualquer coisa como uma anestesia momentânea do coração. Dirige-se à inteligência pura» (Bergson, 1993, p. 19).

acordo com uma estética que se centra no falar enquanto acção: «Movimentação quase que não há!... a própria forma como dizem, que é muito incaracterística no sentido de fazer passar mensagens, em termos emocionais, também não motiva a que tenham um atitude física e corporal especial» ILMD.

Desta forma, a atitude corporal é interpretada por alguns *especialistas* como produto de um difícil acesso a códigos teatrais baseados nas metodologias do treino do actor: «Eles não sabem muito bem onde é que hão-de pôr o corpo. Mas isso é porque não há o tal domínio da linguagem, das ferramentas» ICRW. Para outros interlocutores, a interpretação não naturalista revela um certo anacronismo, embora seja percepçãoada como opção muito consciente: «A forma de representação é, pelos vistos intencionalmente, pouco natural» IAMF. De qualquer forma, no todo da performance, a atitude hierática dos performers é desvalorizada, tendo em vista que existirá uma qualquer adequação e acabará por ser contrabalançada com a energia gerada nas próprias apresentações.

Uma característica da representação do Fundamento, nas Brincas, enuncia-se na vivência dual da performance. Esta dualidade manifesta-se na relação estabelecida entre o performer-personagem e o performer-indivíduo: «Há duas questões que me chamam a atenção. Por um lado é a forma como dizem que não é *naturalista*. (em verso e com uma certa cadência). Por outro lado, aquela forma de – quando eu assumo a minha personagem, eu vou ao centro –, e há um momento de rigor Eles deslocam-se e depois voltam outra vez à roda (...) (depois desarmam e vão fumar um cigarro)» ILMD.

Estas “características” acabam por ser incorporadas mesmo que não reflictam uma tomada de consciência do “fazer”; «É a aprendizagem que se fez e se vai guardando» ILMD.

Curiosamente, o significado que é atribuído à concentração para a realização da performance, por parte dos performers das Brincas, apresenta semelhanças com o treino do actor no teatro profissional: «Nós quando entramos é assim, só pára ali (na roda), até para estarmos concentrados e para nos vermos a todos. Isto é para ser teatro mas não somos profissionais» IPLM. A este propósito refiram-se, preservando obviamente as devidas distâncias, alguns dos elementos identifica-



Foto 34 Fundamento A Quinta Assaltada, Grupo de Brincas dos Canaviais, 2010. © I. Bezelga

dos na géstica não realista do teatro Noh – movimento estilizado, gestualidade, música, padrões vocais convencionalizados e sons sem palavras (Zarrilli, 2006, p. 144) –, que nos poderão ajudar na nossa reflexão.

Por alguns interlocutores, os performers são percepcionados como *actores* e, devido a esse facto, exige-se-lhes todo um leque de acções congruentes com esse estatuto: trata-se de «um trabalho de actor. O que é importante é o jogo de actor» ICRW. A percepção da existência de um certa incapacidade de manter a personagem/figura inscreve-se nas referências às técnicas *stanislavskyanas* de construção de personagem: «mantendo um diálogo interior» ICRW.

O entendimento limitado a uma determinada visão de jogo cénico tende a minorar o impacto da cena: «O jogo cénico é pobre. Está quase só limitado ao contar» ICAE; é como se jogo se limitasse a ilustrar «as acções, para mostrar mais ou menos a realidade, como era dantes» IPFB.

O entendimento das Brincas numa perspectiva dominada pelo logocentrismo que atesta a dificuldade de leitura do “outro” impede a interiorização do significado da cena no seu todo, na relação com as audiências. O fundamental para um reenquadramento da noção de jogo cénico deverá antes centrar-se na ideia de “frame”, ou, se se preferir, na meta comunicação gerada⁶⁹, enunciada e partilhada por público e performers. A ideia de colectivo, de corpo orgânico que realmente funciona como uma pulsão do todo da comunidade deverá ser o cerne para um entendimento operativo do que é afinal o jogo cénico.

Aliás, tal como no teatro convencional, existe um trabalho de grupo fundamental que define as Brincas como actividade essencialmente colectiva

Certos interlocutores destacam este aspecto referente ao colectivo e à co-responsabilização como uma tarefa que livremente todos se propuseram realizar, num verdadeiro espírito de cumplicidade: «Achei que havia uma cumplicidade bastante boa, entre eles, muito pelo jogo (...) o querer fazer bem e o querer fazer com prazer, o gozo genuíno que eles ainda têm. (...) Há um sentido muito profundo do que é que está ali a fazer mesmo quando não é ele que está em cena, (...) há aquela atenção pelo objecto comum» ICRW. Aliás, a polivalência dos performers e a capacidade que estes tipos de manifestações têm de se auto-sustentarem, de transformar o nada em tudo e de criarem efeitos de deslumbramento é realçado, por alguns interlocutores, como exemplo para o teatro professional.

⁶⁹ Apesar da estranheza relativa à prosódica e à natureza do jogo cénico, o impacto estético e a metacomunicação são muitos fortes: «Ah, mas porque é que eles dizem isto assim?» um dos nossos interlocutores refere: «Porque não é realista (e) As pessoas estão acostumadas com o realismo». A estranheza associada ao *embalo* que produz leva alguns dos nossos interlocutores a referir: «Eu aguentava-me ali aquelas horas todas, porque estava mesmo a gostar de ouvir, a escutar aquela dança de palavras (...) é muito estranho, mas é muito bonito ouvi-los, é quase como uma lavagem, como um exercício de resistência hoje em dia» ICAE.

Audiências e Apreciação

A construção de parte do questionário, nomeadamente a que se refere à recolha de dados de apreciação estética e artística, por parte das audiências das Brincas, foi suportada pela perspectiva de análise de espectáculos de Pavis (2003). No entanto, tivemos que obviamente, mobilizar as diversas categorizações de análise da performance já enunciadas.

Apesar de Schechner (1985) rejeitar as convenções estéticas que caracterizam apenas o teatro ocidental, não podemos liminarmente esquecer que elas enformam muito dos nossos padrões de juízo, num mundo pejado de referências quotidianas esteticizantes, afectando todos os domínios e sectores. Efectivamente, o autor ao propor antes a consideração duma categorização tendo em vista as dimensões de Evento - Espaço - Tempo, suportadas pelos conceitos de ritual e drama social, interessa-nos sobremaneira. Nesse sentido mobilizamos para esta reflexão:

- A proposta analítica da performance compreendendo uma sequência de 7 fases (Schechner, 1985)⁷⁰, atendendo à caracterização do tipo de performance tradicional, no quadro do que considera serem os 4 géneros de performance existentes: moderna; tradicional; oral; e pós-moderna. (Schechner, 2003)⁷¹;

70 As sete fases correspondem a: «treinamento»; workshops (oficinas); «ensaios»; «aquecimentos»; performance propriamente dita; «esfriamento»; e, finalmente, «desdobramento (...) tendem a variar de um tipo de evento performativo para outro, em conformidade com o contexto cultural específico» (Silva, 2005). Podemos analisar o contexto relativo à apreciação à luz da descrição de Schechner sobre a fase de «desdobramento» no que se refere ao «papel da crítica, produção de textos, comentários e suas repercuções, inclusive na repetição futura das performances» (*ibid.*, 2005).

71 Schechner (1985) caracteriza da seguinte forma a performance tradicional: existência de separação entre personagem e performer; existência de regras no uso da improvisação; manutenção de resultados expectados; espe-

- A pertinente estrutura de categorização em 14 tipos de signos teatrais de Erica Fischer-Lichte (1992);
- E a proposta analítica de Tillis (1999) de abordagem de quatro dimensões focalizadas especificamente no teatro tradicional: Contexto cultural/formal da performance; Situação da performance; Textos da performance e Práticas da performance.

Como já referimos, as formas tradicionais estão profundamente conectadas com o contexto cultural onde ocorrem.

No domínio da apreciação que agora analisamos a partir dos resultados da aplicação dos questionários, convém referir que, tal como noutras performances, existe uma “espécie de crítica teatral popular”, para a qual é necessário (re)conhecer elementos e códigos da performance. No actual «Ensaio da Censura» nas Brincas, a primeira apresentação (ainda em regime semi-privado) de um novo Fundamento, e perante uma plateia de «conhecedores juízes» (constituída sobre tudo por ex-Mestres e ex-participantes), assiste-se sem dúvida a esta função. A este propósito, Nogueira (2007) também refere que durante as apresentações das Papoladas, esta crítica «desdobrava-se em dois momentos sequenciais: durante a representação, o silêncio protocolar, exigido pelas condições logísticas, denunciava o interesse e o respeito pela peça e pelos actores; depois, na análise dos aspectos mais significativos, na troca interpessoal de pontos de vista» (*ibid.*, p. 191).

Segundo Carlson (2004) a performance pressupõe sempre uma avaliação da eficácia que lhe confere o estatuto de performance bem sucedida, tarefa esta da responsabilidade do público e que desta forma também se co-responsabiliza pelo sucesso da performance. A avaliação tende a ter efeitos na performance e sobre os performers «nomeadamente ao nível de comportamentos restaurados» (Schechner, 1985). Efectivamente podemos detectar diversos tipos de avaliação das performances que variam, sobretudo, segundo o contexto cultural em que ocorrem e de acordo com as dimensões performativas em que se inscrevem. Desta forma podem ser contemplados quer os juízos de uma comissão de peritos (que no caso das Brincas acontece no “Ensaio de Censura” actual), quer os comentários e críticas realizados por estudiosos locais, intelectuais, investigadores e criadores ou artistas, quer ainda pela reacção das suas audiências *in situ*.

Referindo-se ao papel do espectador como «contemplador»⁷², Desgranges (2003), afirmou que:

cialização no desempenho de papéis específicos; Aprendizagem por imitação; passagem de testemunho dentro da família/grupo e/ou hereditária; performers pertencendo a uma família ou grupo restrito; temáticas de fundo ideológico e/ou religioso.

⁷² O conceito de «contemplador» é usado por Bakhtine (1992) referindo-se à co-autoria propiciada pelo movimento de um leitor/espectador retornar a si a partir da experiência estética no contacto com uma obra.

Toda a obra de arte é composta de signos (palavras, gestos, etc.); o receptor da obra, ao relacionar(-se) com os signos que a constituem, elabora uma compreensão do sentido neles encarnado, construindo, assim, o significado da obra (...) o contemplador trava um diálogo tanto com o autor daquela obra quanto com as vozes colectivas que nela ecoam (...) e comprehende os signos apresentados de maneira própria, de acordo com a sua experiência pessoal, com seu ponto de vista

(Desgranges, 2003, pp. 121/122)

Neste âmbito, as audiências das Brincas foram convidadas a pronunciarem-se sobre os vários aspectos da performance, segundo uma escala de graduação elaborada para o efeito. A sua apreciação incidiu na análise das seguintes dimensões:

- 1) A qualidade do desempenho dos performers (Mestre, Faz-Tudo, Figuras/Personagens);
- 2) A qualidade da interacção com o público;
- 3) A qualidade/interesse do Fundamento (história/texto/duração);
- 4) A qualidade musical e das formas coreográficas (contradanças);
- 5) E a qualidade da utilização do espaço.

Podemos, desde já, afirmar que se registou uma boa apreciação a nível global, não se verificando alterações significativas nas várias dimensões em análise, sendo de destacar que o público habitual é quem melhor avalia.

Passamos então à apreciação da performance das Brincas, nas suas dimensões específicas, por parte das suas audiências.

Apreciação do desempenho do Mestre

Destaca-se o bom nível de apreciação face ao desempenho do Mestre, do qual constam o “aprumo” e a “competência de condução do grupo”.

Verificou-se ainda que, apesar de ser o público habitual quem melhor avalia, é sobretudo o público feminino – que assiste pela primeira vez – que também melhor avalia.

Estes dados corroboram a observação das reacções da assistência durante as apresentações do Grupo, ao longo do estudo: «Através dum rígido código corporal, (o Mestre) incorpora a gestualidade aprendida de antigos mestres, numa imagética que nos remete, ora para o leader de desfiles de majorettes, ora para o comandante militar, ora ainda para uma mescla de antigos ritos, dos quais se destaca o enunciar do sinal da cruz mil vezes repetido. Qual maestro, a sua destreza é muito apreciada na forma como usa o assobio e o pequeno penteiro profusamente decorados com fitas multicores, com que rege o seu grupo» NB(03/08).

Apreciação da Interacção com o público e do desempenho dos Faz-Tudo e restantes performers

A interacção produzida com o público e o desempenho dos Faz-Tudo são amplamente apreciados.

No entanto, é significativa a consideração da razoabilidade da prestação por parte dos que vêem pela primeira vez. Esta diferença na valoração da prestação dos Faz-Tudo por parte de quem detém menor conhecimento e familiaridade com a performance indica a não compreensão das diferentes funções atribuídas aos Faz-Tudo: «Tem que estar atento ao fundamento para ver aonde é que ele entra, para fazer rir as pessoas» IPRFP; «os palhaços têm um papel muito importante na nossa representação (...) são o ponto» IPLM. O foco de atenção deste público não familiar limita-se à percepção tradicional do Faz-Tudo, enquanto figura autónoma.

Quanto à avaliação do desempenho dos restantes performers segue a tendência já referida.

Apreciação do Fundamento

A apreciação do Fundamento apresenta níveis de apreciação menos elevados, talvez devido ao desajuste entre a sua temática demasiado local e cronologicamente situada e as problemáticas contemporâneas mais mobilizadoras.

De qualquer forma, podemos constatar que o público habitual, familiarizado com a performance e portanto conhecedor já de vários Fundamentos, o avalia melhor. Para os que viram pela primeira vez, a avaliação distribui-se do fraco ao muito bom. É, no entanto, significativa a percentagem dos que consideram o Fundamento “bom” contrastando com as opiniões do público habitual que não apresenta uma diferença significativa entre quem considera um “bom” Fundamento e um “muito bom” Fundamento.

Podemos estar aqui em face de um sistema comparativo face a outros Fundamentos apresentados em anos anteriores e no qual apenas o público habitual se posiciona. Existem Fundamentos muito extensos, cujas temáticas significativas – pela sua universalidade e sentido – continuam a ser escolhidos pelos grupos actuais. Ao considerarem a duração integral dos Fundamentos excessiva (alguns chegavam a durar três horas!), tem-se assistido a um retalhar dos antigos enunciados. Esta reformatação do texto tem amiúde correspondido, no entanto, a um processo pouco cuidado que se limita a eliminar um número considerável de décimas. Faltar-lhe-á, como complemento, o necessário trabalho dramatúrgico. Esta lacuna tem provocado, em alguns casos, uma dificuldade acrescida na compreensão dos Fundamentos e por consequência, também, na sua apreciação⁷³.

⁷³ Estes factos inibem a situação do espectador, enquanto actor/autor no âmbito da performance, já que fica impedido de participar plenamente. Na perspectiva do espectador/contemplador (Bakhtine) não se torna assim possível «elaborar uma compreensão própria da história narrada, imprimindo uma atitude criativa e afirmado a sua autoria diante do fato. Assumindo a função que lhe cabe no evento de (co-)autor» (Desgranges, 2003, p. 131).

Apreciação da contradança, da execução musical e da utilização do espaço



Ao analisarmos comparativamente estas três dimensões, constatamos que a melhor apreciação se refere à execução da contradança, mesmo que apenas fique pela sua enunciação, através de uma marcação coreográfica sob forma de marcha. Este facto leva-nos a crer que mesmo para as audiências das Brincas, a Contradança estará mais próxima da execução realizada pelos performers do que referindo-se a uma dança usada nos bailes tradicionais de que já não restará memória.

Quanto à execução musical e dado não se assistir a uma particular mestria no seu desempenho, situa-se apenas num “bom” nível acompanhando a tendência avaliativa quanto à utilização do espaço.

Apreciação por parte de ex-participantes em Grupos de Brincas

Interessou-nos também perceber a forma como anteriores membros de Grupos de Brincas avaliavam a Performance e o desempenho dos membros dos actuais Grupos. No que respeita à apreciação do Fundamento, 63% dos ex-participantes consideram-no bom. E apenas cerca de 20% o consideram muito bom. Não se assistiu, deste modo, a uma tendência diferente da do restante público. O maior e mais profundo conhecimento nesta matéria não os impediu de terem uma visão relativamente crítica face aos “cascos” utilizados. Já em relação à apreciação dos participantes do Grupo de Brincas, nenhum dos ex-participantes noutras Grupos de Brincas avalia negativamente a prestação dos membros do actual grupo, independentemente da função que desempenhavam. No entanto, é significativo que 40% lhes atribuem apenas um “razoável” desempenho. Reconhecem, porém, um bom desempenho ao Mestre (57%).

Deste modo podemos constatar que existe uma correlação forte entre familiaridade/apreciação e valoração da manifestação. Tal facto constitui-se como uma interessantíssima pista para o desenvolvimento de projectos de âmbito patrimonial em contextos de formação e educação. Os interlocutores têm idêntica percepção: «a maioria das pessoas que estão aqui não sabem o que são as Brincas, nunca viram, e só dá valor quem sabe o significado das Brincas de Carnaval» ILAO. O efeito de proximidade revelou-se, nevrálgico e mostrou-se como um objecto potencial de estudo: «Nós, no bairro, somos sempre vistos com mais atenção. As pessoas aqui estão com muito mais atenção, a ver se alguém se engana se a coisa está bem feita. Vamos a outro sítio (e) eles ficam todos contentes quando nós lá vamos porque estamos a manter a tradição (...) mas aqui no bairro há mais aquele rigor» IPLM.

Num contexto cultural ainda povoado por tantos ditos e provérbios, base das amplas abordagens de diálogo intercultural, torna-se oportuna a referência a pequenas pérolas da tradição oral: “Só se ama o que se conhece” ou “cuidamos do que amamos!”.

Textos da Performance

Naquilo que podemos considerar como Textos, tomámos em consideração não apenas os elementos de «texto da performance», mas também os aspectos relativos ao «texto dramático» (Schechner, 1982) que iremos neste momento abordar.

Para tal, revela-se importante centrar a nossa análise visando uma global compreensão das Brincas, discutindo o papel que o Fundamento (texto dialogado em décimas e respectivo ponto de orientação)⁷⁴ assume na performance. Sem ele, o grupo não existiria. Aliás, é muito interessante verificar que o grupo especialmente organizado para este efeito é designado através de uma estrutura curiosíssima – *Grupo + nome do Fundamento* – e só a sua relativa estabilidade, enquanto grupo informal, permite ser associado ao bairro, aldeia ou lugar de origem. Frequentemente os grupos são referidos apenas como *Grupo do Lavrador*, ou *Grupo das Encantadas*, colocando assim em evidência o Fundamento que apresentam (Terra, 1985; Matos, 1985).

Como noutras manifestações similares, em que os textos podem ser denominados como “Cascos”, “Loas”, “Comédias”, estes adquirem um particular papel. O seu estudo implicou um longo e paciente processo de aproximação. Desde logo a sua abordagem consistiu numa tarefa difícil, dado o secretismo de que os

⁷⁴ Não podemos considerar *Texto* apenas os diálogos que compõem a forma dramática. Ubersfeld (1981) considera as didascálias igualmente texto assim como, no teatro convencional, as próprias notas do encenador.

Fundamentos estão rodeados ao nível de produção, descodificação, circulação e disponibilização.

O seu carácter críptico, evidenciado pela necessidade de um processo de iniciação à sua descodificação e leitura, torna quase impossível o seu estudo sem a presença do chamado “ponto de orientação”. Na maior parte dos casos os Fundamentos encontram-se dispersos em folhas soltas (não raramente faltando algumas!) que são atribuídas a uma personagem da história, com as respectivas falas numeradas em série. Apenas o “ponto de orientação” permite uma organização completa e apreensão global sob forma de texto dramático, isto é, munido de falas contíguas e devidamente intervaladas.

Também a análise das questões que se prendem com a autoria e os direitos de utilização dos Fundamentos, assim como a perenidade da sua utilização e conservação, se transformou num desafio.

Apenas, através do envolvimento empático com os nossos interlocutores e a construção de uma relação de confiança e cumplicidade, nos permitiram aceder às informações dispersas que acabariam por nos possibilitar a reunião de um espólio considerável destes *textos* e assim iniciar e levar a cabo o seu estudo.

Relação com a Literatura

Assumindo como necessária a compreensão deste tipo de textos no amplo campo dos estudos literários, desde logo sentimos dificuldade na sua integração num domínio específico⁷⁵, dada a excessiva canonização que atravessa este campo epistemológico. Uma primeira tentativa classificatória, provavelmente a mais adequada – na chamada “literatura popular” –, requereu, de início, muita prudência, pois, como Santos (1995) referiu, o termo é muito marcado social e culturalmente, ou seja, trata-se de:

um termo “enquartelado”, definido por uma língua, uma cultura e uma escritura», já que literatura pressupõe «saber[-se] ler, em primeiro lugar, adquirir depois o código cultural que permitirá decifrar a obra literária», o que, por si só, exclui «vários (...) campos literários que escapam completamente à definição letreada e reencontram-se sob denominações que não passam de traduções de exclusão

(Santos, 1995, p. 33)

No caso das Brincas, a análise dos aspectos decorrentes da literatura popular aparecem intrinsecamente ligados às outras dimensões de expressão (dança,

⁷⁵ «literatura popular constitui pois um vector que penetra em todas as componentes e a todos os níveis da cultura popular podendo, no entanto, reservar-se, e muito raramente, digamos, o privilégio de uma existência autónoma bem caracterizada, independente de quaisquer condicionalismos por parte das outras práticas» (Correia, 1999). Não se afigurando fácil uma inscrição definitiva no espectro literário, não podemos deixar de referir duas das particularidades destes textos. Estas particularidades são vitais, ao longo da nossa análise, independentemente de qualquer inserção taxonómica. Trata-se, em primeiro lugar, da organização do texto sob forma dramática e, em segundo lugar, da escrita em verso.

música e teatro) e da sua inscrição na vivência mais ampla destes grupos. Mas isso não invalida a sua existência autónoma e incondicional.

No campo específico da literatura popular muitos são os termos que, de uma forma aparentemente indistinta, designam especificidades e derivações. Dada a natureza das influências (incluindo os manuais escolares “da antiga quarta classe”) como contributos vários para a escrita dos Fundamentos (na sua maior parte da autoria de José Lopes Raimundo), tem surgido recorrentemente a sua inclusão na chamada literatura de cordel⁷⁶. Nogueira (2008), no entanto, salva-guarda esta atribuição, tendo em conta sobretudo o facto de ela se basear no tipo de circuitos de divulgação e não tanto no cariz popular:

literatura de cordel não é necessariamente sinónima ou próxima da expressão literatura popular. O qualificativo «de cordel» remete para um universo editorial que incorpora espécies textuais muito distintas, situáveis no popular mas também no culto, de qualidade ou não, independentemente da categoria em que se integram. O que aproxima estes objectos é, não a sua natureza popular, mas a modéstia dos materiais, o modo e os circuitos de divulgação e não raro a ausência da noção de propriedade literária ou intelectual (...) assim como o cordel popular não é obrigatoriamente pobre ou desqualificado, também o cordel culto não é sempre categorizado

(Nogueira, 2008, pp. 4/5)

Podendo considerar o trágico e o cómico como duas faces de uma mesma moeda, não seria despiciendo propor a inclusão dos Fundamentos ao nível da tradição da farsa. Tal como, aliás, ocorre com os seus parentes, os Bonecos de Sto Aleixo, também os Fundamentos das Brincas, podem ser considerados, textos:

sem ambição literária (...) distintos dos géneros conceituados do teatro erudito (...) caracterizados (...) pela pobreza da sua versificação, por uma relativa pobreza dramática, pela linearidade das suas fábulas construídas em torno do prazer do engano, e associam o quotidiano e o poético na sua linguagem com evidentes desvios da norma linguística, sem se privarem de recorrer à conhecida expressividade gestual própria do cómico da farsa. Na relação com o espectador, revelam, no entanto, a eficácia comunicativa de formas não canónicas (ou não ortodoxas e por isso, consideradas como

⁷⁶ Os temas mais recorrentes no universo dos Fundamentos analisados parecem ter ligação com a literatura de cordel, lida e mil vezes contada e re-contada, assim como com a apropriação dos livros de leitura da antiga escola primária, talvez os mais acessíveis a toda uma geração que, na melhor das hipóteses, terá frequentado um ou dois anos de escola.

menores na hierarquia dos géneros) (...) Em termos genéricos, torna-se visível o peso da tradição cómica medieval

(Zurbach, 2007, p. 203)

Tal como na farsa, assiste-se na trama desenvolvida nos Fundamentos à «problematização da luta entre forças opostas (...) valores tradicionais e convencionais a valores individuais e pessoais e o recurso frequentemente ao triângulo amoroso» (Gonçalves, 2010). A oposição entre valores convencionais e aspirações pessoais fica bem patente em vários Fundamentos, nomeadamente no *Lavrador* e no *Desertor* em que ocorrem ligações permanentes em sociedades profundamente estratificadas socialmente, ressaltando-se, nesse contexto, o carácter de integridade moral, valentia ou esperteza das personagens de menor importância social, para que tal ocorra. Nas Brincas, tal como nas «loas fabricam(-se) casamentos improváveis, baralhando hierarquias sociais, ricos a casarem com pobres, num ritual de inversão de status» (Pais, 2008, p. 225). Esta inversão de *status* é, aliás, uma das características das performances culturais (Turner, 1987, 1982) e, em termos mais gerais, dos processos de carnavalização (Bakhtine, 1970; Eco, 1989).

O triângulo amoroso também está presente nalguns Fundamentos, com destaque sobretudo para a apresentação da sujeição feminina a situações de conveniência de estatuto e onde os amores proibidos das ‘almas puras’ são, no final, aceites e entronizados. (e. g. *A Fugitiva*; *Grupo Real*; *O Lavrador*). O Fundamento do *Grupo Real* é um bom exemplo da sujeição feminina que frequentemente é retratada: «Era uma princesa que tinha sido roubada para a escravidão e depois veio o príncipe raptar a princesa da escravidão» IPLM. A infidelidade e a traição também são comuns, e apresentam-se sobretudo como características dos poderosos. Diz-nos um interlocutor: «Nas Fidalguinhas, eram duas irmãs; depois envenenavam o marido ou o namorado; era uma história assim muito corriqueira (...) foi assim mais ligeiro (...) [Mas] as pessoas ficaram ali agarradas ao Fundamento» IPJC. No final, assiste-se invariavelmente ao arrependimento sincero das personagens ou ao seu castigo, como acontece no caso do Fundamento *Corsário Dragão*, ou à reposição da verdade no caso dos injustamente acusados, como acontece no caso do Fundamento João de Calais: «É a história de um assassinato de uma pessoa onde é acusada outra falsamente e é julgada (...) sei que foi tirado de um livro (...) É meio Francês» IPLM. Um outro interlocutor acrescenta que o «João de Calais não tem a ver com um tema em particular. É fictício (...) a história é um ladrão que mata o vagabundo e entretanto culpa-se uma pessoa que é o João de Calais e esse João de Calais é desterrado para uma ilha deserta (...) é preso e fica lá e depois quem o salva é o fantasma» IPG(LC, JMF).

Auto é uma designação relativamente comum usada em Portugal (e no contexto ibero-americano) para vários tipos de performances dramatizadas que são similares às Brincas (e. g. *Auto de Floripes*). Aliás, mesmo em relação às Brincas, o termo *Auto* é referido frequentemente pelos próprios interlocutores, associando-o

a uma estrutura mais popular e acessível e, portanto, mais ao alcance dos seus performers.

O raciocínio inclui, também, naturalmente, as audiências tradicionais a que a performance das Brincas de destina:

A forma teatral que se conhece por auto – a da peça breve, de carácter religioso ou profano, cuja característica principal é a condensação de ações em um único ato – está associada na cultura de Portugal e do Brasil com as expressões mais populares de teatro. Não raro, é nome usado de forma genérica para qualquer manifestação teatral de cunho folclórico, na qual os princípios aristotélicos do drama não sejam cuidadosamente respeitados, a exemplo do que acontecia no teatro medieval – do qual os autos teriam se originado

(Barros, 2007, p. 136)

A forma de *Auto* poderá ficar sugerida nos Fundamentos das Brincas, dado também o uso consistente da versificação, da personagem-tipo e até da linearidade da trama, factos estes bastante comuns no teatro popular. No entanto, corremos um perigo ao tentar circunscrever os textos dos Fundamentos a uma tipologia convencionada, pois mesmo que a forma dramática esteja presente, sobretudo na forma dialogada entre diferentes personagens, isso não basta para os afirmar como exemplares da literatura dramática.

Pichio (1964), no apêndice bibliográfico da sua história do teatro português, remete este tipo de manifestação para a categoria de espectáculos folclóricos reconhecendo que «omitiu deliberadamente o estudo dos assuntos que interessam mais à história do espectáculo» (*ibid.*, p. 441) e, portanto, centrando-se sobretudo na história da literatura dramática. Mas não estarão alguns desses textos inexoravelmente ligados ao desenvolvimento deste tipo de espectáculos⁷⁷?

⁷⁷ «os textos podem ser adaptações das obras literárias mais antigas, como o Auto da muito dolorosa Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo, do Padre Francisco Vaz de Guimarães, que se representou na aldeia de Duas Igrejas, o Auto de Santo Aleixo, de Baltasar Dias, encenado em Samil, perto de Bragança, o Auto de Santa Catarina, também de Baltasar Dias, representado em Mafamude, ou ainda O grande Desvario, sobre o eterno tema de Inês de Castro, de Sucções (...) Reelaborações dramáticas de “romances” (...) “procissões” (os Reis, as Janeiras, os Círios, As Maias, As Verónicas, Os Anjinhos, Os Fogaréus, etc.) com equivalente em toda a área europeia (...) «ligadas com festividades do calendário litúrgico e cuja origem provém de antigas cerimónias pagãs» (Pichio, 1964, p. 442). Existem Fundamentos que obviamente se baseiam em produções escritas. Aqueles que reescrevem velhos temas da literatura de cordel que terão sido amplamente difundidos (e. g. Fundamentos de Pedro Cem ou de Jean de Calais); Fundamentos tendo como base textos eruditos de circulação acessível «Conheço outro, (Camões) Lusiadas, se calhar tirado e inspirado nos Lusiadas» IPLM; ou ainda de contos populares «o Príncipe Malfadado que é um príncipe com orelhas de burro, tirado de um conto popular» IPLM.

Ao nível temático, os pontos de contacto entre a estrutura dos Fundamentos das Brincas e a literatura oral são sobremaneira evidentes. Alguns dos textos dos Fundamentos, que oscilam entre a lenda e a objectividade, inscrevem-se na tradição carolíngia, (e. g. os *Doze pares de França*). Os temas invocando guerras e actos simbólicos de reforço da identidade nacional, estão disponíveis entre os Fundamentos analisados (e. g. *Giraldo Sem Pavor*; *O Estandarte*; *Grupo dos Valentões* [*Sertório e Viriato*]). Os textos que vivem da tradição histórica e que enaltecem a vida de reis e dos poderosos são relativamente comuns entre os Fundamentos analisados, sobretudos os relativos a episódios da História de Portugal (e. g. *Rainha Sta Isabel*; *Princesa Helena*)⁷⁸ e de relevância local (*Giraldo Sem Pavor* e *Estandarte*).

Os Fundamentos que destacam aspectos da história local são francamente apreciados: «O Giraldo, já o fiz dois anos» IPG (LC, JMF); «O que gostei mais foi Giraldo sem Pavor. Talvez por ser a história da nossa cidade e foi o que eu gostei de sair» IPJC. Também têm proeminência, neste quadro, os Fundamentos de tradição local que focalizam e apresentam cenas do quotidiano da vida rural (e. g. Fundamento *O Lavrador*; *A namoradeira*; *A quinta assaltada*, *Manuela*, etc.).

⁷⁸ Na biblioteca de Osório Mateus detectámos 2 exemplares que comprovam o antigo gosto por estes temas. A sua generalização através de variadíssimas edições e circulação sob forma de cordel ou folhetim publicado na imprensa poderão ter influenciado a realização dos Fundamentos Rainha Sta Isabel e Princesa Helena respectivamente: «A Rainha Santa Izabel e Dom Diniz: drama original portuguez, em tres actos dedicado a El-Rei o senhor Dom Pedro V/ por Antonio Pereira Ferrea Aragão. – Lisboa: Typ. na Rua da Condessa, 1854; e A bella Helena: opera-parodia em 3 actos/trad. livre de José da Silva Mendes Leal. – Lisboa: Typ. Franco-Portugueza, 1869».

Temas

Menos representativa é a categoria relacionada com temas bíblicos e de vidas de santos, de que apenas temos como exemplar o *Grupo Sagrado*, mas ao qual não acedemos directamente.

Da análise das fontes disponíveis sobre o tema e das conversas com interlocutores mais idosos não será difícil deduzir que as antigas Brincas teriam, a nível temático, uma ainda maior ligação ao quotidiano das comunidades; «O Fundamento do Sr. Piteira andava à volta de um namoro» ILRA. É sobretudo nos Fundamentos mais próximos da realidade alentejana que a dimensão da crítica social, com a natural reflexão sobre a injustiça e sobre a tensão existente nas relações de trabalho do mundo agrícola, mais se evidencia. Atentemos, por exemplo, neste excerto do Fundamento *O Lavrador*:

Um simples e honesto porqueiro
De pequenino ali criado
Ele apascentava o gado
Ganhava pouco dinheiro
Andava o dia inteiro
Fazendo a sua obrigação
Mas o seu vil patrão
Que sempre o atormentava
Com ele sempre ralhava
Muitas vezes sem razão

Enfim o rapaz cresceu
Aos vinte anos chegou
Os porcos um dia deixou
O patrão se enfureceu
Vamos ver o que aconteceu
A cena aqui começou
O lavrador desconfiou
E tinha quase a certeza
Com a sua alma presa
Dois tiros ao porqueiro atirou

Segundo os interlocutores com responsabilidades na criação e formação, «os temas que chamam com mais facilidade são as questões do quotidiano, as questões contemporâneas, acontecimentos, situações, aspectos sociais que estão mais presentes, (já que) quem está lá reconhece-os mais facilmente» ICCC. Este aspecto também é referido pelos performers, da seguinte forma: «A história em si era da filha do Lavrador, depois casavam (...) ele era pobre e ficou rico (...) era uma coisa muito de agora (...) actual (...) sabíamos que a história ia interessar também

um bocadinho às pessoas e tentamos ir ao encontro daquilo que achamos que as pessoas vão gostar» IPSG.

Os textos hagiográficos não estão tão presentes, no Alentejo, como noutras regiões portuguesas. Porém, o nascimento do Menino é muito comum em manifestações populares contíguas como no Cante, no Teatro de Bonecos (Bonecos de St.º Aleixo) e nos Presépios (nomeadamente o da Trindade, do concelho de Beja). No entanto, toda a comunicação transpira a ligação a uma tradição religiosa profundamente enraizada. Não é, portanto, de estranhar que, nas apresentações das Brincas, os Grupos se despeçam invariavelmente da mesma forma: «Até para o ano se Deus quiser!».

Frequentes são também as décimas denotando toda uma vivência quotidiana de inspiração cristã: «Eu como homem educado (...) formado no Cristianismo». Refira-se a título de exemplo a décima em que o Mestre agradece no final da apresentação do Fundamento *Rainha Sta Isabel*:

Agradecer pois nada custa
A quem é bem educado
É recebido em todo o lado
Quem leva a moral à justa
Quem educação ajusta
É digno de ser alguém
Quem praticar qualquer bem
Por deus será recompensado
A todos muito obrigado
Até para o ano que vem

Embora não arrisquemos uma relação directa que aproxime os textos dos Fundamentos do que se convencionou designar por “escola vicentina”, teremos, no entanto, que ter em conta a influência tardia que decorre da importância de alguma actividade teatral regular dos autores dessa escola:

Eram eles que representavam autos (...) recebiam encomendas (...) deviam responder de imediato à urgência de alguma celebração particular ou de alguma festividade particular (...) foram as suas obras que viajaram até aos lugares mais longínquos da geografia portuguesa e das suas colónias para serem representados por amadores em datas assinaladas (...) Houve casos em que o êxito popular as fez perdurar até aos nossos dias, sobretudo através de constantes reimpressões em folhas volantes

(González, 2002, p. 9)

O Senhor Raimundo, fecundo autor dos Fundamentos, reconhecia nesse material a sua fonte de inspiração e performers e estudiosos locais reconhecem também as similaridades com esse tipo de fontes. Na análise que Matos (1985) realizou sobre as Brincas refere que esse tipo de procedência é devidamente assinalado. Aliás, este autor chega a afirmar, com júbilo, que o autor local em muito terá superado a tradição da escola vicentina:

É disto exemplo o fundamento «Grupo Sagrado» que nos fala da vida de José no Egipto. Fazendo uma leve comparação com um outro sobre o mesmo tema, denominado «Embaixada de Uma Representação de José no Egipto», páginas 731 e 732 do Teatro Popular Português, Volume I, de J. Leite de Vasconcelos, é notória uma enorme diferença em termos dimensionais e porque não de qualidade? Senão vejamos: os 14 versos iniciais desta última obra, são idênticos à fala do Mestre no início do Fundamento «Grupo Sagrado», só que, enquanto o poeta popular, Raimundo José Lopes, criou uma obra com mais de dois mil versos, a outra, apenas tem noventa e cinco versos

(Matos, 1985, p. 1262)

Os Fundamentos

Como já referimos, a forma tradicional de os Fundamentos se tornarem visíveis e, portanto, poderem ser lidos, corresponde ao modelo de folhas soltas que contêm individualmente todo o texto das falas de uma dada personagem. O formato coloca inúmeros problemas na organização da sua leitura. Não apresentando os Fundamentos a organização natural do texto teatral – texto principal com as falas das personagens e texto secundário com as respectivas indicações de cena – torna-se necessário proceder à recolha de todo o corpus textual que se encontra distribuído individualmente por cada um dos performers/personagens e, sobretudo, identificar a localização e recolher o texto do “ponto de orientação”. Só com esta recolha exaustiva se torna possível analisar a totalidade do Fundamento, organizando-o e codificando-o devidamente.

Segundo os cânones literários do teatro podemos distinguir entre texto principal e texto secundário da seguinte forma:

no texto principal – a partir do qual se constrói o universo particular de cada personagem –, a significação surge em diversos níveis: no semântico, pelo significado das palavras e das unidades mais complexas que compõem; no fonológico, pelo uso da aliteração e de outros recursos sonoros para a caracterização dos estados de alma; no prosódico e no sintático, para indicar uma época histórica específica ou a visão de uma personagem em relação ao seu tempo (...) texto secundário, é composta pelas didascálias – também conhecidas por rubricas –, orientações textuais do autor pelas quais ele sugere a ambientação da trama, a movimentação e as ações físicas das personagens no espaço cênico, o tom e as intenções das falas (...) por remeter aos códigos não-verbais do texto teatral,

transforma-se, quando da encenação, em «signos de natureza diferente da linguística»

(Santos, 1995, p. 75)

No estudo realizado sobre a produção dramática de António Aleixo, Barros (2007) refere que, nas obras analisadas, se «apresentam a história e as personagens quase que exclusivamente pelo discurso e não por suas ações; o recurso parece ser comum à forma do auto e é também uma constante nos textos de Gil Vicente» (*ibid.*, p. 140). Estas tipologias ocorrem igualmente nos Fundamentos das Brincas, onde sobressaem algumas personagens-tipo que, aliás, são apresentadas sem recurso ao nome como marca de individualização. Neste campo figuram: o Rei; A Princesa; o Ministro; o Juiz; o Doutor; o Escravo; o Capitão; o Feiticeiro; etc. Além destes actantes matriciais, há ainda os personagens-tipos geralmente muito comuns ao ambiente rural alentejano, tais como o Pastor, o Porqueiro, o Prior, o Regedor, o Capataz, o Lavrador, o Mendigo e o Maltês. Apenas algumas personagens, nomeadamente os protagonistas, recebem nome e existe uma maior preocupação com a sua caracterização. É o caso de Giraldo, no Fundamento homônimo; da Rainha Santa Isabel, de D. Diniz e do infante Afonso no Fundamento Rainha Santa Isabel e ainda de Maria e João no Fundamento O Lavrador.

Apesar da forma de *Auto* ter efectiva pertinência no caso das Brincas, deve referir-se que as contaminações dos Fundamentos face a outros tipos de textos e fontes, nomeadamente de narrativas em circulação na época em que foram enunciados, permite concluir acerca da sua hibridização formal.

As dificuldades de classificação são extensivas a outros exemplos conhecidos do teatro tradicional. Guedes (2000) afirma a propósito da:

construção dramática do “Auto de Floripes” que, ao contrário do que por vezes temos visto registado, este auto não se insere na categoria de um “auto religioso”, mas na de um “auto guerreiro” que é uma outra diferente classificação (...) Ainda que a guerra seja de mouros e cristãos, não são os artigos de Fé que se discutem e contrapõem, nem a devoção religiosa que comanda a acção, nem um episódio bíblico que se relata, nem uma história de Santo que se conta. Pelo que é possível afirmar que o “Auto de Floripes” não parte dos géneros tradicionais dos autos religiosos, nem de uma “moralidade” nem de um “mistério”, nem de um “milagre” – que são as principais categorias onde o teatro religioso medievo se insere, nem nele se reconhecem reminiscências litúrgicas ou qualquer estrutura anti-fónica. E como alegoria é a paixão amorosa de Floripes que se sobrepõe à conversão cristã de Ferrabrás, bem à maneira de romance de cavalaria de tradição oral

(Guedes, 2000, p. 64)

Quanto à produção dos Fundamentos enquanto forma estética, é notório o seu desfasamento em relação às modalidades temáticas e formais actuais, não acompanhando, «enquanto suporte de uma tradição oral e escrita, o ritmo da cultura erudita que lhe é contemporânea: os seus temas, os seus conceitos, estão fora, no mais essencial, do movimento das ideias do seu tempo» (Dias, 1977, p. 4). Na verdade, se fizermos a análise dos temas que atravessam os Fundamentos apresentados pelos Grupos de Brincas, neles estão sobretudo focados um tempo passado, por vezes mítico. Mesmo quando não abordando situações ou personagens históricas, centrando-se num ambiente mais local ou de pendor regional (e. g. *O Lavrador*), referem-se sempre a um modo de vida que já não existe e onde se vislumbra a organização sociocultural alentejana dos alvores do séc. XX: as grandes herdades, o senhor da terra, um contingente de trabalhadores rurais com especializações de tarefas já sem qualquer relevância (e. g. *O porqueiro de o Lavrador*). As relações que aqui se evidenciam são as tipicamente duais, existentes no mundo agrícola, entre quem tudo tem e quem nada tem. No entanto também se torna visível o vínculo do «patrocinato» característico duma outra época aqui na região (Ramos, 1997; Cutileiro, 2004). A localização temporal da acção dos Fundamentos nunca se refere à actualidade, mas antes remete para um tempo anterior, passado imaginado e imaginário.

Os próprios performers interiorizam esta dimensão da acção num tempo passado, definindo os figurinos segundo a sua percepção de “antigo” mesmo que nada explique a época no Fundamento. No entanto, no dialogismo da nossa reflexão, são os próprios interlocutores que questionam a necessidade de actualização dos Fundamentos: «se calhar era preciso pegar noutras temáticas (...) Para atraírem, mas o problema é quem é que vai pegar nelas? Hoje em dia se fosse fazer um fundamento, muito provavelmente teria de ser de algo actual, ou não! (risos)» IPG(LC, JMF).

Os temas, mesmo que ancorados ou decorrentes da percepção de um tempo histórico difuso, podem deter uma certa intemporalidade, sobretudo no que se refere às questões das relações amorosas, dos conflitos ou tensões familiares, da reflexão em torno das noções de dever, querer e honrar de compromissos.

Na análise específica aos Fundamentos, começámos por recolher (video-gravação) os Fundamentos que foram sendo realizados pelos Grupos de Brincas e que tivemos oportunidade de acompanhar nas suas apresentações. Assim, através do Grupo de Brincas dos Canaviais, tomámos contacto com o *Corsário Dragão* em 2006, *Geraldo Sem pavor* em 2007, *Rainha Sta Isabel* em 2008, *O Lavrador* em 2009, *O Grupo Real* em 2010, *A Quinta Assaltada* em 2011, *As Encantadas* em 2012, *O Estandarte* em 2013 e por fim – já em 2015 – *D. Pedro I*. Este Grupo, dada a sua trajectória anterior ou as trajectórias individuais dos seus membros, permitiu-nos entrar em contacto com outros exemplares de Fundamentos, realizados em diversos locais, como sejam: *Pierre, Jovem Francês* em 2001, *Princesa Helena* em 2002, *D. Pedro I* em 2003, *Fidalguinhas* em 2004 e, por fim, *O Estandarte* em 2005.

Tendo em conta o facto do Mestre ter sido Mestre do Grupo de Brincas de Nossa Senhora de Machede, foi possível o contacto com *O Príncipe Malfadado*, *Grupo Real* e *João de Calais*. O contacto com o Fundamento *A Namoradeira* proporcionou-se através de um dos elementos do Grupo, ex-membro do Grupo de Brincas do Bairro de Almeirim. Em relação ao Grupo de Brincas da Graça do Divor, apenas acompanhámos o último Fundamento que o grupo apresentou e que, como já referimos, foi o mesmo usado pelo Grupo de Brincas dos Canaviais: *O Corsário Dragão*. No entanto, através da sua Mestre, tivemos conhecimento dos dois Fundamentos apresentados pelo Grupo anteriormente: «O primeiro era o grupo do *Lavrador*, o segundo as *Encantadas*» IPSG (respectivamente em 2004, 2005).

A partir de 2010, o Grupo de brincas recém formado constituído por elementos do Rancho Folclórico Flor do Alto Alentejo e Bairro de Almeirim, permitiram o contacto com os Fundamentos *A Fugitiva*, *As Encantadas* e *A Picadura*.

Do contacto com alguns interlocutores, também eles colectores, conseguimos reunir e confrontar informações que nos permitem afirmar a existência de outros tantos fundamentos, uns completos, outros faltando alguns “papéis” ou o “ponto de orientação”.

Salientamos que tivemos oportunidade de confirmar a sua apresentação por diversos Grupos de Brincas, sendo que alguns deles terão sido apresentados por mais que um Grupo de Brincas.

Precisamente, desse facto nos dá conta a documentação fotográfica existente, sobretudo relativa aos anos 80. Aliás, o problema da repetição de Fundamentos, quer por diferentes Grupos de Brincas, (como no caso do Corsário Dragão pelos Grupos de Brincas dos Canaviais e da Graça do Divor, precisamente no mesmo ano), quer pelo mesmo Grupo (o Grupo de Brincas dos Canaviais repetiu, em 2011, o Fundamento *A quinta Assaltada*, dez anos decorridos sobre a 1^a apresentação deste Fundamento pelo Grupo), tornou-se num tópico que mereceu da nossa parte uma particular atenção.

Estrutura do Fundamento

A estrutura de apresentação dos Fundamentos que está fixada em três grandes blocos – saudação e introdução, desenvolvimento do plot e despedida –, assemelha-se em muito ao tipo de organização do teatro popular europeu (Millington, 2002; Helm, 1980; Schmidt, 1964). A estrutura destas peças tradicionais consiste numa narrativa dramática simples que é antecedida por um prólogo de apresentação e rematada por um epílogo moralizante.

No estudo realizado por Cruz (1994) sobre o Auto dos Pastorinhos no Lamegal, que integra na sua estrutura um prólogo com características semelhantes aos que os Fundamentos das Brincas apresentam, o autor refere a possível:

reminiscência da retórica *captatio benevolentiae* medieval. Este monólogo-diálogo, que o apresentador dirige ao público, é peculiar nas representações de Bartolomé de Torres Naharro como se sabe, o prólogo sob a forma de sinopse do argumento, deriva da comédia clássica, mas aparece pela primeira vez, na Península, de forma esporádica, em Juan del Encina e desaparece da estrutura do teatro espanhol, não chegando a Lope de Vega. Poucos são os casos que se conhecem depois de Torres Naharro, no teatro culto. No entanto, o prólogo conserva-se, como aqui também se comprova, nas representações populares, talvez porque mais sujeitas à força passiva da Tradição

(Cruz, 1994, p.10)

Tal como nos Fundamentos das Brincas analisados, em que a personagem Mestre saúda o público e apresenta o plot, também em

(...) Torres Naharro a mesma personagem faz a apresentação do argumento. Na Comedia soldadesca, o prólogo contém a saudação ao público (...) e dá(-se) um resumo do argumento das cenas que se vão representar (...) No nosso texto (...) ao pedir-se a compreensão e a «caridade» do público para o que se disse e o que se vai seguir (...) o sentido implica a compreensão para eventuais defeitos dos actores) afirma-se que no fim da representação eles apresentarão o seu agradecimento por terem sido escutados

(Cruz, 1994, p.10)

A modalidade do desafio, tão comum no sul de Portugal, também apresenta características que estão sempre presentes na estrutura do Fundamento, tais como: «saudação preambular (...) no desfecho, retoma-se essa cortesia que convive às vezes com pedidos de transigência para o recurso ao palavrão» (Nogueira, 2005b, p. 23).

Obviamente que a estrutura do Fundamento não é coincidente com a estrutura performativa, já que o Fundamento é apenas uma parte (fixada textualmente) de uma totalidade mais ampla. Nesse sentido, é importante verificar os elementos contidos no Fundamento, assim como o “valor” atribuído à dramatização propriamente na estrutura da performance. Um dos interlocutores fixou no seu blogue pessoal a respectiva sequência:

- I
[Chegada ao local]
Formação bateria
Pedido de autorização ao dono do lugar, pelo Mestre
Contradança
Roda com o Mestre ao centro
Apresentação e breve explicação do fundamento
bateria
Apresentação dos personagens
bateria
- II
Desenvolvimento do Fundamento
Fim do Fundamento
- III
Roda com o Mestre ao centro
Décima de agradecimento aos presentes
Peditório de auxílio para as despesas efectuadas
Brincadeira dos Palhaços
bateria

Valsa
bateria
Décima à Bandeira
Canção em coro
(sinopse do Fundamento)
Agradecimento de despedida
Formação
Contradança de despedida
Despedida e agradecimento ao dono do lugar

(Arimateia, 2010)

Os textos dos Fundamentos a que accedemos revelam coesão e um grande sentido de conjunto e, por isso, apresentam um imenso potencial, enquanto corpus, para posteriores estudos, quer da área literária, quer do ponto de vista da encenação.

Efectivamente, todos os textos recorrem à décima, como forma poética, e todos estão estruturados de acordo com uma ordem que requer a decifração de um código, seguindo um ponto de orientação – distribuído ao Mestre – que fixa a sintaxe, isto é: encadeia os diálogos das respectivas personagens e a sucessão de cenas.

Independentemente da narrativa particular que esteja a ser apresentada e das diferenciações temáticas e actanciais (relativa a personagens), existem figuras que se mantêm, cuja centralidade lhes confere a identidade do próprio Fundamento de Brincas: o Mestre; o Bandeira – Porta Estandarte do Grupo; o Acordeonista – figura tutelar de que depende até a sobrevivência dos Grupos; e os Faz-Tudo.

As décimas como recurso poético

As formas que os Fundamentos assumem permitem a sua inscrição no riquíssimo caudal da poesia popular com a especificidade do versejamento em décimas, traço característico na região e noutras formas de produção oral (e. g. cante ao baldão)⁷⁹. Trata-se de um vasto espólio – contactámos com 24 (vinte e quatro) Fundamentos, alguns deles com cerca de 200 (duzentas) décimas – o que atesta a riqueza da sua produção textual. Os cancioneiros e romanceiros têm sempre alimentado a poesia tradicional: «a través de dos mecanismos paralelos, el de la conservación (y recreación) de los textos antiguos y el de la creación de nuevos textos a imitación de los modelos anteriores» (Ruiz & Trapero, 2001, p. 65). A par destas duas modelizações acresça-se uma terceira: O uso da décima que adquiriu, na literatura de raiz popular e oral, uma franca pujança pelo seu carácter integrador.

As décimas são omnipresentes nos Fundamentos, adaptando-se na perfeição aos temas narrativos dominantes.

en el Alentejo portugués (...) la décima (...) ha venido suplantar la función noticera del romance. (...) aquellos episódios modernos (un naufragio, un crimen, una historia de amor, un acontecimiento local...) que han merecido ponerse en verso, como antiguamente lo fueron, por ejemplo, las luchas fronterizas entre moros y cristianos (...) están escritos en décimas

(Ruiz & Trapero, 2001, p. 78)

⁷⁹ Barriga (2003) realizou um interessante estudo sobre o Cante ao baldão que na nossa análise das Brincas se relaciona nomeadamente, com: a consideração de «prática periférica»; o papel desempenhado na «construção e negociação de identidades locais»; e ainda a análise dos processos criativos e dos significados enquanto práticas performativas (*ibid.*, p. 11).

Provavelmente os seus autores, na sua maioria poetas populares, tomaram como mote livros escolares, almanaques e textos bíblicos, como fica patente numa das décimas finais do Fundamento *Grupo Sagrado*, reservada ao Mestre nas suas alocuções de agradecimento na despedida:

Foi um homem com conhecimento
Que tudo isto versou
Na bíblia sagrada estudou
Para fazer este fundamento
Claro é preciso talento
Para isto se formar
Quis ele ao povo mostrar
O que outrora se passou
Eu um aperto de mão lhe dou
Visto ele aqui estar⁸⁰

A décima corresponde, de origem, a uma forma erudita que foi atribuída a Vicente Espinel e que se tornou característica da poesia popular no mundo ibero-americano (Ruiz & Trapero, 2001). Segundo alguns estudos realizados em Portugal sobre esta temática (Sardinha, 2000; Lima, 2001), as décimas são relativamente recentes em Portugal e foram amplamente desenvolvidas em muitos domínios da criatividade popular: «Em Portugal, a décima entrou nas práticas e nos gostos das culturas populares há cerca de 150, 200 anos (...) através da literatura de cordel» (Lima, 2001, p. 153). Segundo este autor, a «tradição da décima (...) no sul de Portugal não é mais do que fruto de um grande consumo de textos impressos» (...) e «folhetos» (*ibid.*, p. 176) amplamente divulgados nas feiras. Aliás, a própria «designação de décima para este texto versificado de dez versos é recente» (*ibid.*, p. 158). Aparece frequentemente designada como quadra «não existindo no sul relação entre quarteto e quatro versos, excepto numa questão formal de construção, aquando da necessidade de concordância entre o primeiro e o quarto verso e entre o sétimo e o décimo verso», demonstrando um «entendimento do conteúdo textual e factual» e não meramente formal (Lima, 2001, p. 159).

Podemos definir genericamente a décima como uma estrofe de dez versos octossilábicos, de rima consoante (grande prática de aliteração geradora de um ritmo que as torna particulares), com a seguinte distribuição – abba: ac: cddc – a qual podemos confirmar no seguinte exemplo:

A – Para cumprir o meu dever
B – Venho aqui pessoalmente

⁸⁰ Esta décima tem a particularidade de se apresentar com a seguinte indicação do autor: «para falar ao autor, caso ele se encontre presente», inserida no texto transscrito do Fundamento gentilmente cedido por Luís de Matos.

B – E pode ouvir toda a gente
A – O que eu venho a dizer

A – Venho ao senhor agradecer
C – Porque estou reconhecido

C – Da rua nos ter cedido
D – E da vossa boa gratidão
D – Muito obrigado patrão
C – Por atender o pedido⁸¹

Nos textos dos Fundamentos observa-se uma estrutura de construção da décima marcada pelos códigos da oralidade. Sublinhámos, no exemplo acima transscrito, aqueles que se apresentam como os mais comuns, como sejam: «a aplicação de rimas “fracas” ou “fáceis” (as terminações – ão e - ar são as mais comuns) e rimas “fortes” ou “difíceis” (como em - er)» (Nogueira, 2005a, p. 10). Deste modo, podemos constatar, na construção das décimas a não repetição do vocábulo que rima como norma. Ainda, segundo este autor, «o paralelismo, enquanto reiteração, em estrofes sucessivas, de sentidos ou de construções sintácticas (...) é o dispositivo técnico mais característico de uma arte verbal que estetiza a voz, os gestos, o corpo» (*ibid.*, p. 10). Segundo alguns autores (Ruiz & Trapero, 2001, Lima, 2001, Nogueira, 2005a), o que faz a décima ser tão ao gosto popular passa pelas características da sua estrutura: «la rima y la métrica fija (...) la sonoridad, los aspectos musicales de la expresión, lo que le hace más voz para oír que letra para leer» (Ruiz & Trapero, 2001, p. 77). Deste facto damos conta, na audição das “décimas ditas”, se compararmos com a sua escrita. De facto ao serem escutadas, fica patente o aumento da carga expressiva traduzida por inflexões, prolongamentos de sílabas, por omissões e ainda pelo jogo rítmico, tímbrico e melódico que é introduzido pelo performer.

As décimas são percepcionadas como uma mais-valia das Brincas, traduzindo a sua clara inclusão na chamada Cultura Popular: «A Brinca traz uma estrutura muito importante, que é a estrutura das décimas. E as décimas fazem também parte de uma cultura muito rural, do popular, do improviso, do irreflectido» ILRA. Lima (2001) salienta factores sociais para a boa apropriação da décima em meios rurais em transformação:

Talvez o que a décima e o improviso no Sul de Portugal nos mostrem é a transposição de uma sociedade camponesa para uma sociedade rural, onde a realidade urbana e o desenraizamento sociocultural produzido por

⁸¹ Décima de agradecimento do Mestre do Grupo de Brincas dos Canaviais ao Dono da Rua, no final da apresentação do Fundamento Rainha St.^a Isabel em 2008.

esta transformação tenham sido a chave para uma fácil aquisição de novos gostos e de novas práticas sociais

(Lima, 2001, p. 176)

O termo *Fundamento* pode também gerar naturais equívocos. Por vezes, aparece designado como «o porquê, a razão, o que pode ter por base uma história do quotidiano, irónica ou não, o querer fazer uso de um mote alheio, fixar um acontecimento, um drama, uma notícia de jornal» (Lima, 2001, p. 160).

O «ponto» referido assiduamente pelos performers quando justificam a forma de «cantar» as décimas, «é entendido como designando o verso (...) ou a última sílaba» (*ibid.*, p. 160). Frequentemente, na produção da poesia popular em décimas, esta organiza-se em “quarenta pontos” podendo aparecer por vezes um “remate”.

As décimas apresentam alguma diversidade tipológica 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), o que permite integrá-las no tipo de «décimas silvadas». Com efeito, ao analisarmos os Fundamentos disponíveis, constatámos a sua grande diversidade. Se em relação às décimas do Mestre, na generalidade dos Fundamentos, a sua criação segue a norma de organização em «quarenta pontos»⁸², já em relação às décimas das figuras/personagens, tal não ocorre. Não esqueçamos que as décimas, além de material retórico, sustentam a evolução do jogo dramático estando por isso ao serviço da prática performativa.

A poesia popular é frequentemente associada a um tempo passado, de pendor rural e, por isso mesmo, condenada ao desaparecimento, dada a introdução de significativas mudanças a que os modos de vida tradicional não deixaram de ser sensíveis.

Será então difícil encontrá-la?

Um dos interlocutores afirma categoricamente: «Se alguma coisa está viva e tem uma vitalidade enorme são as décimas, aqui no Alentejo (...) há aqui um taxista de Évora que, possivelmente a maior parte das pessoas não saberão, que é um dos criadores mais brilhantes de letras para corais alentejanos, do chamado cante alentejano dos últimos 30, 40 anos. Por exemplo uma moda, criada por ele e que hoje é cantada por todo o país que é “A Cegonha”; é criação do Sr. Arlindo dos Táxis e pouca gente sabe isto e (foi) criada há poucos anos (...) aí há uns 20 anos que ele criou essa música (...) No entanto, toda a gente pensa que vem dos confins do tempo» GD(JMP). Também se mantém viva, como se sabe, nas múltiplas vozes de dezenas de “grupos de cante” organizados (Cabeça & Santos, 2010) e ouve-se na

⁸² Nas décimas iniciais do Mestre, no Fundamento o Lavrador, apresentado pelo Grupo de Brincas dos Canaviais em 2009, os primeiros 40 pontos são dedicados à saudação e pedido de licença de apresentação, seguindo-se, nos 40 pontos seguintes, a apresentação da narrativa e dos personagens que a integram.

“calma” das noitinhas, vinda dos cafés de vilas e aldeias, que vieram substituir as antigas tabernas.

Existem vários tipos de décimas, durante o desenrolar do Fundamento, de acordo com as suas várias fases. As décimas de pedido de licença de utilização da “rua”, de saudação, de solicitação de ajuda (peditório), de agradecimento e de despedida – que são ditas pelo Mestre – apresentam pouca variação de Fundamento para Fundamento. Elas representam uma estrutura relativamente fixa, decorrendo de fórmulas comprovadamente eficazes.

Através da selecção de duas décimas de Fundamentos diferentes, relativas às três diferentes fases, torna-se evidente a sua reiteração efectiva, o que aliás confirma as perspectivas de alguns interlocutores, segundo as quais o autor exercia um nítido reaproveitamento textual de Fundamento para Fundamento: «mudava aqui uma coisinha, outra ali e servia para outro grupo» ILLM.

Apresentamos dois Exemplos de 1.^a décima do Mestre, de pedido de licença:

Com minha canoa na mão
Venho cumprimentar o senhor
E venho-lhe pedir um favor
Trago paz no coração
Dou-lhe um aperto de mão
Nada mais lhe posso dar
Pretendemos apresentar
Peço a vossa autorização
Porque o senhor é o patrão
E é quem nos pode autorizar

Excerto do Fundamento *Geraldo Sem Pavor*,
apresentado em 2007 pelo Grupo de Brincas dos Canaviais

Muito boa tarde senhor
Como está sua excelência
Sem a menor violência
Venho-lhe pedir um favor
É claro com bom humor
Com a minha educação
Como o senhor é o patrão
É quem nos pode valer
Peço-lhe por favor se pode ser
Para fazermos aqui a nossa apresentação

Excerto Fundamento *Corsário Dragão*,
apresentado em 2006 pelo Grupo de Brincas da Graça do Divor.

Exemplo de décima do Mestre de solicitação de ajuda (peditório):

Cada um o que quiser dar
Nós vamos agradecer
Temos que este pedido fazer
Temos coisas a pagar
Pensámos então apelar
De cada um uma ajudinha
A lembrança não é só minha
É do grupo em geral
Deitem para a roda o metal
E se quiserem uma notinha

Excerto Fundamento *Rainha Santa Isabel*,
apresentado em 2008 pelo Grupo de Brincas dos Canaviais.

Dois Exemplos de décimas do Mestre de agradecimento final:

Terminou logicamente
Toda a nossa apresentação
Agradeço do coração
A quem ajudou a gente
A quem esteve presente
Gratos lhe fomos ficar
Temos que ir a outro lugar
Que lá esperam por nós
Obrigado a todos vós
Que nos foram ajudar

Excerto Fundamento *Geraldo Sem Pavor*,
apresentado em 2007 pelo Grupo de Brincas dos Canaviais.

Completamente terminou
A nossa obra completa
Se está ou não certa
Foi o que se arranjou
Gratos a todos estou
Que nos foram auxiliar
Temos que ir a outro lugar
Que lá esperam por nós
Obrigado a todos vós
Que estiveram a escutar

Excerto Fundamento *O Lavrador*,
apresentado em 2009 pelo Grupo de Brincas dos Canaviais.

As décimas de Grupo correspondem a outro tipo de décimas que fazem parte do Fundamento e que são muito importantes, pois, tal como o próprio nome indica, reforçam a coesão através de um momento ritualizado de partilha simbólica em torno da bandeira (o estandarte do grupo). Revelam-se de forma distinta em dois momentos sequenciais: Durante a canção, sendo uma única décima de grupo em uníssono cantada por todos os elementos; E a décima que cada elemento do Grupo diz/canta perante a bandeira do grupo e em sua homenagem. A décima do Grupo refere invariavelmente o nome ou o tema do Fundamento: por exemplo, este ano, a décima do grupo termina sempre: «no grupo Rainha Santa Isabel! (...) A bandeira vai ao centro da roda e cada um diz a sua décima de grupo virado, dirigido para a bandeira» IPLM. No entanto, algumas vezes, na décima de grupo perante a bandeira, também é referido o bairro/local de proveniência do Grupo: «Diz que é do grupo dos Canaviais» IPLM.

No momento em que são enunciadas as décimas de Grupo, a bandeira tem finalmente o protagonismo por que pacientemente aguardou. A décima de Grupo da bandeira faz juz, nesse momento, ao seu estatuto. Personifica todo o tipo de qualidades a que o Grupo rende homenagem. Salientamos duas pela sua exemplaridade:

Como é linda esta bandeira
Como é lindo o seu brilhar
Como é lindo o palpitar
Na linda moça solteira
Como é linda uma roseira
Como é lindo o seu botão
Como é doce a gratidão
Como é doce o seu amar
Como é doce eu transportar
A bandeira do grupo do corsário Dragão

A primeira refere-se à Décima de grupo da bandeira do Grupo do *Corsário Dragão*, apresentado em 2006 pelos dois grupos de Brincas que se apresentaram nesse ano – Grupo da Graça do Divor e Grupo dos Canaviais.

Tu és a mais virtuosa
Tuas cores celestiais
Tu impões-te sempre às mais
És sempre vitoriosa
Tens encanto e linda prosa
Tens carinho e tens amor
Sentimos o teu calor
E nisso temos vaidade

És o símbolo da mocidade
No grupo do Lavrador

Este 2º exemplo refere-se à Décima de grupo da bandeira do Grupo do *Lavrador*, apresentado em 2009 pelo grupo de Brincas dos Canaviais.

As décimas de Grupo que cada elemento diz/canta, explicitam o estatuto, o desempenho na função e as situações que foram vividas. Muitas vezes invocam situações risíveis como os estados de embriaguez, ou excessos de comida e vinho, cometidos por quem não devia, no que constitui uma sátira crítica ao poder presente nos dois exemplos que seguidamente apresentamos:

Décima de grupo (Regedor)
Sou uma grande autoridade
Que vive aqui nesta aldeia
Fiquei com a barriga bem cheia
Fartei-me à minha vontade
O vinho era uma especialidade
Fui ali um bebedor
Sou um apreciador
Do branco, tinto e palheto
Lá fui fazer aquele jeito
No grupo do Lavrador
Décima do grupo (Prior)
Vim fazer o casamento
Cometi cá um pecado
Abalei de cá pingado
Estou sofrendo esse tormento
Valha-me o santíssimo Sacramento
Como eu fui pecador
Peço perdão ao Senhor
Já não torno a beber
Mas soube-me bem a valer
No grupo do Lavrador

Décimas de grupo no Fundamento o *Lavrador*, apresentado em 2009, pelo Grupo de Brincas dos Canaviais.

Foi também nestas ocasiões que o aprendiz de Mestre teve oportunidade de exercer a sua individualidade face ao Mestre. Com efeito, pudemos aperceber-nos do longo processo de aprendizagem do jovem *Mestrinho* (Tiago Matias, o actual Mestre, era carinhosamente tratado por *Mestrinho*. Filho do anterior Mestre do Grupo de Brincas dos Canaviais, participou sempre ao lado do pai, desde 2005, quando contava apenas 5 anos).

De início consistia apenas numa gracinha, pela imitação e sombra do Mestre em miniatura. Depois, com a passagem dos anos, foi ganhando uma maior autonomia. Numa primeira fase, no exercitar da gestualidade de condução do grupo em breves momentos iniciais; numa segunda fase, ao ter chegado a ganhar uma décima, depois duas ou três no Fundamento. A décima de Grupo que foi apresentada em 2009, precisamente no mesmo Fundamento *o Lavrador*, refere-se precisamente a este processo de aprendizagem:

Sou Mestre, sei mandar
Foi o meu pai que me ensinou
Pequenino ainda sou
Mas vou-me me esforçar
Tenho muito que ensaiar
Para ter o meu valor
O meu fato é um primor
Como manda a tradição
Sou um mestre muito pimpão
No grupo do Lavrador

Tal como os outros elementos que constituem o Grupo, também os Faz-Tudo têm a sua décima de grupo. É o momento único, durante o Fundamento, de se harmonizar o tom jocoso com a seriedade da homenagem ao grupo e à bandeira.

Eu fui o Papa-sal
E gosto do meu copinho
Sou filho de S. Martinho
Sou um ser divinal
Até não sei dizer mal
E toda a gente me bate
Só desejo o baluarte
Quando me cai cá pela frente
Sou um rapaz bem decente
No Grupo do Estandarte.

Décima do grupo de um dos Faz-Tudo no Fundamento,
apresentado pelo Grupo de Brincas dos Canaviais em 2011

As décimas soltas dos Faz-Tudo, após a dramatização do fundamento, apresentam-se de forma diversa das que são ditas de forma dialogada pelas figuras/personagens. Trata-se geralmente de décimas especialmente concebidas pelos Faz-Tudo, ou realizadas por outrem para serem ditas por eles (variando entre 2, 3 ou 4), e desempenham um papel especialmente cômico e/ou satírico que se contrapõe às restantes.

Algumas décimas dos Faz-Tudo abordando atributos como “o ser gordo e feio”, também patente nos seus jogos verbais e corporais, confirmam «a insistência em defeitos físicos, as referências escatológicas e os traços zoomórficos» (Nogueira, 2005a, p. 19).

Já me aumentaram o João
Até a fome a aumentar
Ao céu iremos chegar
Sem precisão de foguetão
Aumentou a precisão
Só não aumentam as moedinhás
Aumentaram as fominhas
Aumenta a minha marreca
Até me aumenta a careca
No Grupo das Fidalguinhas

Décima do grupo do Faz-Tudo no
Fundamento *As Fidalguinhas* (recolha de Luís de Matos)

O calão e uma certa dimensão catártica estão frequentemente presentes nas décimas soltas dos Faz-Tudo:

O uso do calão, isto é, a linguagem caracterizada por termos obscenos ou, pelo menos, considerados grosseiros, só será por isso motivo de perplexidade para aqueles que ignoram a energia própria das palavras (...) na poesia oral como na literatura dita culta (...) o trabalho literário vale-se com frequência da palavra viva, corrente, desbragada, como instrumento de expressão da mentalidade e da sensibilidade do grupo social (...) o seu maior valor reside muitas vezes no que encerra de catártico, de libertação de energias negativas

(Nogueira, 2005a, pp. 17/18)

Na opinião deste autor, no estudo realizado sobre cantigas ao desafio, as palavras mais não são do que «instrumentos estético-vivenciais, utilitários, coesivos, ou subversivos, na linha do costume jogralesco peninsular» (*ibid.*, p. 25). As décimas tornam-se amiúde reflexo de uma “vocalidade” (Zumthor, 1984) dinâmica que as letras – aparentemente mortas – não ocultam por completo. Muitas vezes, no início de uma décima, dado este utilitarismo que religa o estético e o elocutório, no qual a finalidade expressa de um discurso é a sua “força elocutória”, surge o pretexto para uma rima, geralmente sob forma muito simples e até infantil, logo evoluindo noutra direcção. Talvez por isso se detectem, nos Fundamentos, associações léxico-semânticas algo inesperadas. Trata-se de «um recurso retórico de los poetas orales que, ante la dificultad (...) de hallar el

vocabulário adequado segundo el contexto, recorren a otros vocablos que estén lo más «próximos posibles» a su intención comunicativa» (Trapero & Díaz-Pimienta, 2001, p. 250). Uma reversibilidade que, mais uma vez, potencia a aliança entre a fixidez da estrutura e a possibilidade de um ajuste ao nível, por vezes, da improvisação e da própria recriação.

Domínio público, Autoria e Recolha

A noção de autor, na tradição oral, é problemática. Assumindo economicamente uma noção de Genette (1982), a de hipertextualidade, podendo afirmar-se que toda a relação unindo um texto *B* (chamado hipertexto) a um texto anterior *A* (chamado hipotexto), desde que definida de uma maneira que não seja a do comentário, se insere nesta categoria. Praticamente todos os textos com procedência genética num domínio oral e que mais tarde foram sendo fixados por escrito sofrem desta contaminação. Um dialogismo activo que supera a mão exclusiva e estilisticamente característica da figura do ‘autor’, tal como passou a ser significado no mundo moderno. É por esta razão – a de uma imensa multiplicidade na enunciação dos textos – que é difícil demarcar autorialmente os textos, aí incluindo aqueles que usualmente são atribuídos a Mestre Raimundo.

De qualquer modo, o Mestre Raimundo representa uma entidade de poder que, a um tempo, produz, “re-utiliza”, distribui e 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). Frequentemente, a autoria individual não é reconhecida, como vimos, no contexto da cultura popular. Como é referido por um interlocutor, «o Cante alentejano não tinha autoria (...) o cante era anónimo quase todo (...) não se sabe quem são os autores (...) aliás, a autoria das modas alentejanas não é reconhecida (...) é anónima. Só o Padre António Marvão é que referiu na Amareleja um criador de modas (...) eu não conheço outro» GD(JMP).

Esta é uma das questões que mais interesse desperta no estudo das performances culturais, já que este tipo de percepções – de ordem política – se relaciona

com a opacidade de determinados grupos culturais ao longo da história. Hoje em dia, com a progressiva tomada de consciência dos papéis sociais que vão desempenhando, os performers tomam em mãos a responsabilidade de se darem a si próprios, voz⁸³: «Pelo menos estes, os que temos feito e os que o Senhor Manel tem lá guardados (...) estes não se vão perder» GD(MLM). No estudo da performance, Schechner (1983) ao mobilizar as noções de “eficácia” presentes nos (ritos) e de entretenimento mais associadas ao teatro, argumenta a existência de um movimento contínuo entre um e outro, promovendo os processos de *deslocação* e *transformação*. Assim, ao participar da performance, performers e audiência assumem distintos papéis, transportando-se temporariamente para “um mundo recriado”.

Decorrente da evolução da experiência performática de modo mais permanente, ocorre um processo de transformação, implicando uma maior reflexividade sobre si, o grupo e o mundo.

O Senhor Raimundo Lopes é denominado, em vários depoimentos, como “poeta popular”, o que poderá querer significar simultaneamente «o autor, o dízedor, o improvisador, o comerciante de folhas e de textos seus ou alheios, o autor iletrado ou o professor primário» (Lima, 1996, p. 68). Se considerarmos que algumas fontes nos indiciam a existência de Brincas no primeiro quartel do séc. XX, seria difícil terem tido uma mesma autoria até ao final deste século, pelo que será provável que alguns antigos Fundamentos, devido à existência de altos índices de analfabetismo característicos do Portugal rural (Ramos, 1998), não tivessem nunca chegado a conhecer o registo escrito. Através das práticas tradicionais do repentismo e da improvisação em décimas, aliadas à existência de temas recorrentes e de fragmentos textuais decorados de uns anos para os outros, pode ter cabido ao senhor Raimundo Lopes também a tarefa de coligir um corpus significativo que, com algumas ‘pitadas’ suas e com alguns temas por si elegidos, tiveram a oportunidade de ficar registados por escrito. O facto de não aparecerem outros escritos não quer dizer, portanto, que não existam e que não tenham existido.

Também a (re)escrita é uma actividade recorrente da hipertextualidade e não apenas no âmbito da cultura popular. Os exemplos que nos chegam de adaptações/recriações, no seio do próprio teatro, são inspiradoras:

salvaguardando as devidas distâncias, só para dar exemplo paradigmático, é útil que se diga que não foi só Brecht a reescrever a “Beggar’s Opera”, fazendo a “Ópera dos três Vinténs” e Chico Buarque a reescrever a “Ópera dos Três Vinténs”, fazendo a “Ópera do Malandro”, nem Shakespeare a reescrever a lenda de “Hamlet”, nem os primeiros amadores das Neves a

⁸³ A experiência e vivência da performance permite aos seus performers a passagem por uma fase liminar (neste caso liminóide) – Turner (1982) – sendo que «no centro da liminaridade estariam os conflitos inconscientes que geram crises e soluções, formas de transgredir o controle e limitação impostos ao corpo no dia a dia. Na liminaridade ocorre a modulação do estado subjetivo: o corpo se multiplica, refazendo os significados da rede semiótica cotidiana» (Néspoli, 2004, p. viii).

reescreverem sob a forma do “Auto da Floripes” a “História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França”, certamente muita vez reescrita até chegar à tradução de Jerónimo Moreira de Carvalho, que lhes serviu de ponto de partida

(Guedes, 2000, p. 61)

Se nos detivermos atentamente nos textos de alguns Fundamentos, conseguimos identificar as suas influências próximas, ou mesmo os traços do processo de rescrita⁸⁴. O Fundamento *Rainha Sta. Isabel* é um interessante exemplo, que busca na literatura as suas fontes primárias.

Também nos nomes com que se apresentam alguns outros Fundamentos se revê a tentativa de tradução para o “jeito popular”, empreendida por Mestre Raimundo, nomeadamente nos casos dos Fundamentos *Príncipe Malfadado* e *João de Calais*. A rescrita fica patente através da utilização de uma mesma base textual para alguns autos que aparecem noutros locais e regiões. Dois bons exemplos são: os Fundamentos *Pedro Cem* e *João Soldado*, que também são assinalados nos colóquios de Miranda (Gefac, 2003, 2005); e os Fundamentos *Rainha Santa Isabel* e *Camões* que constam igualmente da recolha das Danças de Entrudo da Terceira (Bretão, 1998, 2001).

84 «A literatura de cordel deverá ser considerada no âmbito da literatura popular escrita. Sociologicamente, procurou atingir um público popular (...) De um ponto de vista histórico-cultural, ela recolhe e prolonga temas de tradição, de natureza prático-didáctica alguns, mas também de carácter narrativo, aproveitando, e abundantemente, os factos contemporâneos, acontecimentos ou simples “faits divers”, de grande impacto, mesmo sensacionalista. Contudo, digamos de passagem que a literatura dita erudita também difundiu algumas composições através dos “folhetos”: principalmente as de natureza dramática, de autores quer nacionais, como Gil Vicente, Chiado, António Prestes e sobretudo Baltasar Dias, quer estrangeiros, em traduções, como Metastásio e Goldoni, ou ainda as relações de naufrágios, algumas das quais viriam a constituir a História Trágico-Marítima, bem como todo o manancial do “romanceiro”. Por isso, há que distinguir a “literatura de cordel” que foi veículo de textos eruditos ou de composições (...) de toda aquela, a que justamente mais nos interessa, que reúne as composições que perfazem o conjunto da “literatura popular de escrita tradicionalista” (de autor ou cuja autoria passa pelo nome do editor) e também o da «literatura popular escrita verdadeiramente tradicional», aquela mesma em que Luís de Câmara Cascudo, não utilizando a nossa nomenclatura, integrou os “cinco livros do Povo” (isto é, as histórias da “Princesa Magalona”, da “Imperatriz Porcina”, de «João de Calais», de “Donzela Teodora” e “Roberto do Diabo”, a que sempre acrescentou um sexto, a de “Carlos Magno e os seus Doze Pares de França”) (...) e ainda os textos que, na escrita, iam sendo trabalhados pela “tradicionalização”, passando a anônimos, com várias versões (entre eles, se encontram os já citados “livros do Povo” ou mesmo almanaque, como o Borda de Água, variado de ano para ano, mas garantindo sempre a mesma estrutura ou elementos semelhantes) (...) O sector narrativo, por seu turno, abrangia muitas das histórias que derivavam do património tradicional europeu (...) Mas aos entrechos amorosos, aos feitos heróicos e cavaleirescos, às manhas e artimanhas, outros temas se lhe juntam: aventuras e viagens (Robinson Crusoe), malvadez do Diabo (Peregrino do Inferno) ou de Judas (Novo Testamento de Judas, Que Morreu Afogado no Tejo, Enforcado por Honra dos Seus Parentes, Este Ano de 1752), aparições de monstros (Relação da Espantosa Fera Que Apareceu em Chaves no Século XVIII), aproveitamento de catástrofes (terremoto de 1755) ou de crimes (Grande e Horrible Crime Praticado por Uma Mulher Que Matou o Marido com Uma Faca de Cozinha em Trás-os-Montes), vidas de personagens históricas (Inês de Castro, D. Pedro das Sete Partidas, Camões, D. Sebastião), de santos (Santa Isabel de Portugal, Acto de St.º António Livrando Seu Pai da Força)» (Correia, 2003).

A importância do Senhor Raimundo Lopes

Como já referimos, a grande referência autoral junto dos vários Grupos de Brincas e junto de outros vários interlocutores é o Sr. Raimundo Lopes. «O Sr. Raimundo é que pôs, de certa maneira, em papel estas décimas. Sabia escrever, lia romances, ia ao cinema, via teatro, ouvia contos populares, lia contos e transformava esses contos daquilo que via e que ouvia, construindo uma décima que depois vendia ou que depoisdava! Fazendo com que as Brincas tivessem o seu Fundamento» ILRA. Em 1995, já com 75 anos e com mais de meia centena de Fundamentos produzidos, ainda escrevia Fundamentos para os raros Grupos de Brincas em actividade. Durante várias décadas, foi fornecendo aos vários Grupos novos Fundamentos. «Este é de ...53... e sendo as Fidalguinhas é do senhor Raimundo». Um interlocutor observa uma fotografia amarelecida que tirou ao Sr. Raimundo: «O homem, em 1982, tinha 64 anos (...) esta foi tirada ali no Bairro de Almeirim (...) Na casa dele (...) Fui lá com o Manuel Barradas comprar um fundamento para uma Brinca (...) era uma pessoa (...) digamos que ciosa do seu valor. Estava aqui uma folhinha (...) (mostra um pequeno pedaço de papel) (...) «Autor e editor! Rubrica e escreve por baixo» ILLM.

Para muitos interlocutores o facto de terem privado com o Sr. Raimundo pesoalmente é motivo de orgulho: «Felizmente o Mestre Raimundo deixou muitos Fundamentos (...) o Sr. Raimundo Lopes, do bairro de Almeirim, que infelizmente já não está connosco mas ainda tive o prazer de o conhecer e de falar com ele» ILLM. Também outro interlocutor, antigo Mestre de Brincas, reforça o contacto pessoal com o autor: «Fui entrando em contacto com o Sr. José Lopes Raimundo e, claro, comprava-lhe os Fundamentos (...) e naquela altura custava 180 escudos um Fundamento (...) Ele fazia assim, tinha 4 ou 5 peças e ia trocando, fazendo

algumas alterações. Geralmente se os formos a analisar aquilo é quase tudo igual (...) Eu nunca via todos os que ele tinha! Eu chegava lá e perguntava: – “Então Sr. Raimundo, o que é que temos aí para este ano?» e ele dizia: “– Esta peça é boa para vocês fazerem” e então comprava-lhe a peça e depois íamos ensaiar (...) ele é que a ia ensaiar, estava lá umas 3 ou 4 vezes (...) Eu perguntava-lhe como é que ele fazia aquelas coisas, como é que fazia aqueles versos (...) Ele escrevia com muito erro (...) vinha mesmo com a letra dele. E havia palavras que a gente custava a entrar mas que depois tínhamos que ir lá buscá-las». Quando questionado sobre a existência de outros autores afirma que «é natural que nessas pessoas mais velhas pudesse haver alguém a fazer (Fundamentos), mas que eu tenha conhecimento não!» ILMB.

Também outro interlocutor privou com Mestre Raimundo: «Eu fui pelo menos, uma ou duas vezes lá a casa dele no Bairro de Almeirim (...) e, inclusive, ele mostrou-me, na altura, aqueles papéis (soltos) (...) Do que eu sei, ele não vendia a ninguém a história completa, um Fundamento completo. Vendia a cada actor (...) a sua parte do texto (...) resultado, aquilo era muito difícil (...) porque cada um pagava a sua parte e depois acabavam por nunca juntar (...) O Fundamento perdia-se (...) ele pessoalmente tinha os Fundamentos todos» ILMD. Enquanto o Sr. Adelino Ourives foi Mestre das Brincas dos Canaviais, os Fundamentos que usavam todos os anos eram «sempre do Sr. Raimundo... sempre dele!». Os outros performers do Grupo testemunham a compra dos Fundamentos pelo Mestre: «Ia sempre comprá-los pessoalmente (...) ia eu, e era assim: “– Olha o fundamento custa 50\$00 (...) calha 2 ou 3\$00 a cada um. Vá, dá cá o teu dinheirinho” e depois íamos comprar» IPAO. Um dos performers, Aires Caroço, membro do Grupo dos Canaviais, reafirma estes factos interessantíssimos ligados ao mercado de compra e venda dos Fundamentos que o senhor Raimundo Lopes geria e controlava.

Outros autores

Apesar do Sr. Raimundo Lopes aparecer incontestavelmente como o grande autor de Fundamentos das Brincas, a verdade é que são referidos vários outros autores de Fundamentos. Entre esses nomes, salientemos o Sr. Piteira de Nossa Senhora de Machede e o Sr. PéLeve de S. Pedro da Gafanhoeira, ambos antigos Mestres de Brincas. Um dos interlocutores, que sempre habitou na zona de quintas de Évora, referiu ter conhecido um velho pastor de Arraiolos, que reivindicava a autoria de dois Fundamentos. Estes teriam sido vendidos por mais de 200 contos (antes dos anos 80), ao Sr. Raimundo (que por reivindicar – ele próprio – essa autoria terá deixado o pastor «muito zangado»). Outro autor referido foi Mestre de um Grupo de Valverde: «Este é o Mestre Brinca (...) da Tourega (...) escreveu a seguir ao Carnaval de 82, mas morreu logo (...) Alexandre Joaquim, Eduardo, era o Mestre da Brinca. Mestre e autor da Gargalhada (...) É o único autor, que eu conheço, que tivesse feito um Fundamento para além do mestre Raimundo» ILLM.

Em Nossa Senhora de Machede, um nosso interlocutor de 88 anos de idade contou-nos ter participado em várias Brincas, na aldeia, há cerca de 70 anos «tinha 17 anos! (...) Fazia-se tudo e o Samuel que era quem fazia as décimas dizia: “– Olha eu faço as décimas mas depois tens de soprar tudo”» IAMB. O Sr. Samuel, já falecido, o autor referido pelo nosso interlocutor, «era de N.^a S.^a de Machede e ao que parece muito talhado para as décimas» IAMB. Outro autor afamado terá sido o Sr. Bernardino Piteira, também de Nossa Senhora de Machede: «Conheci um outro mestre, o Sr Piteira, que já faleceu. Ele próprio fez Brincas em vários locais de Vale de Moura e da zona de Nossa Senhora de Machede; ele próprio foi Mestre e escreveu o seu próprio Fundamento em décimas (...) foi apresentado em Machede e aqui nas quintas em 1960 e tal» ILRA.

Apresentamos seguidamente um excerto de um Fundamento de Nossa Senhora de Machede – possivelmente o mesmo referido por Arimateia (2010) – e que nos foi lembrado pelo interlocutor do grupo constituído pelos assistentes, o Sr. Manuel Branco, que terá integrado o respectivo Grupo: «nós íamos em namoro de pequeninos, andando andando e eu era a noiva» IAMB.

(o interlocutor começa a dizer as décimas:)

Já és o meu marido
E eu já to posso chamar
Já podemos descansar
E tirarmos o nosso sentido
Tanto que eu tenho sofrido
A minha alma pela tua
Já nem saía à rua
Minha alma apaixonada
Hoje vejo-me aqui deitada
Ao teu lado quase nua

(risos de malandrice) «Saiu pr'aí há 60 anos... em Machede» IAMB «(outros)
Eram assim fundamentos em décimas... a dar sempre cantiga no governo... assim
mais nos patrões...» IAMB.

(O interlocutor aproxima-se mais da câmara para dizer uma décima:)

30 anos foi passados
Numa casa com' ganhão
Hoje já lá tenho passado
Até me negam um bocado de pão
Mas a culpa é do patrão
Que é um grande gabiru
Tem dentro do seu baú
O produto do meu trabalho
Eu ando aqui sem agasalho
Todo roto e quase nu

«E depois entrava uma que era a velha... já morreu coitadinha!» IAMB.

Eu já estou divorciada
Mas não fui eu a culpada
Do meu marido me deixar

Foi ele é que saiu
Foi ele que quis abalar

(não se lembra e passa ao final)

E vá pr'á puta que o pariu
Não há-de cá mais entrar
(risos) IAMB

Finalizamos este ponto apresentando um excerto de um Fundamento especialmente concebido para os Carnavais de Évora. Trata-se do Grupo A Gargalhada e de uma Brinca constituída por elementos de Nossa Senhora da Tourega, Valverde, para se apresentar no Carnaval de 1982 (no âmbito dos Carnavais de Évora) com Fundamento homónimo, versando sobre as estações do Ano e tendo como autor e Mestre o Sr. Alexandre Eduardo.

Estas décimas tornam-se particularmente relevantes, denotando a sua contemporaneidade, por incorporar na saudação o “piscar de olhos” institucional, nomeadamente, referindo explicitamente os representantes da edilidade local e promotores do evento assim como, a referência aos outros Grupos de Brincas concorrentes:

Boa tarde, meus senhores,
Sejam pequenos ou grandes,
Viva o Abílio Fernandes
E viva os senhores vereadores,
Vivam todos os autores
Que trazem uma Brinca formada,
Viva a boa rapaziada
Que mostram do que são capaz,
Viva o Rossio de São Brás,
Viva a nossa jornada

Viva a malta do Louredo,
Viva à de São José da Ponte,
Almeirim é o horizonte,
Santo António vive em segredo,
Tourega por não ter medo
Também cá se apresentou,
O mestre que agora versou
Pede para todos igualdade
Adeus linda mocidade,
Adeus a quem a ensaiou

Recolha e Apropriação

O levantamento e compilação dos materiais relacionados com as manifestações populares, aí incluindo naturalmente os cenários carnavalescos, são sobre tudo realizados por folcloristas e amadores, cuja actividade de recolha está mais relacionada com apetências pessoais de cunho identitário, de valorização (com incidência para os espaços de pertença – bairro, aldeia ou região) e de aquisição de um ‘bem’ percepção como “raro” (ainda que de valia cultural difusa). É normal em Portugal que, em meios pequenos, o professor, o animador ou o “doutor” da terra, embora sem ferramentas adequadas de recolha e análise, se torne imaginariamente – e por vezes não só – no “dono” de um “bem comum” (Raposo, 1998; Lima, 2005)

No caso das Brincas, os Fundamentos usados pelos Grupos mais recentes têm um autor amplamente reconhecido: o Senhor Raimundo José Lopes. Ora, estes serviram fins lucrativos de complemento à sobrevivência do seu autor, que como já referimos, os vendia directamente aos Grupos de Brincas, o que torna esta questão da legitimidade da propriedade num problema real. Embora nos estudos realizados sobre os Fundamentos das Brincas, a respectiva autoria apareça quase exclusivamente associada ao mestre Raimundo, dado confirmado por todos os interlocutores, a verdade é que também se revelou a existência de outros autores.

A questão da autoria tem, contudo, no caso das Brincas, que ser relativizada, pois, ainda que a intervenção do Mestre Raimundo nos textos – e na sua criação – seja relevantíssima, a verdade é que esse imenso trabalho (criação, rescrita, colagem, agregação, reutilização, aquisição, compra e venda) não deixa de se inserir num quadro, como já referimos, de uma hipertextualidade activa. Aliás, Santos (1995) corrobora esta noção de uma produção textual ‘a-autoral’ que se

projecta em todo o guião de origem oral e cuja circulação rural acaba por definir uma dada dimensão editorial. Assim, ao focar a nossa atenção mais detalhadamente sobre a produção dos Fundamentos de Raimundo Lopes tem apenas a simples pretensão de destacar a autoria individual de quem, no contexto popular, é considerado como simples veículo de uma tradição: «uma dessas vozes anônimas, escondidas e mescladas sob o conceito de autor-legião» (Santos, 1995, p. 39).

Coletores de Fundamentos

Há dois colectores de Fundamentos, principalmente dos oriundos do Sr. Raimundo Lopes, que são absolutamente incontornáveis: O Sr. Luís de Matos e o Sr. Manuel Barradas. Entre eles existe uma antiga ligação, já que ambos são ex-funcionários do FAOJ, tendo convivido durante muitos anos e partilhando um real interesse pelas Brincas.

Alguns dos Fundamentos que compõem o nosso corpus foram referenciados por mais do que um interlocutor e em grande parte – os que os Grupos têm usado – têm sido compilados por Manuel Barradas⁸⁵. Também Luís de Matos, mercê da possível ligação com Manuel Barradas (profissional e de amizade), começou a desenvolver um grande interesse pelas Brincas, possuindo um rico espólio. Desse facto deu conta no blogue, que criou em 2007, onde publicou todo o Fundamento *Rainha Sta. Isabel*.

Alguns dos Fundamentos da autoria do Sr. Raimundo, em posse de Luís de Matos, que os transcreveu e organizou, «aguardam publicação e estão registadas na D. G. dos Espectáculos desde vinte de Fevereiro de mil novecentos e noventa e sete» (Matos, 2007). Finalmente verão a luz do dia, complementando esta edição.

Outros Fundamentos foram também referenciados por Luís Matias, do Grupo de Brincas dos Canaviais, nomeadamente os apresentados em Nossa Senhora de Machede. O Fundamento *Pedro Cem, entre outros*, também foram referenciados

⁸⁵ 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 duas dezenas de Fundamentos da autoria de Mestre Raimundo, sendo que alguns se encontram incompletos. Assume-se como o actual distribuidor de Fundamentos, já que possui uma compilação de textos do Sr. Raimundo que foi transcrevendo.

como estando na posse de antigos membros do Grupo de Brincas do Bairro de Almeirim.

Porém, se até 2008, era ao Sr. Manuel Barradas que se dirigiam os mestres dos grupos de brincas que ainda teima(va)m em sair, a seguir ao Encontro/Debate promovido no decurso da nossa pesquisa, em Fevereiro de 2009, passou a estar disponível outra fonte de informação e de distribuição de Fundamentos. Este momento foi crucial para o estabelecimento de novos vínculos já que muitos dos performers do Grupo de Brincas dos Canaviais contactaram pela primeira vez com Luís de Matos, estabelecendo uma relação de entreajuda que acabou por se traduzir na cedência de manuscritos e de transcrições de Fundamentos ainda não usados pelo Grupo.

Também o Grupo Folclórico Flor do Alto Alentejo que reuniu ex-membros do Grupo de Brincas de Almeirim para se apresentar como grupo de Brincas, apresentou recentemente Fundamentos novos, da autoria de uma das performers do seu Grupo de Brincas, Carmem Vizinho.

Confrontando diversas fontes, depoimentos de antigos Mestres, conhecedores locais e dos próprios performers, percebemos que, salvo algumas exceções, os Fundamentos existentes (e que são usados pelos Grupos de Brincas) têm praticamente todos a mesma fonte. No entanto, não fica esclarecida a forma como os fundamentos saíram das mãos de antigos Mestres, já que seriam eles os compradores directos dos Fundamentos ao Sr. Raimundo.

Os depoimentos que recolhemos abrindo, pelo menos subliminarmente, algumas pistas para o seu esclarecimento. Cremos que estas alíneas falarão por si:

a) «É muito possível que o Sr. Manuel (Barradas) tenha participado em Brincas em que tenha guardado os Fundamentos. Poderá ser a explicação» ILRA para possuir um elevado número de Fundamentos.

b) «Alguns, eu fui buscar a outras pessoas, não fui eu quem os apresentou! Via o que me faltava e tentava juntar! Perguntava “Veja lá, quanto é que você quer para me acabar isto?!”, pagava e pronto, tinha-o completo» ILMB.

c) Nos três volumes que Manuel Barradas tem preparados, terá mais de 12 fundamentos: «Tenho mais mas ainda não os contei! E isto já é cópia porque eu vou emprestando!» ILMB. Manuel Barradas mantém a forma original por folhas das personagens, reservando o ponto de orientação, aliás condizente com o seu estatuto de ex-Mestre e, portanto, habituado a decifrá-lo.

d) «Eu tinha alguns papéis (...) Eu tenho isso tudo, eu tenho originais disso tudo, com as indicações e o ponto de orientação» ILLM.

e) Luís de Matos organizou toda a sua documentação, enquadrando-a fotograficamente e com dados das apresentações, dando-lhe um novo formato de texto dramático: «Junto os papéis e depois vou-me guiando pelo ponto de orientação (...) Passei já aí a limpo com estes números que são os números das décimas. Tem que ser. Eu depois para passar isto a limpo, de vez em quando tinha de andar aqui a

ver... o ponto de orientação tive de passar todo para aqui. Muito minuciosamente (...) Depois fica como uma peça de teatro» ILLM.

f) Porém, um outro interlocutor, Adelino Ourives, antigo Mestre de Brincas, refere com alguma tristeza o facto de ter cedido os Fundamentos que usou enquanto Mestre, para fotocopiar – «Ainda no tempo do FAOJ!» –, e nunca mais os ter visto devolvidos, para servirem o interesse geral dos Grupos de Brincas: «Eu tinha muitos fundamentos, que eram meus e entreguei-os ao FAOJ (...) para fazer um apanhado (...) e comprometeram-se a fazer um livro (...) e até hoje o livro não apareceu» IPAO.

Nos últimos anos, os interlocutores que possuem as colecções conhecidas dos Fundamentos⁸⁶ têm desempenhado uma função diversa junto dos Grupos de Brincas. Manuel Barradas, na última dezena de anos, tem funcionado como o distribuidor de Fundamentos aos actuais grupos: ao Grupo de Brincas dos Canaviais desde 2000 e ao Grupo da Graça do Divor, entre 2003 e 2006. Aliás neste último Grupo, constituído maioritariamente por jovens e sem tradição de Brincas, os seus performers referem que, além de lhes terem sido facultados os Fundamentos pelo Sr. Manuel Barradas, achavam que a própria autoria lhe estava igualmente imputada: «(penso) que também eram do Sr. Manuel Barradas (...) Só temos mesmo conhecimento de que o Sr. Manuel tinha aqueles, e mais nada» IPSG.

Na década de oitenta, Luís de Matos desempenhou um importante papel junto dos Grupos de Brincas, em articulação com o processo de revitalização levado a cabo pela Câmara Municipal de Évora (mais propriamente, durante os anos em que os Corsos tiveram lugar): «82, 83 (...) Nessa altura, dinamizámos aí as Brincas» e «fizemos cinco ou seis grupos. Desses cinco ou seis grupos, eu tinha alguns papéis que lhes dei». (mostra-me o formato de Fundamento que lhes passou, organizado sob forma de texto dramático). «Por exemplo, a Rainha Santa Isabel (...) já assim, todo completo, passados em décimas, já estavam todos completos (...) era completamente diferente! Para não andarem com estes papéis, depois não percebiam a letra, era uma grande confusão» ILLM. Desta forma, podemos considerar uma relativa interferência mas que sem dúvida terá tido consequências facilitadoras junto dos Grupos então recém-formados, como foi o caso do Grupo do Bairro de St.º António (de quem esteve muito próximo).

Também os objectivos que presidem à compilação são diferentes nos dois colectores. Para Manuel Barradas, é uma forma de poder continuar a alimentar de “textos” os Grupos que estão ou estiveram em actividade, desempenhando o papel de facilitador/distribuidor: «Eu gosto que as pessoas saibam, isto não é para morrer, eu gosto de emprestar!» Ao ser questionado se gostaria que fosse publicado responde prontamente: «Não, porque não é autoria minha! (...) Estas coisas

⁸⁶ Deverão existir ainda outros Fundamentos, nomeadamente junto de herdeiros do Sr. Raimundo e dos elementos do Grupo de Brincas do Bairro de Almeirim.

são para mim, eu adoro isto!» ILMB. Ao fim e ao cabo trata-se da apegada visão dum antigo e sempre Mestre de Brincas que, ainda hoje à “Terça-feira”, não deixa de sair na “contradança” pelo Bairro e convivendo com os elementos do Grupo dos Canaviais. Já para Luís de Matos, o seu objectivo é a publicação em livro, dos três volumes de compilação dos textos dos Fundamentos que possui e algumas páginas de enquadramento histórico, e para cuja recolha contou, na década de oitenta, com apoio da Fundação Calouste Gulbenkian⁸⁷.

Consideramos que o nosso contacto com ambas as colecções se revelou precioso para a compreensão global dos Fundamentos e da sua importância no todo da Performance das Brincas. Tal possibilitou-nos alargar o corpus de análise indo além dos Fundamentos apresentados pelos Grupos de Brincas. Essa disponibilização cooperativa, por parte dos interlocutores, detentores das colecções de Fundamentos, também tornou possível a consulta de Fundamentos apresentados antes do início do estudo e ainda de outros que não nos foi possível averiguar da sua efectiva realização. Se, por um lado, o colector que os detém não tem memória de terem chegado a ser apresentados, nem tão-pouco dados que o confirmem (devido essencialmente à inexistência de datação), o facto de se constituírem como textos finalizados poderiam comprovar, com alguma objectividade, que teriam sido performados. No entanto, é possível que tenham existido Fundamentos que tivessem sido fixados e acabados e que não tenham nunca chegado a sair: «A Namoradeira seria um dos Fundamentos a ser representado por alguém com um grupo (...) Se calhar até andaram a trabalhar nele e depois podem até nem ter saído (no entanto não é muito provável) eles iam até ao fim. A partir do momento em que o tinham (...) como são pessoas do campo e tinham investido ali os seus tostõezinhos, eles, quando compravam o Fundamento, era para continuar, iam até ao fim (...) Podia haver um elemento ou outro que desistisse (...) Que depois fosse necessário substituir. Mas aquilo geralmente era para levar (...) está aqui o Fundamento mas não tenho o nome das pessoas (...) Falta a bandeira, falta a décima do grupo (...) porque nunca chegou a sair. Não chegou a sair, que eu tivesse conhecimento» ILLM⁸⁸.

87 Aliás, no âmbito do apoio dado pelo Programa EDP Tradições Locais, além da edição do presente livro, é editado também um caderno de reportório de Fundamentos, contendo alguns dos apresentados nos últimos anos, pelo Grupo de Brincas dos Canaviais, organizado por Luís de Matos.

88 No tempo do Senhor Raimundo, existia uma espécie de pré-encomenda que lhe permitia inserir – de raiz ou adaptando – os elementos específicos de determinado Grupo, como por exemplo, a décima da bandeira e a canção.

Segredo, poder e compra

Um elemento central para a análise dos Fundamentos das Brincas – sobretudo no que concerne à autoria, distribuição e recolha – é a sua natureza secreta. Nesse estado de coisas, é fundamental considerar o “papel” que terá sido desempenhado por Mestre Raimundo na manutenção – e na gestão activa – do “segredo”.

Tal como nas Brincas, muitas companhias itinerantes de teatro popular (de estrutura familiar) desenvolveram tradicionalmente técnicas de resguardo do seu saber. Um exemplo, referido por Veneziano (2002) no seu estudo sobre o teatro de Dário Fo, é o da família Rame, que assinalava sobre os textos as marcas dos tempos em cores diferentes. Além dessas marcas sinalizava ainda, com notações críticas, o ritmo, as risadas, os aplausos e as «próprias interjeições do público» (*ibid.*, p. 123).

Também nas Brincas, o Sr. Raimundo sabia tudo e como detinha o poder que lhe era conferido pelo facto de apenas apresentar o texto em folhas separadas por personagem, procedia, de modo eficaz, a um real reaproveitamento dos seus próprios textos. Podemos observar alguns discursos que evidenciam tal processo: «O que é interessante é que o senhor Raimundo tem para aí cinquenta fundamentos ou mais (...) ele produziu muito, mas o que acontecia era o seguinte: as pessoas que iam comprar os fundamentos ao sr. Raimundo (...) compravam e ele vendia a cada um a sua parte. Só que ele não vendia o Fundamento todo (...) Quer dizer, eu comprava as minhas falas, ele comprava as falas dele e por aí fora e, muitas vezes, as pessoas que compravam essas partes do Fundamento nem sequer sabiam ler (...) Resultado: quando acabava a Brinca aquilo, perdia-se tudo (...) e ele recuperava outra vez o Fundamento, estava sempre a ganhar dinheiro com aquilo, mudava aqui um bocadinho, mudava ali uma outra parte, tinha outro

nome e estava ali já um outro preparado (...) era uma forma de ir mantendo um secretismo que se prolonga ainda até aos nossos dias» GD(LM, IB, MLM).

Com efeito, se aliarmos a este procedimento de controlo, o facto da existência de um código a que apenas o Mestre tinha acesso, dificilmente se poderia romper, ao longo do tempo, a desejada inviolabilidade. O Mestre, no fundo, é que possui o acesso à decifração para a montagem e interpretação do Fundamento que, tal como num texto teatral, tem as indicações de cena, as didascálias. Quem pegar nas folhas de um Fundamento – o conjunto das falas em décimas de uma só personagem e numeradas sequencialmente – e lhe faltar o acesso a esse código (o ponto de orientação), não consegue montar nada!

Ponto de orientação como garante do segredo

O ponto de orientação é o código que permite intercalar as deixas de cada uma das personagens, contendo ainda importantes anotações cénicas. Este normativo, e o modo lógico como era agenciado, pressupunha uma estratégia de sobrevivência: uma forma de ganhar a vida, ou, se preferirmos, no mínimo, de tentar compor os rendimentos baixos.

Se analisarmos os Grupos de Brincas, ao nível da sua estrutura organizacional e na perspectiva das relações de poder estabelecidas (uma forte relação hierárquica tendo o Mestre e o produtor do Fundamento, no topo da hierarquia), percebemos que existe algo homológico à estrutura organizativa das associações secretas com os seus ritos iniciáticos. Para a quase totalidade dos interlocutores mais familiarizados com a performance, o ponto de orientação aparece, neste contexto de um enigma consentido e algo partilhado, como um documento fundamental⁸⁹.

O Mestre Raimundo fazia o ponto de orientação, mas os Mestres das Brincas depois «deixavam desaparecer (...) por qualquer motivo (...) e aí (torna-se impossível organizar o texto de forma) a dar a deixa (...) como no teatro (...) sem esse ponto de orientação em que estão numeradas sequencialmente as décimas, não se consegue montar (...) é impenetrável» GD(LM).

O ponto de orientação contém a lista das personagens e a numeração das falas imputadas a cada uma. Apresenta habitualmente «preço da obra, a data em que foi feito, a assinatura do autor e editor da mesma» (demonstra-nos com a folha

⁸⁹ O ponto de orientação é sobretudo uma ferramenta que preserva um legado, por se traduzir num código criptico de múltiplas entradas e possibilidades que assim rege todo um complexo sistema de notações.

na mão) «A folha da rainha. Está aqui a primeira da rainha e, depois, vêm as falas todas da rainha por aqui abaixo (...) 20, 21, 24. Quando acaba (as falas) da rainha, tem que se pegar noutra folha, de outra personagem (...) agora, o infante Sanches (...) O ponto de orientação é que manda. O personagem “tal” entra aqui (...) faz isto assim (...) Isto era uma estratégia para não andar (de mão em mão). Ele era um negociante (...) devia ser para não haver o perigo de grandes aldrabices. Tinham mesmo que ir comprar» ILLM.

A história do formato de transacção (compra e venda ligada aos Fundamentos) é por demais evidente: «Era uma forma de ele ganhar umas coroas e de preservar que quem pega naquilo sabe. Não é qualquer um, também é uma forma de garantir. É preciso ter algum dom, algumas especificidades para se ser Mestre» ILLM. Nos anos sessenta, já o Sr. Raimundo vendia os Fundamentos. E eram caros, à época, se pensarmos que os elementos que constituíam os grupos seriam trabalhadores de fracas posses. Os preços variavam. Nos Fundamentos mais antigos a que tivemos acesso constam os seguintes valores: Em 1964, o seu valor era de 100 escudos; «Aqui já era 160 escudos (...) São os tempos» (referenciando uma folha não datada) ILLM. Em princípios dos anos 70, «custava 180 escudos um Fundamento» ILMB. Já na viragem do século, o seu valor subiu exponencialmente. O Grupo de Brincas dos Canaviais, já no início do século XXI, ainda comprou um Fundamento «ao Senhor Raimundo (...) deram-lhe 30 contos, 40 contos (...) era dinheiro!» IPRF.

Cada membro dos Grupos de Brincas pagava uma parte correspondente ao maior ou menor número de décimas que o seu papel tinha e ainda acrescentava o valor dos gastos na preparação do espaço onde decorriam os ensaios, tornando-se necessária a compra de petróleo (para iluminação) e de cal (para a higiene do espaço): «Ainda consegui apanhar uma coisinha destas (mostra um pedaço de papel amarelecido com versos escritos à mão e contas a lápis nos bordos da folha) (...) é uma fala do Mestre onde eles punham depois aqui o que se pagava (...) as contas. E cada um pagava a sua parte, cada elemento do grupo (...) (uma personagem com 3 décimas) 15 escudos (...) Na altura, era dinheiro! (...) Isto foi em 1964 que eles compraram esta, este Fundamento, é a Namoradeira. Estas eram as contas para dar os tais cem escudos (...) Este é o papel da Manuela. Era o 47 (...) o 48, duas décimas aqui, esta Manuela deve ter pago 10 ou 11 escudos» ILLM.

O segredo também se manifestava na sua relação com o tema: «O tema era confidencial, as pessoas só sabiam da peça no Carnaval. Havia vários grupos, havia por exemplo o Grupo do Alto de S. Bento, havia aqui nos Canaviais, havia na Barraca de Pau, no Bairro de Almeirim. Isto era tudo segredo para ver depois qual era o que representava melhor. Havia um certo despike para ver quem (...) é que ensaiava melhor» ILMB.

A reserva e a discrição, como já referimos, também é uma característica da atitude dos vários colectores de Fundamentos, mesmo em relação aos performers dos Grupos actuais. São de ordens diversas as questões que se colocam aos perfor-

mers das Brincas relativamente ao uso e utilização dos Fundamentos na performance das Brincas. Uma destas questões prende-se com a dificuldade em aceder aos textos originais dos Fundamentos deixados pelo Sr. Raimundo.

Dispersão e Desaparecimento

A dificuldade em aceder a mais Fundamentos, para além dos conhecidos, é um dado. Isso não significa que não existam. O segredo continua ainda, muito provavelmente, a povoar a antecâmara das Brincas.

O facto de os Fundamentos se apresentarem sob a forma de folhas soltas conduz a que muitos estejam incompletos, não se tornando por isso atraentes para os Grupos os realizarem: «É uma dificuldade muito grande arranjar um Fundamento inteiro, porque cada um deles tinha o seu bocadinho. Guardavam o seu pedaço (...) o seu papel (com as décimas de cada personagem) (...) Acima de tudo, o que é mais difícil é o ponto de orientação» ILLM.

No decurso da pesquisa tomámos a iniciativa de transcrever e compilar, sob forma de texto dramático, o Fundamento *O Desertor*, correspondendo à vontade e desafio do Mestre do Grupo de Brincas dos Canaviais que desejava apresentar um Fundamento desconhecido. No entanto, e apesar de serem poucas as décimas em falta, não foi suficientemente motivador para o Grupo, que o considerou longo de mais (e o seu formato não era, pois, recorde-se, a de um Fundamento completo). De qualquer forma, o espírito de cumplicidade criado na tentativa de encontrar novos Fundamentos, mobilizando a cooperação de várias pessoas que até aqui tinham guardado sigilosamente as suas colecções, fez o Mestre Matias levar a cabo a recolha dos antigos textos que tinham sido apresentados em N.a Senhora de Machede, enquanto jovem Mestre. Dessa feliz atitude de procura acabou por regressar com três textos, um dos quais, *O Grupo Real* foi ensaiado e apresentado em 2010.

Repetição de Fundamentos

Ainda que haja a clara possibilidade de existirem Fundamentos nunca apresentados e outros há muito retidos, o certo é que a tendência para a repetição dos mesmos Fundamentos se está cada vez mais a tornar real. Talvez por isso haja, no “meio” das Brincas, quem refira a necessidade de criação de novos Fundamentos⁹⁰.

Os Fundamentos que se conhecem hoje, ou estão na posse do Sr. Manuel Barradas que compilou alguns, ou estão na posse do Sr. Luís de Matos. O próprio Grupo dos Canaviais e o Mestre Matias terão uns dois ou três Fundamentos e, possivelmente, os antigos mestres de Almeirim e das Espadas terão ficado com outros. Mas existe, de facto, algum segredo em torno deles o que dificulta o acesso. Como fonte de preocupação sobre o futuro das Brincas, a escassez de textos disponíveis surge realmente como um facto iniludível: «O que eu vejo hoje mais prejudicial nas Brincas (...) é a falta de Fundamentos daqui para o futuro. Eles estão a repetir» IPAO. Não raro tem sido o desabafo do Mestre Matias sobre a dificuldade em aceder a textos que não tenha já apresentado, inclusivamente já se viu na eminência de repetir um ou outro Fundamento, o que não agrada ao Grupo. Se atentarmos na lista de Fundamentos que desde os anos 80 se realizaram, constatamos que acabam por frequentemente repetir os mesmos!

⁹⁰ O tema da necessidade de criação de novos Fundamentos foi abordado por alguns interlocutores: «Quem ia fazendo os textos, alimentando estes grupos com novos textos (...) essas pessoas já desapareceram (...) e pelo que me é dado a perceber não têm surgido outras (...) Os Fundamentos que temos estão a começar a esgotar-se» IPSG. Embora existam alguns elementos com facilidade na criação de décimas, o nosso jovem interlocutor João Pedro é claro quanto à dificuldade de criação de Fundamentos novos: «Décimas soltas, claro que toda a gente é capaz de fazer, nem que seja uma décima, mas um Fundamento é muito difícil, porque se tem de ligar uma personagem com a outra» IPJC.

Alguns participantes de mais longa data, tendo atravessado os vários interregnos ocorridos nas Brincas e, portanto, tendo feito parte de outros Grupos, também repetiram Fundamentos: «Já repeti *O Estandarte* e fiz a mesma personagem» IPJB; «Primeiro os Fundamentos acabam, segundo (...) Já se fizeram quase todos (...) não há ninguém a escrever» IPRF. Relembremos que já aconteceu mesmo o caso extremo, em 2006, de apenas existirem dois Grupos de Brincas activos (Canaviais e Graça do Divor) que, sem saberem um do outro, acabaram por preparar o mesmo Fundamento⁹¹.

91 No entanto, também se podem detectar razões de ordem afectiva para a realização repetida de um Fundamento: «Nós repetimos porque quisemos repetir, gostávamos de apresentar aquele fundamento outra vez. Não sei (...) talvez (...) como já há alguns anos que não saía para a rua, nós gostávamos de sair com ele outra vez» IPLM. Outro exemplo, este baseado na saudade: também a escolha do Fundamento *Giraldo Sem Pavor* se ficou a dever, pela parte do Mestre do Grupo de Brincas dos Canaviais, a uma homenagem ao seu pai, também ele Mestre de Brincas já falecido, que teria feito esse Fundamento e que o filho vira em criança. Há ainda um terceiro tipo de razões de ordem afectiva, estas de natureza mais projectiva. Saliente-se, neste caso, que um dos jovens integrantes do Grupo refere a sua preferência pelo texto integral do *Geraldo sem Pavor*, apesar de nunca o ter visto, nem dispor de termos de comparação. No entanto, nas memórias partilhadas do Grupo, a versão grande e o seu impacto na comunidade transportam-no para um tempo mitológico de grandiosidade: «*O Giraldo sem Pavor* que a gente fez foi o mais pequenino, eu gostava de sair com o grande, aquele que o meu pai e eles fizeram (...) de três horas». Embora se saiba, como o próprio refere, que «as pessoas já não aguentam três horas a ver um Fundamento» IPJC.

Alterações no Fundamento

Tem-se assistido a algumas alterações nos textos dos Fundamentos, nomeadamente nos que se referem às décimas de Grupo e da canção. Da pesquisa realizada, constata-se que, nos Fundamentos usados pelos Grupos nos anos oitenta (dos quais se dispõe de material no acervo de Luís de Matos), mormente o da *Rainha Santa Isabel* e o de *O Lavrador*, estão incluídas também as décimas de Grupo e a canção. Contudo nestes mesmos Fundamentos, quando foram apresentados pelo Grupo de Brincas dos Canaviais, respectivamente em 2008 e 2010, verificaram-se mudanças na canção e na décima da bandeira. A adaptação foi clara: «Quando é a parte da cantiga, há uma parte que é relacionada com o bairro (...) Quando se fala à bandeira dos Canaviais, isso não estava escrito (...) Desde que o Cavaco entra tem sido ele e o Carlos, são mais ou menos eles que têm feito e há outras que já estão feitas e eles adaptam» IPJC.

Com o Grupo da Graça do Divor (2003), notou-se também essa necessidade de adaptação: «A bandeira geralmente fazemos sempre um bocadinho uma troca, porque a bandeira fala no grupo e na terra e, então, depois, tem que se fazer uma alteração, porque os Fundamentos são antigos, estão todos mais relacionados com os Canaviais (...) Na canção também fazemos uma adaptação» IPSG. Curiosa é a medida de tempo a que recorre este jovem Grupo que considera a antiguidade dos Fundamentos apenas por se referirem aos que, antes, já terão sido realizados pelo actual Grupo dos Canaviais.

A canção do Fundamento *A Quinta Assaltada* é um caso paradigmático desta re-actualização. Foi o Fundamento utilizado pelo Grupo de Brincas dos Canaviais, em 2000, após o longo interregno que sucedeu aos corsos de Carnaval de Évora, e de novo repetido em 2011. Ricardo Fernandes, Faz-Tudo deste grupo referiu-se a esta re-actualização de modo particularmente directo: «No primeiro ano, eles

literalmente lixaram-se para o Fundamento! A Quinta Assaltada nunca entrou na música. Foi, para mim, a música mais bonita, porque é a música que só fala do bairro» – contrariamente ao que acontece nas outras letras de canções em que – «basicamente é sobre o Fundamento» IPRF.

Esta diferença face aos Fundamentos, que se apresentam hoje em dia, terá fundamentalmente que ver com o facto de se estar a trabalhar sobre Fundamentos que foram distribuídos e comprados por outros grupos, ainda em vida do Sr. Raimundo, os quais tinham já a canção e as décimas do grupo respeitantes ao grupo que ia apresentar. A venda era feita directamente, como se viu, ao Mestre do Grupo.

Também as décimas dos Faz-Tudo nem sempre constam escritas no texto do Fundamento: «É improvisada aquela parte, são eles que as fazem (...) é aberto (...) Tem mais a ver com o que se passa na altura (...) piadas e tal» ILLM. No entanto, no texto do Fundamento da *Rainha Santa Isabel*, aparece a frase do Faz-Tudo no final: «e contigo também, Rainha Santa».

Corte do Texto

É frequentemente referida a diferença nas dimensões dos Fundamentos抗gos e mais recentes. Em relação ao Fundamento *Geraldo Sem Pavor*, parece tratar-se de uma versão simplificada: «está realmente cortado (...) O Giraldo sem Pavor fizemos no ano passado, mas o nosso era mais curto (...) lembro-me bastante bem (das soluções que o Grupo de Brincas onde esteve o Pai, tinham apresentado na altura) apesar de ter os meus oito ou nove anos (...) ficou-me muita coisa na minha memória (...) toda uma parte introdutória se perdeu» IPLM. Terá sido o «Sr. Raimundo que encurtou (...) era uma adaptação feita por ele (...) havia o pequeno e havia o grande (...) os Fundamentos eram muito maiores (...) não era nada como é agora (...) O Fundamento levava horas» IPG(JB, AC, JF, LM).

Como já se referiu, este tipo de alterações realizadas pelo autor/enunciador seria uma prática comum: «Versão mais curta, versão mais alargada. Ele próprio (Sr. Raimundo), de ano para ano ia alterando. Portanto uma representação de 30 ou 40 minutos podia alargar até uma hora» ILRA. Destes sucessivos cortes infligidos aos textos dos Fundamentos resulta um empobrecimento na experiência performativa das Brincas, contudo ao não desaparecerem completamente da memória destes homens e mulheres, confere a estas pessoas uma responsabilidade acrescida contra o esquecimento (Arendt, 2005).

Para aqueles interlocutores, ligados profissionalmente a actividades de criação e formação, este empobrecimento fica bem patente nas apresentações actuais das Brincas, não passando pelo corte do texto a solução. Os próprios performers são sensíveis a estes factos, considerando que o Fundamento *Rainha Santa Isabel* «não tenha sido uma grande escolha (...) mas mesmo por culpa do Fundamento. Este Fundamento era grande e foi reduzido. Quando era grande devia ser muito

bom, o reduzido já não gosto tanto. As coisas precipitam-se muito (...) Há um desenrolar muito rápido da história e depois fica-se embrulhado (...) Vai do combate logo para o milagre das rosas (...) Não se percebe muito bem o porquê do milagre das rosas e do milagre das rosas para a morte aquilo é uma catadupa (...) Em dois minutos acontecia o combate e ele era coroado, entretanto passava-se o milagre das rosas no meio e a morte do rei (...) Eu acho que mesmo quem cá está for a não percebe muito bem o que se está a passar, é tudo muito repentino» IPG(LC, JMF).

Seleção e Preferência de textos dos Fundamentos

Também se denotam claramente preferências por certos Fundamentos. As razões não se prendem tanto com a actualização temática, mas sim com a possibilidade de poderem sempre ser actualizados, porque reflectem assuntos intemporais e universais. Uma das razões de menor preferência prende-se com o corte infligido a alguns Fundamentos. Os textos que foram objecto de cortes substanciais acabaram por sofrer um rude golpe na sua estrutura dramática. Passaram a ser um apontamento que não chega sequer a ver desenvolvida uma trama e uma narrativa congruente. O esforço de sintetização tirou-lhes a alma e, devido a esse facto, acabou por não ser gratificante para os participantes.

Pudemos compreender como o processo de selecção do Fundamento para ensaiar e apresentar é um momento importante de negociação no grupo. No Grupo de Brincas dos Canaviais, «normalmente é o Mestre quem traz o Fundamento: “Olhem, eu vi este e gostei muito e vi este também” – e a gente diz “Mas olha há o outro” e depois em conjunto decide-se. Participamos todos na escolha, dos mais velhos aos mais novos» IPJC. No entanto, os Faz-Tudo não são chamados a participar na escolha.

No Grupo de Brincas da Graça do Divor todos participavam, não se notando um maior protagonismo de nenhum elemento específico, até pelo tipo de relação que se estabeleceu, mais horizontal.

Há alguns factores que são tomados em consideração pelos grupos, na escolha do Fundamento:

- a) O interesse do tema «Há alguém que dá uma vista de olhos, retira do que se trata esse Fundamento, e depois escolhemos qual será o mais interessante e qual será aquele que as pessoas irão mais gostar» IPSG;

b) Correr o risco de introduzir novidade «Por exemplo, As *Fidalguinhas* não era conhecido e a gente fez, arriscámos num que ninguém tinha feito nesses anos, então a gente arriscou nesse» IPJC;

c) O tamanho do Fundamento duração da representação «há um que é muito grande e esse pusemos logo de parte, porque quando é mais do que uma hora começa-se a tornar muito cansativo» IPSG;

e) Dificuldades no acesso ao texto «Ah, a gente gostava desse!»; «Ah, mas esse não pode ser que eu não consigo arranjar»; «Então fazemos o outro» “Não se conseguiu arranjar o grande (...) eu nunca o vi” (a versão original do Geraldo sem pavor)» IPJC.

As práticas e os textos da performance das Brincas: À laia de epílogo

Ao tentarmos compreender os sentidos dos textos dos Fundamentos, na performance das Brincas, não podemos estar mais de acordo com a perspectiva pragmática que define «o teatro como espectáculo da palavra em acção» (Zurbach, 2007, p. 205).

Assim, ao finalizarmos a análise das modalidades pragmáticas da performance das Brincas, expressamos a nossa consciência de que, as Brincas se encontram completamente embebidas nas e pelas vivências mais íntimas deste grupo de homens e de mulheres e, que por isso mesmo, exalam por todos os poros, actos, visualidades, gestos, sons e cheiros, uma vivência cultural plena. Uma performance cultural que faz dos seus signos, não apenas uma retórica transitiva (que permita operacionalizar o próprio acto das Brincas), mas uma essência profunda que funciona como cimento comunitário da própria vida: «A cultura acumulada de padrões não é apenas um ornamento da existência humana, mas uma condição essencial para ela, principal base de sua especificidade» (Geertz, 1978, p. 58).

De acordo com Dawsey (2005), – reflectindo sobre o pensamento de Turner – as Brincas, na contemporaneidade, tal como outras manifestações similares, afectam decididamente os seus participantes contribuindo para questionamento pessoal e social:

(As) formas expressivas que germinaram após a Revolução Industrial também propiciam manifestações do caos criativo, capazes de surpreender, com efeitos de estranhamento, as configurações do real, energizando e dando movência aos elementos do universo social simbólico. Embora estejam às margens dos processos centrais de reprodução da vida social, estas

expressões liminóides apresentam um potencial ainda maior do que as formas arcaicas para promover a transformação das relações humanas

Dawsey, 2005, p. 173)

Uma das formas de analisarmos o impacto destes questionamentos refere-se aos processos de construção de conhecimento com que finalizaremos esta análise das Brincas.

6.

**Porquê? Construção do conhecimento
e performance**

A especial atenção que temos dado à construção do conhecimento gerado neste tipo de performances, conduz-nos agora à análise dos processos informais nos quais têm lugar os diversos tipos de aprendizagem que a performance produz.

Tal deve ser entendida – antes de mais – como uma oportunidade de encontro e diálogo, condição essencial para a transformação:

Se é dizendo a palavra com que, “pronunciando” o mundo, os homens o transformam, o diálogo se impõe como caminho pelo qual os homens ganham significação enquanto homens. Por isto, o diálogo é uma experiência existencial (...) É um ato de criação

(Freire, 1981, p. 93)

Os recursos gerados e partilhados neste tipo de redes de sociabilidade informal detém um impacto extremamente positivo na produção de conhecimento, quer na forma como se realizam as aprendizagens, quer na forma como os indivíduos se apoderam dos saberes, ferramentas e tecnologias necessárias a uma plena participação na sociedade. Torna-se, neste sentido, de grande utilidade compreendermos:

- a)** o modo como os processos de aprendizagem e de transmissão ocorrem;
- b)** a relação que estes processos de aprendizagem e de transmissão estabeleceram com outros contextos educacionais (escola, formação profissional);
- c)** a consciência dos Grupos de Brincas acerca do conhecimento realizado.

A aprendizagem

Podemos identificar factores determinantes que influem no desenvolvimento de um tipo de manifestação como as Brincas Carnavalescas e, por consequência, nos seus processos de transmissão e mecanismos de aprendizagem.

Estes factores estão relacionados com momentos de transição/ruptura significativos, já referidos, que marcaram processos de transmissão e que se mostraram determinantes:

1) O período da Guerra colonial;

2) A crescente emigração na década de 60, acompanhando o progressivo desaparecimento do modo de vida rural assente nos trabalhos agrícolas como actividades centrais;

3) O período pós-1974 e a acção das campanhas de alfabetização do MFA associada a uma política de descentralização cultural (Almeida, 2007), protagonizadas por vários agentes e estruturas de criação assim como a politização crescente e a influência local partidária em diversas estruturas de base (como as Juntas de Freguesia, Casas do Povo e Associações de Moradores) terão desempenhado um reconhecido papel ao nível do que poderemos definir como processos de educação não formal e de desenvolvimento numa construção histórica e culturalmente situada;

4) A integração de Portugal na Comunidade Europeia, afectando decisivamente os sectores da agricultura e potenciando uma maior normatização dos modos de vida, de hábitos de consumo e de alterações nos processos formais de educação, formação e acesso à profissão.

Para diversos autores (Pain, 1991; Narang, 1992; Trilla, 1996; Gadotti, 2005; Gohn, 2006), os processos informais de construção de conhecimento ocupam um lugar de relevo no desenvolvimento pessoal e cívico dos indivíduos e das comunidades, constituindo-se num espaço e tempo abertos de aprendizagens diversas, que podem ou não associar ou complementar a educação escolar formal.

Podemos considerar que embora partam do tipo de metodologias próprias à educação informal na forma como se processam as aprendizagens específicas dos fazeres das Brincas, sobretudo na fase de iniciação, através da «vivência e a reprodução do conhecido, a reprodução da experiência segundo os modos e as formas como foram apreendidas e codificadas» (Gohn, 2006, p. 31), também se observam estratégias de aprendizagem enfocadas nas metodologias operadas no processo de aprendizagem (que) parte da cultura dos indivíduos e dos grupos, próprias da educação não-formal, em que «os conteúdos emergem a partir dos temas que se colocam como necessidades, carências, desafios, obstáculos ou ações empreendedoras a serem realizadas» (*ibid.*, p. 31).

Apesar de se tratar, em grande medida, de um conhecimento tácito proveniente da experiência e, portanto, dificilmente aferível na sociedade contemporânea, estes processos são fundamentais para a continuidade de uma performance como as Brincas. Trata-se de uma manifestação com uma organização informal sem vínculos precisos a estruturas de produção e apoio cultural, e cuja natureza importa perservar.

Uma das dimensões mais enfatizadas na reflexão levada a cabo reside na importância da cooperação na construção do conhecimento, sendo que tal cooperação é inerente a uma vivência quotidiana de partilha de valores produzidos num determinado tempo e espaço: «é uma questão de aprendermos juntos. Eu acho que a tradição que vem do mundo rural serve muito para isso hoje em dia (...) pensarmos o indivíduo dentro da comunidade» ICLM.

Podemos situar, desta forma, a aprendizagem realizada no seio de um Grupo de Brincas como uma forma de construção eficaz, não apenas cingida à passagem de um conhecimento mas negociada e construída em comunidade, onde a experiência é assumida como fonte de aprendizagem e desenvolvimento (Kolb, 1984). Dir-se-á estarmos no seio de verdadeiros «espaços de autonomia e de responsabilização» ICJCC.

A dimensão colectiva está bem patente na construção do conhecimento, na medida em que se realiza no quadro de intenso vaivém entre o individual e o grupo, postulando-se assim em permanência a sua reorganização. Para alguns autores, é precisamente neste agir em conjunto que se torna possível a aprendizagem, através de um processo conjunto de desconstrução e reconstrução do conhecimento (Ander-Egg, 1991).

Para DaMatta (2000) o Carnaval enquanto momento excepcional, de suspensão da ordem estabelecida, proporciona a superação do já conhecido e familiar, propiciando adquirir novos conhecimentos:

O Carnaval é uma festa que, entre outras coisas, estimula a disputa, mas domestica, aristocratiza e hierarquiza a competitividade, fazendo com que ganhadores e perdedores se liguem entre si como grupos e entidades especiais. Festa, ademais, na qual se adotam tecnologias burguesas de criação identitária, mas se produz um sistema ideológico antiburguês e antipuritano, como a glorificação do feminino, do hedonismo, da sensualidade, do erotismo aberto e público, do sexo sem reprodução (na exaltação da alegria e do homossexualismo). Festa, enfim, que abre, em uma sociedade obcecada em tomar o chamado trem da modernidade e do capitalismo, uma brecha que rejeita agendas e controles, pois o Carnaval, como revelou Mikhail Bakhtin (1989), constrói-se pela suspensão temporária do senso burguês, sendo afim da loucura, do descontrole, do exagero, da caricatura, do grotesco, do desequilíbrio e da gastança. Festa, finalmente, que facilita “entrar” em um bloco, escola ou cordão para relativizar velhas e rotineiras relações e viver novas identidades que possibilitam leituras inovadoras do mundo. O que permite adquirir – tal como acontece com os sábios, anacoretas, xamãs, feiticeiros e renunciadores tradicionais – um conhecimento novo e diferenciado da sociedade e de si próprio

(DaMata, 2000)

Segundo outros autores (Bergson, 1990; Ferracinni, 2003; Gil, 1994), o conhecimento materializa-se, de alguma forma, através do corpo⁹² e das várias sensações e emoções que dele decorrem: «há uma presença de todo o corpo em cada órgão» (Gil, 1994, p. 157). Este tipo de práticas performativas traduz o universo de imagens produzidas cognitivamente através da mobilização da experiência, percepção e memória. Estes processos desencadeiam intensos movimentos de construção de conhecimento:

Tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens que chamo de universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo (...) Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com uma única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em certa medida, de maneira de devolver o que recebe

(Bergson, 1990, p. 10)

⁹² «o corpo é um todo “presente”, ele também é um passado vivido, que se torna presente, no corpo, a cada instante» (Ferracini, 2003).

O conjunto dos conhecimentos sobre as Brincas e os seus modos de fazer foi percepcionado como um testemunho, mas também como um garante da sua própria existência e continuidade.

Para tanto o período de preparação nos ensaios é vital, já que configura como o espaço de laboratório natural onde se reproduzem esquemas considerados eficazes e se descobrem novas possibilidades, num clima protegido e preservado de críticas exteriores.

O imperativo e a responsabilidade da sua transmissão foram sublinhados de modo claro: «A pessoa (que) recebe o testemunho tem que gostar (...) como eu queria entrar e ir para a frente assimilei tudo e mais alguma coisa» IPRF. A aprendizagem é vista neste contexto como satisfação da curiosidade vital, proporcionando o prazer de saber e o gostar de saber-fazer: «A memória transmite-se porque existe esta necessidade de continuar, e existe uma curiosidade, um impulso» ICAE. Verificámos que existe uma grande intencionalidade na sua transmissão e é aí, nesse acto intencional ininterrupto, que reside a sua valia: «No ano em que voltei eu a organizar para sair como Mestre pensei em lançar o Matias com a preocupação de preparar alguém “para continuar”» ILAO.

A transmissão dos saberes-fazeres específicos das Brincas é realizada pela passagem de geração para geração. A consciência que os participantes do Grupo de Brincas dos Canaviais têm deste aspecto de transmissão geracional é assinalável: «Notou-se uma passagem de testemunho comigo do meu pai (...) Comigo aconteceu. Com o meu filho, hoje em dia ele tem oito anos (...) não sei se irá acontecer com ele. Ele entusiasmou-se com isto» IPLM. Há outros jovens, no actual Grupo de Brincas dos Canaviais, com quem ocorre idêntico processo de transmissão de pai para filho: «Há o filho do meu tio João Bicho, que é o Fábio depois temos outro que é o Aires Caroço tem o filho que é o João Pedro» IPLM. Para alguns dos interlocutores “especialistas”, essa constatação revelou-se surpreendente: «Eu nunca me tinha apercebido (da passagem) dos pais para filhos, essa presença das crianças. Há, de facto, uma aprendizagem (...) é muito interessante que tenha sido sempre assim» ICAE.

A experiência é reconhecida como um elemento fundamental para a construção de qualquer conhecimento: «No primeiro ano que entrei nos ensaios captava



Foto 35 Preparação da Bandeira pelos jovens do Grupo de Brincas dos Canaviais, 2009. © I. Bezelga

tudo e mais alguma coisa, estava super calado, estava lá quietinho a tentar entrar dentro daquilo o mais possível (...) Eu não sabia nada, não tinha experiência nenhuma» IPRF. Este tipo específico de experiência realiza-se, numa primeira fase, a partir da observação atenta daqueles que sabem: «o meu pai entrou o primeiro ano e eu estive a vê-los (...) Eles saem há oito, eu saio há sete» IPJC. Esta dimensão de iniciação, presente na passagem de testemunho às novas gerações, é uma parte vital destas manifestações: «pode ser visto como um ritual de iniciação, um ritual de passagem» ICAE.

O modelo conceptual de Margaret Mead (1970) defende que «a continuidade de todas as culturas depende da presença viva de pelo menos três gerações» (*ibid.*, p. 39). Este aspecto relativo à aprendizagem cultural e ao papel que esse processo de sobrevivência tem na vida das comunidades é importante no caso das Brincas. Nos actuais Grupos de Brincas é possível assistir-se à presença de diferentes performers que representam os três níveis geracionais enunciados por Mead. No Grupo de Brincas dos Canaviais, esta relação é observável numa mesma linha familiar em três diferentes patamares, representados pelo Tio (JB.), pelo Sobrinho (LM.) e pelo sobrinho-neto (TM. “Mestrinho”).

Esta cadeia viva de transmissão do saber-fazer é realmente um factor que enriquece decisivamente o processo de aprendizagem.

A transmissão de um saber específico relativo às Brincas realiza-se em grande medida no terreno e na prática, constituindo uma iniciação de tipo artesanal/oficial. Schön (1983) referiu-se a “conhecimento na acção” para designar os tipos de conhecimento que revelamos através das nossas acções inteligentes, quer sejam observáveis a partir do exterior, quer decorram de execuções privadas. O conhecimento está na acção e, muitas vezes, torna-se difícil explicitá-lo ao nível de um meta discurso adequado. As nossas descrições do conhecimento na acção são sempre construções bastantes efémeras, já que correspondem a abduções/conjecturas que visam dar forma explícita e simbólica a um tipo de inteligência que se agencia de modo tácito e espontâneo.

Num processo complexo como o das Brincas, é normal o aparecimento de factores surpresa, o que conduz à permanente reflexão sobre processos e procedimentos. A função crítica da reflexão na acção induz sempre a novas experimentações e à enunciação de novas possibilidades.

O domínio de um saber específico por parte dos membros responsáveis por estes grupos traduz-se no reconhecimento de um processo experencial e reflexivo que os torna competentes. Um interlocutor, ex-Mestre do Grupo de Brincas dos Canaviais, descreve da seguinte forma este processo: «(N)os primeiros anos do Matias ia ajudá-lo e ainda entrei com o Matias como mestre. Quando eu lhe disse: - olha tu vais ser o mestre eu (também) entrei no fundamento (...) andávamos a ensaiar, eu dava-lhe as minhas dicas (...) Agora hoje já não é preciso. Hoje já ele tem competências para organizar o grupinho dele» IPAO.

Esta dimensão reflexiva está presente nas práticas educacionais a partir de dois campos diferenciados mas complementares. Por um lado, ela decorre directamente da performance das Brincas; por outro lado, ela decorre também da sua ampliação, dado o movimento de desenvolvimento dos percursos educacionais em que muitos dos performers estiveram envolvidos (sobretudo devido ao facto de a rede de sociabilidades em que se inserem ter tido uma relação directa com os processos de reconhecimento e validação de competências). A este facto, não é estranha a partilha de um espaço de sociabilidade fortemente marcado pela diversidade geracional, onde as possibilidades de sucesso ligadas a melhores qualificações (profissionais, educacionais) se tornam presentes.

Nas interacções do dia-a-dia entre os mais velhos e os mais jovens, a literacia tecnológica ocupa um lugar de relevo, até porque já se converteu num móbil chave ao longo de todo o processo das Brincas (nas suas mais diversas fases, sobretudo entre o Ano Novo e o fim do Carnaval). Este facto, hoje em dia já corrente, propicia ainda assim a reflexão individual e colectiva do Grupo. O que prova que a comunidade que gera as Brincas, para além dos devires tradicionais que alimenta, também reflecte modos de agir que são particulares das sociedades actuais, tal como Ávila (2005) referiu:

a reflexividade e a análise simbólica, fortemente dependentes da capacidade de processamento de informação escrita e do domínio das tecnologias da informação e da comunicação, constituem marcas distintivas das actuais sociedades – desde logo pelo elevado número de protagonistas sociais que as usam no dia-a-dia, da esfera profissional à vida pessoal e social

(Ávila, 2005, p. 37)

Este cimentar da memória e da inscrição na actualidade pressupõe ainda a inserção dos Grupos de Brincas num quadro de enunciação conceptual de «comunidade de práticas» (Lave & Wenger, 1991), no seu sentido instrumental, na medida em que ela designa um conjunto de significados partilhados por um dado grupo sobre as actividades que realizam (neste caso, claramente de índole colectiva) e sobre os sentidos que tais dados implicam na respectiva comunidade.

Processos de construção do Conhecimento

Uma aprendizagem que mobilize saberes-fazeres muito específicos dá inevitavelmente origem a mudanças qualitativas no modo de encarar a vida. Mas sendo esses saberes específicos de ínole performático (com recurso ao corpo e à voz como veículos de comunicação primordial), ou seja, radicados na vivência pessoal e na capacidade de experimentar, reproduzir e improvisar, essas mudanças podem ser particularmente acentuadas. No contexto dos Grupos de Brincas actuais, esta consciência transformadora – o facto de os seus performers se descobrirem como pessoas diferentes do que antes eram – decorre essencialmente da mudança operada pela experiência, embora esta se faça sentir mais ao nível de um desempenho potencial do que o que efectivamente se realiza (Fontana & Cruz, 1998).

No que diz respeito à aprendizagem de componentes artísticas e expressivas (música, dança, canto ou teatro), existe uma aprendizagem iniciática, mas também um treino que é progressivamente guiado pela prática. A ênfase coloca-se no “aprender fazendo”, descrito por Dewey (1971), enquanto pulsão básica inicial em que a vivenciação prática de acções e situações, a sua experimentação e execução, num clima de liberdade e de risco controlado na presença de um Tutor/Mestre (que mais que ensinar, propicia as condições favoráveis para a aprendizagem), conduzem à mobilização espontânea dos conhecimentos práticos que se vão adquirindo, constituindo-se estes factores como garante da aprendizagem.

A experiência que se vai construindo em permanente interacção e em continuum é central nesta perspectiva, um permanente processo de reconstrução/reorganização da experiência.

O processo de aprendizagem que, no caso da performance das Brincas, se realiza tendo em vista a sua aplicabilidade, define-se como exercício de uma von-

tade colectiva que visa um determinado «poder de conceber projectos» (e) «de os traduzir em actos» (Dewey, 1990, p. 15). A construção projectual é baseada num desejo, embora mediado pela acção que «em lugar de seguir imediatamente o desejo» acaba por ser «diferida até que a observação e a avaliação tenham podido intervir» (*ibid.*, p. 16). É, pois, de grande importância o nível reflexivo traduzido por atitudes que os membros mais experientes do Grupo projectam junto dos “iniciados” e o cuidado que colocam face ao desalento que, por vezes, ocorre (que apelam à tomada de consciência sobre as competências individuais).

De forma intuitiva, os performers das Brincas recorrem ao ‘reforço positivo’ das práticas eficazes que, segundo Sprinthall & Sprinthall (1993), contempla também a utilização de técnicas que visam converter o desânimo aprendido numa acção de ‘desaprender o desânimo’. Não se trata somente duma transmissão de sentido único em que os filhos aprendem com os pais (constatada sobretudo no par Mestre-Mestrinho). Igualmente se apresentam múltiplas situações de aprendizagem entre pares (patentes nas estratégias de negociação e na aprendizagem cooperativa entre mais novos e mais velhos), para além de situações de aprendizagem promovidas pelos mais novos e dirigidas aos mais velhos, nomeadamente no que se refere à iniciação e introdução de novas tecnologias e ao uso de ferramentas comunicacionais contemporâneas largamente difundidas.

A perseverança e o esforço individual são percepcionados, neste contexto de aprendizagem, como condições necessárias: «eu nunca gostei de desistir» IPJC. No caso «do Montoito e do Ventinhos» (eles) (...) «gostavam muito de entrar, viam: “– Ah, aquilo é fácil”, mas só que quando chegou à altura dos ensaios viu que foi muito cansativo. (mas) gostaram (...) e querem continuar. E é importante haver (...) mais pessoal jovem a entrar» IPFB. Alguns dos mais jovens antevêem no desenvolvimento do seu projecto de vida, um contínuo vivencial ligado a estas práticas: «se eu começar a trabalhar, por exemplo, à noite, os ensaios são à noite, se calhar, não posso entrar. Se calhar, até fico triste de não entrar mas agora se eu casar ou (tiver) filhos (...) continuo a entrar. Se quiserem que eu entre, eu entro. Não impede nada» IPFB. Inclusivamente estes jovens acalentam o sonho de “subir” na hierarquia do Grupo e chegar a ser Mestre: «É uma possibilidade, é um sonho (vir a ser Mestre como o Matias)» IPJC. Para o membro mais novo do Grupo, o Mestrinho, este lugar no topo da hierarquia foi encarado como um desenvolvimento lógico, ou melhor, como um modo de preservar a performance associada a uma dada linhagem, o que em 2015 acabou por acontecer.

No teatro e dança, a performance é caracteristicamente artística, física, corpórea, visível, multissensorial e socialmente situada. O processo de aprendizagem, proporciona, no caso das Brincas dos Canaviais –, uma maior visibilidade para todos os intervenientes. Em muitos momentos, aprende-se vendo o que o *Mestre* ou os companheiros com mais experiência fazem, colocando em prática o seu conhecimento, interagindo uns com os outros e uns para os outros. É normalíssimo que este processo desencadeie formas imediatas de reacção (e de *feed-back*),

dado o tipo de abordagem intensamente interactivo e a efectiva exposição de todos. As várias dimensões performativas, de teor fortemente imitativo, mimético e teatralizado, produzem sobretudo nos jovens uma grande motivação que acaba por afectar positivamente a performance. O facto de existir uma certa ritualização na aprendizagem/experimentação permite a estes jovens estarem envolvidos no seu próprio processo de aprendizagem e criação, demonstrando uma atitude de persistência, mesmo quando, por vezes, estes se apresentam confusos e incertos.

A motivação interna, proveniente da imersão corpórea, a par das reacções externas produzidos pelos pares, pelos membros do Grupo e pelas próprias audiências externas, possibilita, a estes jovens e a adultos, uma profunda adesão e empatia

A criatividade

A criatividade detém um importante papel nestas performances, sobretudo se as considerarmos como objectos vivos em permanente transformação, perfeitamente vinculadas aos seus performers. Não poderíamos estar mais de acordo com Canclini (1990), ao avaliar negativamente muitos dos propósitos investigativos sobre estas áreas, colocando a tónica na sua repetibilidade mais do que na transformação. Duma forma geral, aos estudosos deste tipo de manifestações, têm interessado mais os objectos culturais que os actores que os geram e realizam, o que conduz à valorização da sua repetição em detrimento da mudança que – obviamente – é o resultado legítimo dos usos e dos processos vividos.

Ao considerarmos a criatividade como parte insubstituível na construção do conhecimento, o que perseguimos é a compreensão dos processos de mudança e transformação das Brincas como ponto nevrálgico deste tipo de performances na contemporaneidade.

A coragem e a capacidade de correr riscos; a iniciativa; a curiosidade; a independência de pensamento e juízo; e ainda o sentido de humor são elementos que constituem a criatividade.

Na performance das Brincas, a actividade imaginativa está obviamente presente no processo de produção de sentidos num sistema culturalmente situado. O nível de implicação desenvolvido na performance das Brincas é profundo, dado assistir-se a uma relação de interdependência, a uma motivação autêntica e ao recurso à intuição na criação de sentidos, através de sistemas simbólicos.

Com efeito, o que comanda a aprendizagem no contexto da performance das Brincas é a vontade de cada um destes jovens e adultos. Tal pressupõe a construção de conhecimento através de um envolvimento activo e participativo.

Através do desenvolvimento de um processo de reflexão conjunta, negoceiam-se estratégias e ensaiam-se respostas concretas de forma a tornar estas práticas mais eficazes, positivas e múltiplas.

Não podemos deixar de realçar que a experiência criativa decorrente das aprendizagens realizadas no contexto da performance das Brincas abre portas para a compreensão dos processos de criação presentes noutras formas culturais e artísticas, assim como alimenta o desejo de outras acções, tal como foi expresso por Araújo (2005):

Os processos de aprendizagem são, portanto, atos de criação realizados pelos sujeitos que, ao longo destas experiências, vão reelaborando suas concepções, transformando suas habilidades e competências e se instrumentalizando para a realização de novas ações e criações (...) as aprendizagens do sujeito estarão voltadas tanto para a aquisição de uma linguagem artística, considerando-se, portanto, suas particularidades estéticas e poéticas, como também para a reelaboração e aquisição de novos conhecimentos técnicos e contextualizações históricas deste fazer (...) Mesmo pessoas que raramente vão ao teatro possuem concepções acerca desta forma de expressão, seja pelo relato de outras pessoas, seja pela mídia, ou ainda, pelo fato de pertencerem a culturas produzidas em ambientes cuja interação social contém a imitação, o jogo de papéis, a organização espetacular dos eventos coletivos, entre outros aspectos também presentes na representação teatral

(Araújo, 2005, pp. 103/105)

A imitação e a repetição enquanto mecanismos de aprendizagem assim como a disciplina, decorrente de normas e regras negociadas no seio do Grupo, que tornam possível a incorporação dos momentos de treino e ensaio e a manutenção de um nível alto de assiduidade, «longe de inibir ou distorcer a liberdade de pensamento e desenvolvimento individual, é o único meio de os tornar possíveis» (Best, 1996, p. 120).

Da criatividade à construção de conhecimento teatral

Situando-nos nos domínios duma aprendizagem performativa, que como já referimos anteriormente, incorpora elementos e códigos de linguagem teatral, parece-nos pertinente considerar a componente da experiência estética que também está presente na performance das Brincas.

Pensamos, neste momento ser útil uma breve incursão no pensamento de autores referenciais, para que dessa forma possamos compreender como este conhecimento particular é construído pelos performers.

Os elementos dos Grupos ao considerarem que as Brincas se inscrevem num “tipo de teatro” e, muito embora não detenham uma formação teatral no sentido estrito, não deixam, no entanto, de manipular um conjunto significativo de elementos dramáticos. Segundo Boal, o teatro desenvolve-se com o próprio homem a partir do momento em que este descobre que pode observar-se a si próprio.

Tal como outros performers, de outras performances no contexto das culturas populares, os elementos dos Grupos de Brincas integram uma grande família em que a competência é construída no diálogo com os pares e transmitida ao longo de gerações:

Os brincantes de folguedos como o Bumba-meu-boi, a Chegança ou os Caboclos de Lança do Maracatu Rural de Pernambuco, podem até não conhecer os discursos de uma erudição teatral consagrada pelos cânones etnocêntricos da cultura ocidental, porém dominam com maestria os códigos de uma teatralidade repleta de elementos cênicos como: performance corporal, figurino, maquiagem, ritmo e musicalidade

(Araújo, 2005, p. 36)

Segundo Néspoli (2004) as 3 fases do processo de liminaridade propostas por Turner (1995), mais não são que as fases do processo criativo, constituído pelos momentos de: Preparação; experimentação; criação; memorização; e apresentação, colocando desta forma a performance artística a par do ritual.

Os vínculos familiares, reafirmados nos momentos de preparação, permitem que a passagem de conhecimentos e saberes-fazeres se vá processando de forma quase natural.

A intuição também desempenha um papel primordial. A aprendizagem dos códigos de uma linguagem artística é produzida de forma espontânea no seio de uma sociabilidade inter-geracional baseada na observação e no “aprender fazendo”. Os interlocutores dão vários exemplos de tipos específicos de conhecimento que se distribuem ao longo de várias etapas, no processo aprendizagem, contribuindo para o carácter iniciático das práticas das Brincas: «é lógico que tem que se ensaiar (...) aquilo tem uma ordem, aquilo tem uma aprendizagem (...) tens as roupas que são feitas, as pessoas têm que fazer aquelas roupas, são adolescentes, são miúdos que estão a começar, é um teatro iniciático» ICJC. Assim, toda a performance – no sentido de um fazer criativo integrado – é percepcionada como uma parte intrínseca da vida e a sua relação com todos os aspectos do conhecimento acabam por perspectivá-la como base de construção de um projecto de vida.

Treino e Memorização

Um outro aspecto relativo à incorporação de conhecimento prende-se com o papel que a memorização desempenha na performance e que é percepcionada por todos os performers como um dado realmente vital.

Podemos inscrever os Fundamentos das Brincas no quadro categorial que Zunthor (1983) designou por «oralidade segunda». Isto significa que os Fundamentos se organizam a partir de um discurso matricial marcado pela oralidade, embora formatado através de múltiplas influências e atributos próprios duma sociedade assente na escrita.

A forma em verso, característica do discurso da literatura oral que faz do uso da versificação – sua memorização e repetição – é, para alguns autores, a condição de sobrevivência de uma tradição (Havelock, 1996). Se tomarmos em conta o contexto histórico e social da realização das Brincas, com um elevado índice de analfabetismo ainda no século XX, verificamos que toda a eficácia da manutenção da tradição, operacionalizada nas apresentações Carnavalescas, se baseava na repetição e na memorização. Este procedimento é bem patente no depoimento de um dos interlocutores: «Era mestre famosíssimo de Brincas, um poeta popular, analfabeto, que tinha o Fundamento todo metido na cabeça e que dizia para os seus colegas participantes na Brinca, dizia a cada um os versos que eles haviam de dizer, e decoravam-nos» ILRA. Deste modo, a leitura em Grupo (ou para o Grupo) do texto integral do Fundamento constituía e constitui um dos alicerces da preparação de cada nova performance.

Nos primeiros encontros do Grupo, em cada ano, lêem o fundamento todo em Grupo. No entanto, após a distribuição das personagens, apenas é disponibilizada a parte correspondente a cada um: Hoje em dia «É passado a limpo» IPFB, para

ser muitas vezes repetido e ouvido. Enunciam-se diferentes estratégias para uma aprendizagem mais operativa, nomeadamente a realização de um diário, a leitura em voz alta e em Grupo, ou ainda a construção de mnemónicas que ajudem à memorização dos textos. Para um jovem do Grupo de Brincas dos Canaviais, que iniciou a sua participação aos 10 anos, a realização de um diário (onde regista as deixas das suas personagens) foi a forma encontrada para o processo de memorização. Desta forma, o diário, como organizador da memória experienciada, assume um papel primordial na experiência colectiva da performance e do amadurecimento enquanto performer: «A primeira era a *Quinta Assaltada*. Depois o segundo ano era (...) O grupo da *Princesa Helena* (...) Era uma princesa e um príncipe. Não. Não me lembro bem (...) era um príncipe que gostava muito da princesa. E que (...) uma águia roubou o anel à princesa e o príncipe foi buscar num bote (...) o anel (...) mais ou menos. Eu não me lembro agora muito bem (...) nesse segundo ano fui como palhaço. No terceiro ano, entrei já mesmo no fundamento. Eu e o João. partir daí já não me lembro! (...) mas tenho além quando é que entrei (vai buscar o diário) Grupo de *D. Pedro I* (mostra as páginas onde estão coladas as tiras de papel com as décimas que dizia)» IPFB.

Estrutura codificada da forma de dizer as Décimas

Para compreender o processo de memorização das décimas, que se apresentam em elevado número no texto dos Fundamentos, torna-se necessário «entender um possível método de ensino para a construção e (...) memorização das décimas, acrescentando a dimensão gestual: (...) com as mãos demonstra-se como versam, rimam os pontos» (Lima, 2001, p. 162). Constatámos a riqueza desta codificação, sobretudo na gestualidade da performance do Mestre, aquando da apresentação do Grupo e no prólogo do Fundamento, ou do que restará dela. Encontram-se nestas inscrições gestuais, elementos que remetem para um tipo de “beneditura” tradicional, que sinaliza, com as mãos no próprio corpo, o sinal da cruz. Este facto, de acordo com alguns interlocutores, poderá designar um conjunto de resquícios de antigos ritos indo ao encontro da ideia de hierofania de Eliade (1992).

Torna-se importante perceber o modo como os interlocutores percepionam o processo de aprendizagem (sobretudo a forma como se ensina/se aprende a dizer décimas): «eu quando aprendi as décimas o que me ensinaram, na maneira de dizer, foi dizer as duas primeiras frases mais seguidas, primeira e segunda, uma certa pausa, terceira e quarta, pausa, quinta e sexta, e por aí fora (...) Nós quando começamos a decorar uma décima, a princípio começamos a lê-la, é ler e dizer da maneira como se diz a décima com as paragens de dois em dois pontos, depois a partir de uma certa altura nós, pelo menos eu e (...) sentimos e percebemos o que lá está escrito (Começam a sentir liberdade para interpretar), E nós a partir daqui podemos fazer uma paragem na primeira, fazer uma paragem na segunda, mas o tom de voz vai sempre bater na maneira de dizer a décima. É assim que eu explico, primeiro começamos a decorar e à medida que começamos a decorar começamos a perceber (...) porque cada frase tem um significado, depois sentimos

o que estamos a dizer para dar uma certa entoação à décima para as pessoas cá fora perceberem também» IPLM.

Estas estratégias informais do Grupo não são muito diferentes das metodologias a que recorrem alguns grupos teatrais formais. A abordagem do trabalho teatral, iniciando-se pelo trabalho sobre o texto na construção de significados, tem na palavra o motor para as outras componentes da criação do espectáculo. Este alinhamento inscreve-se claramente na tradição de um trabalho teatral, a partir do “trabalho de mesa” e da leitura dramatúrgica da peça na construção do espectáculo.

Quanto às estratégias relacionadas com o progressivo domínio dos aspectos vocais, nomeadamente de colocação e projecção de voz, os interlocutores (especialistas), ao terem observado a performance, referem o treino empírico e o carácter experimental na aquisição dessas competências: «conseguem pôr a voz, porque foram criando uma forma de apoiar a voz para conseguir ter uma voz realmente potente. Consegue, mas é por amadorismo e por experimentação» ICRW.

Também a observação, imitação e repetição são referidas pelos performers como condição para a realização de uma aprendizagem: «Ouvia, gostava muito de ouvi-los a tocar a caixa (...) Ouvia e depois começava (...) quando íamos assim para uma apresentação, eu e o João (...) primeiro, começávamos a tocar no bombo e na caixa para chamar gente. E foi aí que eu comecei a aprender» IPFB.

A aprendizagem musical, ao nível rítmico que permita tocar um instrumento é, aliás, vista como condição para integrar o Grupo: «para entrar no Grupo temos de tocar um instrumento. Por exemplo, se essa pessoa não souber tocar um instrumento (...) lembro-me no caso do João Ventinhas não sabia tocar (...) apreendeu!» IPFB. O domínio de saberes específicos alia-se ao treino da concentração dos participantes, tanto na fase de preparação como na fase de apresentação. E esta fusão é muito valorizada pelos vários Grupos de Brincas. «Nós temos de ser muito expressivos e temos de estar muito concentrados e temos de nos dar muito ao que estamos a fazer» IPTC; Por exemplo, «na contra-dança, quando abrimos a roda, se os palhaços não estiverem atentos, não podem ter o ponto (...) para lembrar!» IPRF.

A assiduidade no período de ensaios é também referida como condição importante para a aprendizagem: «Quando entrei o primeiro ano em palhaço, só fui nas últimas duas semanas. Não acompanhei os ensaios todos (...) Depois, quando entrei já na roda é que fui aos ensaios todos» IPFB.

Responsabilização e Auto-controle

Após a conclusão do processo de memorização do texto, que ocupa muito do esforço individual e do tempo reservado a ensaios, assiste-se a um processo de construção de conhecimento partilhado em Grupo que rompe, de certa forma, a estrutura hierarquizada de constituição do saber nos Grupos. Para este facto contribuirá essencialmente o nível mais elevado de literacia dos mais jovens integrantes: «Damos todos um bocadinho a nossa opinião quando achamos que se devia fazer de uma maneira e não de outra, as pessoas não costumam levar a mal e costuma-se dizer: olha devias fazer assim, ou às vezes nos gestos até para a pessoa exagerar mais, para se perceber o que está a fazer. Às vezes até mesmo nas décimas, quando parece que não rimam muito bem, há sempre uma trocadinha» IPSG.

Uma das competências referidas com insistência pela maioria dos interlocutores prende-se com a aprendizagem do auto-controlo e da necessária responsabilização, nas fases de exposição pública, ou seja, durante a apresentação das Brincas. O nervosismo fica patente sobretudo no decorrer da primeira apresentação: «Eu o primeiro ano que entrei nas brincas, nunca mais me esqueço, na minha primeira intervenção puxava de uma pistola e a primeira coisa que eu disse foi “Está quieta pistola!” (risos) porque eu estava a tremer, estava nervosíssimo. Agora já não (...) Na primeira actuação vai-se sempre um bocadinho mais nervoso» IPG(LC, JMF).

São expectáveis para os elementos do Grupo de Brincas diversos tipos de papéis e preconiza-se que cada um saiba o papel que lhe compete, de forma a que possam preparar, realizar, partilhar, fruir, comentar e avaliar o momento festivo excepcional.

No processo de construção de conhecimento, a avaliação e a crítica estão presentes e constituem importantes momentos de aprendizagem e de aperfeiçoamento

mento. No entanto, a crítica interna ao Grupo, porque mais efectiva e focada em aspectos precisos, não é imune à conflitualidade: «a parte mais dura, é aceitar as críticas uns dos outros, nos ensaios. São críticas construtivas (...) só que custa um bocadinho, mas vamos aceitando porque sabemos que vamos melhorar, vamos sempre melhorando» IPJC; «às vezes, não são bem críticas, são mais (indicações): “- Olha, não faças isso”» IPJC. A crítica realizada por elementos externos ao Grupo e que visa a apreciação da performance contém, de uma forma geral, menos interesse formativo. Geralmente opera ao nível da valorização da prestação dos elementos na apresentação, o que acaba por conferir uma maior motivação para continuar e reforçar o aumento da auto-estima dos participantes.

No entanto, algumas críticas, nomeadamente as que decorrem de uma dada concepção de rigor “em cena”, revelaram-se pertinentes e tornaram-se úteis na reflexão surgida no seio do Grupo e nos posteriores cuidados colocados nas apresentações. A título de exemplo refira-se o uso de óculos escuros em cena, já referido anteriormente.

Competência, Eficácia e Poder

O exercício de poder e uma composição hierárquica bem definida nas estruturas que suportam estas práticas definem a valorização dos papéis que são interpretados e, também, a respectiva atribuição aos indivíduos que compõem os grupos. O reconhecimento pelos pares de competências especiais para este ou aquele desempenho alia-se frequentemente à posição ocupada hierarquicamente no grupo. A experiência em articulação com a eficácia dos resultados permite assegurar uma relativa permanência no desempenho de determinadas funções de liderança.

Formação para quê?

De acordo com esta perspectiva, e passada a fase iniciática, seria natural revelar-se o desejo de aprofundar e consolidar competências, nomeadamente ao nível teatral. No entanto, a formação específica, no domínio do teatro, não é sentida como necessária ao bom desempenho pelos nossos interlocutores performers, embora sejam visíveis alguns contributos exteriores, nomeadamente os decorrentes de práticas no contexto do teatro escolar, por parte de um dos elementos mais jovens do Grupo de Brincas dos Canaviais. Noutros Grupos de Brincas, nomeadamente no Grupo do Bairro de Sto António (em actividade nos anos oitenta), terá existido alguma formação em virtude da sua ligação com o grupo de Teatro Amador existente e dinamizado por um dos actores do Centro Cultural de Évora, Leandro Vale. Para alguns interlocutores “especialistas”, a formação teatral deveria ser propiciada a estes grupos de forma a dotá-los de técnicas e recursos que afirmariam a sua qualidade teatral. Curiosamente, é no grupo de interlocutores com menor conhecimento sobre a performance que surgem as mais diversas sugestões de intervenção. A intervenção concreta, em diversas áreas, é assim sugerida a diversos níveis:

- a) Potenciando mais a relação com o Carnaval: «Fazer um pequeno testemunho de ali em Guadalupe do presidente (da junta) ou do presidente da câmara (...) mais a ver com o sítio» ICRW;
- b) Encenação: «(na forma de uma intervenção directa na preparação da performance) em termos de encenação era mais complicado e mais delicado» ICRW;
- c) Figurinos: (sob forma de oficinas, nomeadamente sobre os figurinos) «com as mulheres vamos fazer uma oficina só de vestidos, para haver uma unidade;

vamos só usar sarja ou vamos usar panos e elementos tradicionais alentejanos e vamos tentar fazer as roupas assim» IPJC;

d) Voz e corpo: O treino corporal e vocal dos performers, na perspectiva do trabalho do actor, é percepcionado como um garante para o aumento da qualidade da performance «Com a voz com certeza que haveria abertura (para uma intervenção/formação externa), porque eles sentem que é uma coisa que tem (que ser melhorada) eventualmente mais até que o corpo» IPJC.

Com efeito, um corpo treinado proporciona um melhor nível de eficácia expressiva e comunicativa, só um corpo disciplinado pode ser livre.

A reflexão sobre o que estas interferências poderiam provocar no desenvolvimento normal do processo das Brincas remete para a prudência: «Acho que não pode ser de maneira nenhuma à força, mas se houver algum grupo interessado (...) Como é que eu intervinha aqui sem destruir nada do que já foi feito, eu venho aqui e não vou cortar, o que é que eu somo? Seria sempre somar, se houver alguma coisa a cair eles é que têm de decidir o que cai (...) acho que precisa de acção, precisa de dança, precisa de teatro. Porque o resto está lá, a música podia ser melhor, podiam ter melhores músicas (...) Eu acho que vale a pena (pensar numa intervenção) porque aquilo é uma estrutura muito sólida, faz todo o sentido (...) eu acho que há formas, por exemplo: alguém diz o texto e alguém representa, haver uma multiplicação de personagens de forma a que haja duas vezes na mesma personagem alguém que diz o texto e alguém que o representa (...) continuamos a ter aquela dimensão do texto que eu acho importante porque também ela é muito ritmada, muito musical, também ela é encantatória, mas nós vivemos no tempo da imagem, ver é tudo, e temos que ver todos e ver muita coisa (...) aquilo que precisa é de jogo teatral e não lhe tirava o texto» ICAE.

Porém, é importante que exista a consciência de que as necessidades de formação teriam que ser sentidas pelos próprios performers e só e apenas nesse caso, se poderia perspectivar qualquer tipo de formação.

Efectivamente, é importante identificar previamente as necessidades antes de tornar sequer plausível a proposta de alguma intervenção: «eventualmente podíamos fazer nós a partir do identificar essas coisas e ganhar a confiança mas estar consciente que tinha de vir deles. Situações muito simples, ditas de uma forma muito informal mas também muito cuidadosa (...) tem muito a ver com a relação que a gente consegue estabelecer com eles. Mas entrando sempre com muito respeito e valor (...) Mas usar aqueles grupos para que o encenador pudesse (experimentar) (...) iria matar o espírito das próprias Brincas e de outras tradições populares (...) porque estas coisas podem ser facilmente destruídas ou serem utilizadas com outros fins para determinados grupos poderem usar para eles. E aí mataria tudo o resto (...) Só se houvesse alguém que emergisse lá dentro» ICRW.

Esta análise levanta uma questão importante que não pode deixar de ser reflectida. Muitos dos interlocutores – agentes locais e especialistas – posicionam-

-se face a estas manifestações partindo da perspectiva de que não existe variabilidade e inovação nas formas tradicionais, o que, como referimos anteriormente, entra em contradição com a sua própria natureza e desenvolvimento. Desta tensão nos dá conta um outro interlocutor que refere a existência de um confronto entre: «uma certa imobilidade que algumas pessoas tentam que estas manifestações tenham e que fiquem como congeladas no tempo e (entre) aquilo que é a vida, que é normal nas pessoas, nas sociedades e nos grupos que é as coisas mudarem. E mudarem por vezes até de forma profundamente radical. E isso é que é interessante, a gente vai encontrar o espírito das brincas em manifestações que aparentemente nada têm a ver com elas» GD(DM). Deste modo, numa perspectiva assente na recolha, estudo e sistematização do conhecimento produzido sobre as Brincas, este nosso interlocutor alerta para o particular cuidado a ter por parte de qualquer tipo de intromissão externa no domínio projectual e “íntimo” das Brincas.

Percursos e Contextos: Diálogos com as Brincas Carnavalescas de Évora

*Performance knowledge belongs to oral traditions.
How such traditions are passed on in various cultures
and in different genres is of great importance*

(Schechner, 1985, p. 23)

Manifestações teatrais de índole popular: “origens” e “genuinidade”

Se recuarmos até à Grécia antiga compreendemos porque o teatro era tão popular, ocasiões únicas em que o povo partilhava com deuses e heróis os seus trabalhos e provações. Esta apropriação em que o rito (a repetição do único) comunica directamente com o mito (a narrativa profunda actualizada pelo rito) acabaria por ser reatada, uns séculos mais tarde, no mundo cristão. O teatro popular teria, nesta pressuposição, surgido como uma manifestação de proximidade ritual e lúdica junto do povo, mas não como sua criação autónoma.

Terá, pois, sido a partir dos mistérios do “fazer” dos sacerdotes gregos e, mais tarde, das tradições apostólicas, com destaque para as paulistas, «que os monges medievais descobriram os temas, compuseram os textos» (Abreu, 2000, p. 30), as composições e interpretaram os ritmos e as músicas. O paralelismo é evidente: a partir de narrativas originais (mitologia grega e evangelho cristão), a vivência de situações rituais acabou por transpor-se para a vivência de manifestações presenciais de partilha do sofrimento em nome de uma superação, fosse a “katarsis” no caso grego, fosse a “salvação” no caso cristão. É, pois, natural que o teatro popular medieval cristão funcionasse como os vitrais das catedrais da época: como uma ilustração sensorial, imediata e alegórica das vias a percorrer para que o humano chegasse ao que o originou e ao esteio último que o salvaria. A imaginação, o quotidiano e o cimentar da tradição terão feito o resto.

É por isso que toda a tradição associada a este tipo de teatro popular medieval é de enorme relevo, não apenas para a compreensão específica do teatro português, na sua dimensão histórica, cultural e patrimonial, mas também para uma dimensão epistemológica mais geral com incidência nas ciências sociais. Embora se registem naturais espaços em branco no campo da investigação, é um facto que

existem recolhas de Autos populares de grande significado. Duas destas edições, datadas da década de 70 do século passado, correspondem aos trabalhos desenvolvidos por Leite de Vasconcellos, (com a coordenação de Machado Guerreiro) e Azinhal Abelho entre outros.

Já mais recentemente viram a luz do dia, do ponto de vista editorial, os trabalhos de recolha do Teatro Mirandês (Gefac, 2003, 2005) e do Teatro dos Bonecos de Santo Aleixo (Passos, 1999; Zurbach, Ferreira & Seixas, 2007) embora, centrando-se mais particularmente nos aspectos da fixação do “texto” e no estudo dos aspectos literários: «é muito provável que existam outras, sobre tudo teses a nível académico, mas possivelmente mais centradas nesta ou naquela vertente particular e reduzidas a uma expressão literária ou, quando muito, fotograficamente ilustrada» (Guedes, 2009).

Efectivamente os Bonecos de Santo Aleixo, forma ímpar do teatro de bonecos popular, que partilha com as Brincas um espaço geográfico comum, tendo coabitado no tempo em alguns “montes” da região, tem sido objecto de estudos académicos que acompanharam o seu processo de revitalização no sentido de uma mais valia patrimonial (Correia, 1989).

Muitas manifestações culturais conhecidas na actualidade têm claros antecedentes neste registo performativo medieval. É o caso emblemático do teatro religioso popular que continua vivo ainda hoje e com representações por toda a Europa, o que, no caso português, como exemplificaremos de seguida, acontece sobretudo em meios de índole rural onde a consciência da “tradição” ainda é parte clara do ser da comunidade e do vivido (Cruz, 1994). Raros são os textos que nos chegaram dos que precederam a imensa produção de Gil Vicente. Mas não deixa de ser sintomático que, nos primeiros trabalhos do primeiro dramaturgo português, seja patente uma forte influência, precisamente, do teatro popular e religioso medieval:

A história do teatro português, ao receber o favor das classes cultas, começa, segundo a opinião comumente aceite, com a explosiva produção de Gil Vicente. No entanto, o teatro da sua primeira fase manifesta a influência do teatro popular e religioso da Idade Média, tal como o de Juan del Encina. Na sua primeira peça, o Monólogo do Vaqueiro (ano de 1502), Gil Vicente transpõe para um plano profano o tema da adoração dos pastores, o que por si deixa entrever a popularidade do tema e a vitalidade de um teatro de tipo religioso conhecido de toda a sociedade, desde as classes mais baixas às mais elevadas. O que, porém, nos chega dos tempos anteriores é uma história de hiato, no que se refere a textos conservados, do mesmo modo que também o é, ainda que em menor medida, a do teatro castelhano. O que se conhece do teatro peninsular dos tempos medievais, é constituído por poucos restos de textos conservados e pelos testemunhos documentais

(Cruz, 1994)

Outros casos, como o panorama investigativo francês, não comungam desta falta de fontes textuais do período medieval. No entanto, na Península Ibérica, apesar da raridade dos fundamentos ligados à palavra⁹³, é certo que os vestígios ainda hoje vivos indiciam, de modo cristalino, uma grande tradição e a certeza quanto à variedade de práticas⁹⁴ que, há muitos séculos, aqui tiveram lugar:

Não partilha desta escassez textual o teatro francês medievo, de cuja Tradição se conservou abundante número de textos. À penúria dos textos escritos, em português e em castelhano, pode contrapor-se a representação dos espectáculos populares, que testemunham, de alguma forma, a existência duma tradição⁹⁵ que não deixou cortar os laços com o passado. Nalguns casos, apenas pequenas cenas ou quadros de encenação local, noutras, espectáculos mais longos que têm lugar em aldeias recônditas com uma periodicidade de representação mais ou menos regular, todos servem de testemunho desse longo percurso que se perde na incerteza das origens

(Cruz, 1994)

González (2002) sugeriu uma classificação do teatro português quinhentista que se dividiria (1) no teatro de Gil Vicente, (2) no teatro dos continuadores de Gil Vicente (o teatro popular ou a escola vicentina) e ainda (3) no teatro clássico (tragédias e comédias escritas segundo os modelos dramáticos gregos e latinos). A maior parte das tradições analíticas reata a imagem dicotómica das escolas literárias, uma liderada por Gil Vicente e a outra por Sá de Miranda, reservando sempre, ou quase sempre, para a margem o teatro popular ou de tradição vicentina, o teatro jesuítico desenvolvido no âmbito escolar e até o teatro de Camões: «a desproporção de estudos críticos, relativamente abundante no caso de Gil Vicente e dos autores de teatro clássico, mas muito escassa para o teatro popular, vem reforçar esta imagem tradicional» (González, 2002, p. 9). A esta falta de interesse não é alheia a fraca qualidade dos autos levados a cabo pelos continuadores de

93 Como Picchio (1964) refere «Se é verdade não se terem encontrado textos de teatro medieval religioso (...) não é menos certo que, se estas formas de espectáculo não tivessem sequer aflorado o país, não teria motivo as numerosas proibições destinadas a reprimir-lhes a devassidão» (*ibid.*, p.27) «por um lado, as condenações e protestos eram contra a arraia-miúda devota e galhofeira que fazia das peregrinações pândega e oração misturadas (...) fecundas oficinas de poesia popular, mas também, e sobretudo, em palco de “folias” e “chacotas”, danças dramáticas que Gil Vicente virá a utilizar mais tarde, aproveitando em cheio o seu carácter espectacular. Por outro lado, o que a hierarquia estimava era também o espectáculo nado dentro do próprio templo com as mascaradas dos clérigos» (*ibid.*, p.29).

94 No que podermos designar por teatro popular religioso os exemplos que detemos ilustram bem a sua diversidade. Sobre esta temática, dos pastores, apresentamos como exemplos na actualidade o auto dos pastorinhos em Lamegal referido por Cruz (1994) e os pastores da Figueira da Foz referidos por Lé & Lé (2004). No que se refere ao tema da Paixão – «são conhecidas as representações sobre a Paixão de Cristo em Duas Igrejas, Trás-os-Montes, a cuja fama nacional talvez tenha ajudado a analogia com as representações de Oberammergau, na Alemanha, como também goza de certa fama o Auto da Paixão, que se representa em Curalha, concelho de Chaves» (Cruz, 1994).

95 «O que existe hoje não é mais o que existiu ontem, no entanto, o que é hoje só é desta forma actual, porque ontem foi daquele jeito que foi. Se no passado tivesse sido de outra forma, hoje também não seria do jeito que é. A tradição alimenta a própria tradição: esta é sua dinâmica» (Tenderini, 2003, p.29).

Gil Vicente. Segundo Carolina Michaellis (1922), «esses sucessores immobilizaram o Auto, quanto à forma; e quanto aos assuntos e à essência, rebaixaram-no, banalizaram-no, tirando-lhe as arestas e os espinhos pungentes da crítica social e pessoal, mas também os trechos líricos» (*ibid.*, p.118). Curiosamente, autores como Oliveira Barata (1991) e Luciana Pichio (1964), se advogaram a importância do estudo do teatro popular para a própria compreensão histórica do teatro português, não deixaram, no entanto, de o considerar ao nível das criações “menores”.

De qualquer modo, o teatro popular manteve ao longo do tempo um registo de verdadeira perenidade, o que significa que projectou até ao presente diversas matrizes que se foram enraizando no imaginário popular e na legitimação da própria vida em comunidade. Os autores da chamada escola vicentina levaram, pois, a cabo, independentemente da qualidade e âmbito dos seus registos, uma actividade muito regular:

Eram eles que representavam autos (...) recebiam encomendas (...) deviam responder de imediato à urgência de alguma celebração particular ou de alguma festividade particular (...) foram as suas obras que viajaram até aos lugares mais longínquos da geografia portuguesa e das suas colónias para serem representados por amadores em datas assinaladas. (...) Houve casos em que o êxito popular as fez perdurar até aos nossos dias” sobretudo através de constantes reimpressões em «folhas volantes»

(González, 2002, p.14)

O teatro popular, apesar de muitas vezes considerado pela óptica especificamente literária como uma espécie de subproduto – e deve evidenciar-se que o teatro é antes de mais representação⁹⁶ –, constituiu-se, para além da sua comprovada perenidade, como o contributo mais genuíno do teatro português para o teatro europeu. É essa a opinião de Picchio (1964):

a crítica (...) considerou as “piadas” coloquiais e a língua solta, popular, das farsas e entremeses que constituem o cerne do repertório teatral português como razões mais que suficientes para relegar muitas obras à categoria de subliteratura pouco digna de atenção. Ora eu gostaria” (...) “deslocar a atenção dos leitores para o teatro dito menor, para aquelas farsas urbanas ou campestres da tradição vicentina, nas quais se acha talvez o contributo mais original e, portanto, mais autêntico da dramaturgia portuguesa para o teatro europeu

(Picchio, 1964, p. 22)

⁹⁶ «Teatro não é só literatura dramática. Teatro quer dizer, antes de mais nada, representação. E da representação, além do texto fazem parte os actores, a aparelhagem cénica e o público» (Picchio, 1964, p. 23).

1

Tipologias possíveis das manifestações teatrais de índole popular

Determinar uma categorização de toda a produção teatral de raiz popular é, por natureza, um objectivo reversível, na medida em que as formas, o imaginário, as transposições religiosas, as recriações, o interface entre “tradição” e localismo e as próprias pressões sobre a tradição conduziriam qualquer categorização que se quisesse fixa a deslizar, a alterar-se e a propor-se a si mesma sempre como transitória. Tendo em conta essa limitação, fica claro que as tipologias aqui apresentadas são apenas instrumentais e destinam-se a situar tão-só modelos operatórios a que recorremos no nosso estudo de caso.

O Auto hagiográfico

O Auto hagiográfico, debruçando-se sobre o exemplo dos grandes passos bíblicos ou da vida de Santos foi inquestionavelmente um tipo muito popular na dramaturgia europeia. González (2002) apresenta-nos Afonso Alvares como autor dramático criador do auto hagiográfico. O sucesso e o gosto que este tipo de representações despertava, só se pode compreender atendendo à religiosidade popular da época, sem esquecer o papel que, nesse contexto, era ocupado pela música, canto e pelas danças que acompanhavam as representações. Ao fim e ao cabo, tal como aconteceu, na Idade Média, com a noção de mártir no Islão, os santos, no universo cristão, corresponderam a figuras extraordinárias e incomuns, cuja memória e imaginário propunham à comunidade um ritualizar constante que se insere no campo alegórico dos exempla⁹⁷. Nas Brincas Carnavalescas de Évora, a referência hagiográfica é enunciada apenas em alguns dos títulos dos seus fundamentos (Grupo Rainha Santa Isabel; Grupo Sagrado), embora a vocação alegórica própria desta tipologia esteja mais dirigida para heróis de dimensão nacional/local (Grupo Giraldo sem Pavor; Grupo Pedro Cem; Grupo João Soldado).

⁹⁷ O tema assume um cariz predominante alegórico e de exempla nas suas matizes de novela, teatro, épica, relato didáctico, histórias de profetas ou pura incursão no maravilhoso (Cardaillac, 1981).

O Momo

A importância do momo “como género dramático prévicentino” que, a par dos arremedilhos, era representado em quase todo o teatro medieval português, tinha como base o uso de máscara e da mímica e estaria enquadrado na tradição europeia das mascaradas medievais. Não se tratando apenas de um divertimento, mas antes de um reflexo das grandes encenações do poder, os textos eram «reduzidos à expressão mais simples: desafios, embaixadas, mensagens (...) por vezes recitados» (Picchio, 1964, pp. 34/36).

Na tradição anglo-saxónica de “folk theatre”, os Mummers’ Play ocupam um lugar de destaque distinguindo-se em três grandes grupos: *Hero-Combat Plays*, *Wooing Plays* e *Sword Dance Plays*. No grupo mais comum, *Hero-Combat Play*, tal como nas lutas de Moros e Cristianos, nas Bugiadas ou no Auto de Floripes, o tema apresentado consiste num combate, opondo as forças do bem e do mal, cristãos e infiéis. No caso inglês, o representante cristão, (porventura com um muito menor séquito que em terras ibéricas), é protagonizado por São Jorge, combatendo um Cavaleiro Turco. Um dos dois morre, mas depressa ressuscita pela habilidade de um médico charlatão.

À imagem das *Sword Play* da tradição anglo-saxónica (Helm, 1980), temos as Danças de Espada da Terceira (Açores), «inspiradas no teatro popular da Quaresma» (que) «colocam em cena a morte e a ressurreição de Cristo, no quadro de uma tradição do chamado teatro de adro ou teatro vicentino (fonte das “danças de pandeiro”, que saíam, outrora, durante a Quaresma, logo na quarta-feira de Cinzas, no sábado Santo e no domingo de Páscoa)» (Bretão, 1998, p.30). Não se inserindo totalmente na categoria Momo, dado que se assiste à predominância da dança, as Danças de Espadas da Terceira tal como as *Sword Plays*, aproximam-se,

no entanto, dessa tipologia, na medida em que as figuras em cena não desenvolvem uma narrativa congruente do ponto de vista formal, sendo regidas pela presença de um apresentador (Bufão) que vai pontuando a passagem de diversas figuras.

Hoje em dia as Danças de Espadas já não se exibem, como era prática tradicional, a céu aberto, nos adros das igrejas ou frente às casas mais importantes. A nova topografia passou a cingir as suas actuações a espaços interiores, nas numerosas associações e colectividades que se desenham pela ilha, tendo-se deslocado completamente para o período do Entrudo (Bretão, 2001, 1998; Costa, 2009).

O «assunto» (enredo) retrata, regra geral, aspectos de carácter bíblico (vidas de santos), histórico (factos relevantes da História de Portugal e da História da Ilha Terceira), ou de ficção (casamentos desfeitos, amores não correspondidos, emigração, doenças, etc.), numa linguagem dramática, onde, não raras vezes, ressaltam os vocábulos provenientes do meio ruralista dos participantes: o campo e o «monte» terceirenses

(Costa, 2009)

Aproximando-se às Brincas Carnavalescas de Évora em muitos aspectos, o «mestre» (figura também comum), usa uma espada, além do apito, que como uma batuta de maestro vai regulando a actuação do grupo.

Os Jogos espectaculares ou Autos Sacramentais

Picchio (1964) considerou que a tradição ligada às “animações” da procissão do Corpus Christi constitui uma identidade específica a ter em conta, apesar de muitas vezes se sujeitar à polémica em torno da sua natureza (espectáculos vesus teatro). De qualquer modo, é claro que em «toda a área ibérica apareceram documentos antiquíssimos que atestam o costume de animar a procissão do Corpus Christi com jogos espectaculares que, em Castela, teriam originado a gloriosa tradição dos autos sacramentales» (*ibid.*, p.29) referindo já na actualidade a realização dos «entremeses da festa do Corpo de Deus da Ilha do Pico» (*ibid.*, p.441). Em Portugal no século XVI aparecem já vários registos de encenações para a procissão de Corpus Christi dando-se especial realce aos vários grupos representados com a incorporação dramatizada dos vários misters e ofícios (de que hoje ainda existe memória nas procissões dos santos padroeiros das várias localidades onde as diferentes actividades económicas estão representadas através duma figuração teatralizada).

Curioso será tomarmos em boa-nota as referências a uma destas procissões ocorrida na cidade da Bahia em 1696 e onde «bandos de mascarados, músicos e dançarinos transformavam o acto num verdadeiro teatro ambulante sujeito aos temas do calendário religioso» (Moura, 2004, p.325).

Osório Mateus (1988) refere a apresentação, em 1504, de um auto de Gil Vicente, Martinho de seu nome, apresentado nas Caldas por ocasião da festa de Corpus Christi, como sendo a primeira representação teatral nesta procissão. Realça a sua importância pelo facto de «o texto ser o mais antigo de teatro para a procissão do *Corpus Christi*» (Mateus, 1988, p.11).

Neste âmbito, pode ainda inserir-se o tipo de Auto religioso próprio das festas de Natal e dos Reis de cuja tradição se adquiriu a denominação genérica de auto pastoril e presépio. Ainda hoje encontramos seus sucessores no Presépio da Tindade – Beja (Lima, 2009) e nos autos pastoris da Figueira e do Lamegal (Lé & Lé, 2002, 2004; Cruz, 1994). Este tipo de representações são descritos como «quadros cénicos, à guisa de opereta (e) remontam ao séc. XVIII» (Lé & Lé, 2002); outros, como a romagem do Diabo, apareceriam já no séc XIX e constam de textos bem elaborados em verso, redondilhas. Estes autos são considerados como «uma forma dramática de raiz erudita» (*ibid.*), embora, para certos autores, não passem de uma «mera adaptação popular dos autos hieráticos da Idade Média» (*ibid.*). A propósito dos Presépios, refiram-se um conjunto de aspectos que se aproximam do processo das Brincas Carnavalescas de Évora quanto ao texto, duração e variação: «de certeza que o texto manuscrito primitivo sofreu muitas alterações no decorrer do tempo e que está hoje completamente adulterado. Já os vi representar várias vezes, e sempre com variantes, com improvisos de momento, bem ao gosto do público, que aprecia as situações inesperadas» (Marcos Viana apud Lé & Lé, 2002).

Cordel: as “adaptações, imitações e cenas esparsas”

Neste âmbito, deverão evocar-se duas referências singulares do teatro português: António José da Silva e Baltasar Dias.

Baltasar Dias a quem é atribuída uma parcial responsabilidade pela estrutura dramatúrgica do actual Thciloli oriunda, mesmo que remotamente, da sua tragédia do Marquês de Mântua⁹⁸, poderá ser considerado um dos primeiros autores a receber proveitos de direitos autorais, por decisão régia, apesar dos seus textos terem sofrido toda a sorte de adaptações.

Após o trágico desaparecimento de “o Judeu” (António José da Silva) e devido à particular abertura do seu legado, assistiu-se à profusão de adaptações, imitações e cenas esparsas reproduzidas anonimamente. «As tipografias lançam no mercado em edições populares, os textos mais dispares. Eram os cegos que se encarregavam da venda e difusão destas edições económicas ditas de “cordel”» que mais do que traduzidas eram adaptadas. Metastasio foi um dos autores de «primeiro plano no repertório de cordel português» (assim como Fortuna, um) «ponto do teatro da rua dos Condes e poeta ocasional de décimas e modinhas e autor de farsas destinadas a imediato consumo» (Pichio, 1964, pp. 196/197). Os primeiros autores – muitos seguramente anónimos – dos Fundamentos das Brincas Carnavalescas de Évora inserem-se dentro desta tradição de uma constante rasura,

⁹⁸ Mesmo que «do ponto de vista meramente formal, o tchiloli pode ser entendido como um conjunto de actividades expressivas (...) tendo por base o auto de temática medieval de Baltasar Dias» (...) «é o resultado de uma incultração africana do discurso dramatúrgico europeu bem como da aculturação das práticas mágicas locais na religião cristã levando ao sincretismo cultural praticado nos rituais dos mortos pela população mestiza santomense» não podendo confinar-se à «leitura linear do tchiloli em termos de dramaturgia cénica ou a “recuperação” do discurso dramatúrgico baltasariano» (Kalewska, 2005).

reutilização e enunciação fragmentária, embora a reserva (e amiúde a gestão do segredo) substituisse sempre aquilo que significou e significa a produção de *Cordel* no espaço público.

Espectáculos folclóricos

No apêndice bibliográfico da História do Teatro Português, Picchio (1964) remeteu um diversificado número de representações para a categoria de espectáculos folclóricos:

os autos e comédias que periodicamente são representados nas aldeias portuguesas com textos religiosos (Auto de Santa Bárbara, conhecido também como «estrelóquio de Santa Bárbara» em Ceriz, Bragança; Auto do Nascimento do Menino Sagrado, ou «ramo do Natal» em Vinhais) ou cavaleirescos (Auto de Floripes, representado na aldeia das Neves (...); Viana do Castelo); os espectáculos alentejanos de «Bonecos de Santo António», que põem em cena a Dança dos Anjos, ou a cena do Começo do Mundo, Nascimento do Sol e da Lua; as várias partes das representações da ilha de S. Miguel, nos Açores («Embaixada», «Vilão», «Loa», «Comédia» e «Despedida»); os entremeses da festa do Corpo de Deus da ilha do Pico, etc.

(Picchio, 1964, p.441)

A autora advogou ainda que os textos associados a estes espectáculos de teor cílico teriam ligação evidente a anteriores textos como por exemplo «O grande Desvario sobre o eterno tema de Inês de Castro, de Sucções» (*ibid.*, p. 441). Um outro exemplo será o Auto da Paixão, representado ainda em vários locais do Nordeste trasmontano tendo gerado belíssimos filmes, como o Acto da Primavera

de Manuel de Oliveira em 1963 e Vilar de Perdizes, Terra de Abril de Philippe Constantini em 1977⁹⁹.

No âmbito desta tipologia dos chamados *Espectáculos folclóricos*, pode ainda incluir-se o *Auto da mui dolorosa Morte e Paixão de Nossa Senhor Jesus Cristo* de Francisco Vaz «discreto dramaturgo português de Quinhentos» (Rodrigues, 2007, p.91). O autor refere que «a primeira impressão do Auto tenha sido de 1583 (Évora, Manuel de Lira), (...) e, desde então, imparavelmente se têm as edições sucedido» (*ibid.*, p. 94).

O caso das Brincas Carnavalescas de Évora reverte desta tipologia dois dados de relevo. Por um lado, a sua óbvia natureza cíclica; e por outro lado, o propósito reelaborativo dos seus textos e tramas. Já no que diz respeito ao aspecto estrita e linearmente religioso, a partilha desta tipologia é bem mais frágil.

⁹⁹ Refira-se o trabalho de sistematização de Rodrigues (2007) sobre a representação destas manifestações nos séculos XX e XXI.

Tradição e património familiar partilhado com a comunidade

Esta tipologia diz respeito a um tipo de cena em que a desmontagem natural de efeitos faz com que toda a comunidade – e não apenas os actores – seja portavoz do que se representa. Há dois exemplos – As papeladas de Valongo e o teatro Mirandês – que ilustram na perfeição esta tipologia e que, em muitos dos seus traços, comungam com atributos específicos das Brincas Carnavalescas de Évora.

As papeladas de Valongo foram referidas por Nogueira (2007) seguindo a forma com que designamos esta tipologia: «Tradição e património familiar partilhado com a comunidade» (*ibid.*, p. 191). Ao fim e ao cabo, estas «conformam uma complexa e persistente manifestação cultural que tem sido pouco mais do que menosprezada pelos vários domínios das ciências, indiferentes aos dados que aí poderiam obter. Trata-se de teatro popular autêntico» (*ibid.*, p. 189). Embora aparentemente a representação tradicional destas papeladas pareça já ter desaparecido, o facto é que o seu legado continua vivo: «O teatro popular de Valongo extinguiu-se, mutatis mutandis, na sua autenticidade primitiva, mas deixou o rasto de uma manifestação cultural sui generis, que importa registar e estudar com seriedade» (Nogueira, 2007, p. 197).

O autor refere ainda alguns aspectos da performance das papeladas que remetem para um paralelismo com as Brincas, no domínio criativo do espaço de representação criado: «A movimentação cénica processava-se de modo linear e fluente, sem entradas nem saídas de personagens, cuja troca se fazia por simples «deixa» no interior do mesmo quadro cénico (...) Teatro gesticulado, mas não gritado, inteligível por todos à força da voz poderosa dos homens-actores» (Nogueira, 2007, p. 193). Destaca-se igualmente o processo de «caracterização das personagens, construída mais pelas réplicas e pela colisão de perspectivas em acção do

que pelos adereços usados» no sentido de uma economia substantiva de «redução ao essencial» (*ibid.*, p. 194). Tal como nas Brincas, no quadro duma interacção imediatista e de simultânea distensão entre código e improvisação, é de realçar ainda o recurso à comicidade e ao grotesco¹⁰⁰ «uma figura – ou um conjunto de figuras – que se socorria do cómico para instaurar a actualização da crítica de costumes» (Nogueira, 2007, p. 194).

Apesar das naturais diferenças com as Brincas de Évora – nomeadamente pelo facto de nas Papeladas o texto escrito permanecer inalterado –, evidencia-se um paralelo em vários níveis com a estrutura, a enunciação, o tipo e a perenidade:

na estrutura da «papelada» (...) avultava, no desfecho, um elemento coesivo que os autores denominavam de «cantigas» ou «quadras finais», cantadas e dançadas em roda, num ritmo cadenciado e enleante. Num procedimento simbólico pelo que encerrava de conciliação exorcizante, as personagens rematavam a sua intervenção entoando uma cantiga que resumia toda a sua intervenção na peça

(Nogueira, 2007, p. 196)

Recorrendo à métrica heptassilábica, que Nogueira considera ser «a estrutura prosódica mais natural e flexível da língua portuguesa» (*ibid.*, p. 195), as papeladas de S. Mamede continuam a ser representadas, nos nossos dias, pelo grupo de comédia da Associação Cultural e Recreativa Vallis Longus¹⁰¹ com a «curiosa particularidade de os actores se integrarem numa cadeia intergeracional, na medida em que, multiplicadas vezes, dão continuidade a uma tendência histríonica familiar, actualizada nas representações cíclicas das “papeladas”» (Nogueira, 2007, p. 190). Este facto é, aliás, bastante comum a outras performances culturais que se baseiam na recuperação de uma memória pelo menos parcialmente perdida, após uma fase de suspensão das representações. Nas Brincas Carnavalescas de Évora, por exemplo, a interrupção que correspondeu ao período da guerra colonial e ao movimento migratório dos anos sessenta, deu origem a um fenómeno deste tipo. Este mesmo facto acaba ainda por reflectir-se nos próprios Fundamentos que acabaram por se disseminar em diversos papéis soltos, atribuídos a cada um dos participantes, à imagem das “folhas soltas” que são referidas no caso das papeladas.

¹⁰⁰ Sobre o papel do grotesto na criação contemporânea, revela-se de particular interesse a reflexão de Cláudia Madeira: «No mundo contemporâneo, a noção de artista cede lugar à noção de criador», já que «é a criatividade que está hoje no centro da prática artística» (...) «inerente a qualquer indivíduo» (...) «Nos objectos, nas coisas, nos processos do híbrido, o monstro e o grotesco representam não só uma continuidade com uma história marginal da arte, que sempre procurou instalar aí a subversão, mas uma dominante» (*ibid.*, 2008, pp. 24/25).

¹⁰¹ «A primeira recolha de «papeladas» remonta a um ou dois anos após o 25 de Abril de 1974, por acção de um grupo que intentava fazer o levantamento do património cultural do concelho de Valongo (...) foram reunidos vários manuscritos, alguns dos quais datados do início do século XX, da autoria de um guarda-rios – Joaquim Fozcôa (que trouxe a tradição de Vila Nova de Foz Côa, como a alcunha topográfica deixa perceber)» (Nogueira, 2007, p. 189).

Por seu lado – passemos ao segundo exemplo desta tipologia –, o teatro popular Mirandês, apesar das suas naturais particularidades, contém aspectos variados e importantes que se assemelham às Papeladas e às Brincas Carnavalescas de Évora e inserem-se neste campo relativo à tradição e património familiar partilhado com a comunidade. De realçar o papel do Grupo de Enografia e Folclore da Academia de Coimbra (Gefac) que, ao longo de anos, tem vindo a recolher, apresentar e a editar um espólio extremamente importante relativo aos colóquios de Miranda¹⁰²:

O teatro popular mirandês é uma manifestação etnográfica que se representa na região de Miranda do Douro e do outro lado da fronteira, em Espanha. As representações, chamadas usualmente “colóquios”, têm a ver, muitas vezes, com as vivências das pessoas, com usos e costumes de cada localidade. (...) O espectáculo era montado em cima de um tablado, estrado de madeira elevado, para permitir boa visibilidade. O cenário de fundo era composto por colchas, representando as casas das personagens, servindo as primeiras de meio de entrada e saída em cena

(Gefac, 2009)

Neste tipo de representação simples e naif, o texto assumia uma presença marcante já que os “actores”, hieráticos com mais ou menos “graça” se limitavam a recitá-lo. Nesse sentido encontramos muitas semelhanças com as descrições das representações das Brincas, nomeadamente aludindo à movimentação mínima dos “actores” e à “recitação” do texto.

Em analogia com a comicidade e grotesco evidente nas papeladas (e a dos Faz-Tudo nas Brincas Carnavalescas de Évora), é de registar também aqui, uma excepção ao estilo rígido de marcação próprio do teatro popular. Nos colóquios essa excepção está reservada ao “Tonto”, também denominado “Crespim” ou “Setentrião”. «Esta personagem acompanha todo o decorrer da acção ora auxiliando em prol do seu desenlace, ora atrapalhando os personagens no alcance dos seus desígnios, ora limitando-se a comentar as cenas» (Gefac, 2009).

Tal como nas Brincas Carnavalescas de Évora, a performance inicia-se com uma breve apresentação do que irá ocorrer em cena.

De salientar, por fim, que um dos textos fixados no trabalho produzido pelo Gefac, O Brios Joāo Soldado, apresenta grandes semelhanças com um dos Fundamentos das Brincas Carnavalescas de Évora, referido apenas como “Joāo Soldado” por vários interlocutores. Este facto não é de estranhar, já que muitos destes textos têm uma origem comum, quer por via da tradição oral que intertextualiza a produção erudita, quer pela apropriação através da tradução popular espelhada em múltiplas variantes, exemplificadas nomeadamente por Leite de Vasconcellos e Teófilo Braga.

¹⁰² São 35, os textos (cascos) compilados pelo Gefac: 22 de carácter profano e 13 de carácter religioso.

2

Identificação de manifestações contíguas

As diversíssimas manifestações do teatro popular português foram assinaladas por Castro Guedes (2009), através de uma notação crítica e abrangente que situou também a sua mobilidade trans-oceânica. Nesta sucinta apreciação, o autor relevou ainda as carências nos estudos, levantamentos e recolhas existentes e ape- lou ao muito trabalho que, nesta vasta área, está ainda por realizar:

Das festas dos “Caretos” em Trás-os-Montes às duas “Floripes” (tão diferentes: o auto nas Neves e a lenda em Olhão), das “Danças Dramáticas” na Ilha Terceira às “Cavalhadas” em Valongo, há por aí um manancial de muitas mais expressões teatrais e para-teatrais de raiz popular a recolher. E, já agora, não apenas ao nível do espaço nacional, mas mesmo lusófono: quer o “Bumba meu Boi” no Brasil, quer o “Tchiloli” em São Tomé. Mas isto são meros exemplos! Urge uma recolha sistematizada para se constituir num acervo que está por fazer”. (...) “Este teatro de raiz e tradição populares é um património imaterial (a registar materialmente), que, não sendo caso completamente único na Europa, tem a virtude de daqui se ter esparlhado por outros continentes num registo cultural muito português com um vigor e amplitude enormes

(Guedes, 2009)

Duma listagem relativamente exaustiva de exemplos das manifestações performativas populares ainda hoje activas em Portugal (Baptista, 2006; Lopes, 2008; Pinto, 2000; Alge, 2005; Raposo, 1998, 2003), a nossa atenção recaiu sobre algumas mais especificamente teatralizadas. Dessa forma, salientamos o Auto de

Floripes nas Neves (Viana do Castelo), as Danças do Entrudo da Ilha Terceira -Açores e ainda a festa dos Bugios em Sobrado (Valongo). Para além destas três manifestações específicas do território português referir-nos-emos, sucintamente, ainda a outros exemplos em duas direcções transatlânticas: S. Tomé (África) e Brasil. A selecção das três manifestações portuguesas decorre da observação ‘*in loco*’ que realizámos no decurso da investigação, sobretudo por nelas nos termos confrontado com uma série de dados que se mostraram de extrema importância para o nosso estudo de caso.

Também no Brasil tivemos oportunidade de contactar com uma ínfima parte da diversidade de manifestações que actualmente ainda apresentam intensa vitalidade. Além disso, esses mesmos dados foram e são ainda susceptíveis de confronto com a bibliografia disponível sobre estas manifestações e ainda com os depoimentos dos entrevistados que a elas se referiram, para justificarem as suas opiniões sobre este tipo de práticas.

Auto de Floripes nas Neves (Viana do Castelo)

Apoiando o nosso conhecimento no terreno contámos com inúmeros estudos (Raposo, 1998, 2003; Abreu, 2000; Abelho, 1968; Baptista, 2001, 2006; entre outros) que demonstram bem o interesse que esta manifestação tem suscitado e que lhe valeu inclusivamente diversas apresentações no exterior¹⁰³. Na região de Viana do Castelo, existem muitos indícios e vestígios de uma grande actividade teatral de cariz popular. Abreu (2000) salientou a efectiva pluralidade dessa herança que inclui:

peças do ciclo carolíngio e textos devocionais dramatizados, alguns deles entremeados de farsas, “sotties” e “fantochadas” sob a forma de “buchas” e mesmo a de pequenos “sketches” introduzidos no interior de textos teatrais de género diverso. A sua mancha de dispersão vai desde a Ribeira (c. Ponte de Lima) com um atilo carolíngio (a Turquia), a Subportela com uma representação devocional denominada Auto de S. João, a Portela Susã (com uma representação complexa denominada Auto de Santo António), ao lugar das Neves (c. Viana do Castelo) onde se representa um outro auto carolíngio (o Auto da Floripes), a Palme (c. Barcelos), onde se representa um auto muito semelhante ao da Floripes denominado Os Doze Pares de França

(Abreu, 2000, p. 27)

Este tipo de performances de natureza carolíngia também se materializa em Espanha (na Galiza), noutras regiões portuguesas (Douro, Trás-os-Montes, Beira

¹⁰³ Apresentação na F.C. Gulbenkian em 1973, no Fitei em 1982 e no Festival de Teatro de Almada em 1987, entre outras saídas.

Baixa, Algarve), em África (Ilha do Príncipe) e no Brasil. Mas é no sul vianense que a densidade destas manifestações é digna de realce: “o que é deveras notável é a concentração referida na meia lua sul do aro vianense, dominada pela representação da gesta carolíngia” (Abreu, 2000, p. 27), ou seja, pelos Autos das lutas que dão conta das guerras entre Carlos Magno, símbolo da Cristandade, e os Turcos.

É curioso como Carlos Magno e a figura dos “turcos” são tratados nesta tipologia de teatro popular. A herança está ancorada nas tradições literárias medievais e não na rigidez histórica dos factos¹⁰⁴. Com efeito, Carlos Magno viveu entre 747 e 814, enquanto a penetração dos primeiros turcos (Buyidas e Seljúcidas) no império Abássida de Bagdad se dá apenas depois de 1055. Contudo, também é verdade que, nos tempos da Reforma – era de afrontamento entre o papado e os imperadores (fim do séc. XI e início do séc. XII) –, a literatura popular criou figuras salvíficas que se digladiavam: de um lado, a figura do papa angélico e, do outro lado, a figura do imperador simbolizada por Carlos Magno (que, no séc. VIII combateu, não os turcos, mas o Islão hispânico). É neste cenário da primeira cruzada que surge a crença de que Carlos Magno teria conduzido uma remota cruzada à cidade santa e que nunca teria chegado a morrer. Segundo os profetas populares, o primeiro carolíngio encarnaria o “imperador adormecido” e esse acabou por ser o grande tema – sebástico – de variadíssimos textos de grande difusão popular, entre os quais o famoso Pseudo-Methodius e, já no final do século XIV, a não menos famosa Profecia do segundo Carlos Magno que o historiador M. Reeves (1969) considerou como tendo sido o texto popular com maior impacto até ao século XVI. Não é, pois, de estranhar que Carlos Magno encarne o símbolo do “bem” nestas manifestações populares contra o que foi a mais recente e forte herança do Islão: Os turcos (que após o séc. XV adquirem feição imperial e otomana).

Podemos concluir que este tipo de peças populares, têm origem erudita e que de acordo com Abreu (2000) é resultante «da retoma da temática carolíngia a partir do Renascimento, e que deu origem, na época barroca, à Historia dei emperador Cario Magno y de los Doze Pares de Francia, y de la batalla que tuvo Oliveiras com Fierabrás, rey de Alexandria» (*ibid.*, pp. 30/32). Segundo Raposo (1998) «A primeira versão da crónica de Carlos Magno apareceu em francês com o título *Conquêtes du Grand CharleMagne* (1485) e só depois surge a versão de Nicolas Piemonte (1525). Uma edição com tradução de Jeronymo Moreira de Carvalho (1737) é das mais difundidas em Portugal e no Brasil, existindo mesmo um livro na posse dos actuais comediantes desde cerca dos anos 40» (Raposo, 1998, p.195).

Em 2008, quando assistimos à apresentação desta performance pudemos constatar a sua imensa popularidade na região afirmando-se como cartaz turístico emblemático.

¹⁰⁴ «As tradições “inventadas” caracterizam-se por estabelecer com ele (o passado histórico) uma continuidade bastante artificial (...), são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória» (Hobsbawm & Ranger, 1997, p. 10).

Traduziu-se ainda na grandeza de recursos disponíveis: a utilização de 2 palcos lado a lado (representando os espaços/casa de cada uma das facções contundentes (Oliveiros e Ferrabréas), assim como no recurso a duas bandas filarmónicas, também elas representantes dos dois lados em combate (Cristãos e Turcos).

Tal como nas Brincas, os participantes são exclusivamente homens, com exceção para a figura de Floripes (uma digna representante da juventude feminina local) e objecto da disputa dos dois homens.

São referidos diversos anacronismos, nomeadamente ao nível das referências no texto ao “Outro” que, decorrente de uma velha tradição da formação nacional, «confundem árabes e muçulmanos com os mouros; os que confundem uns e outros com os turcos, inimigos da Europa cristã, desde o fim da Idade Média e com o referido recrudescimento nos séculos XVII e XVIII». Também ao nível do rigor histórico relativo aos figurinos usados existe esse anacronismo fazendo «intervir na peça soldados com fardamento do nosso século e disparando tiros (de sal ou equivalente) das suas espingardas (caçadeiras)» (Abreu, 2000, p. 32).

Tal como acontece nas Brincas de Évora, nas Papeladas e no teatro Mirandês, também aqui o humor pontua, representado nas figuras do brutamontes exercendo as mesmas funções de distensão e corte com a seriedade em cena, que cabe ao tonto, faz-tudo, ou velho de outras manifestações similares.

Tal como nas Brincas Carnavalescas de Évora, no final, depois de os Turcos se converterem e baptizarem, tudo termina com uma contradaça em que todos participam. Tratando-se de um texto fixado no tempo, repetindo-se todos os anos com pouca margem de variabilidade, constatámos que alguns espectadores (críticos conhecedores das “comédias”) repetiam em uníssono as deixas e teciam comentários de apreciação ao desempenho.

Aliás sobre as questões de validação artística destas performances que se relacionam com os propósitos de juízo e apreciação estética referidos, Raposo (1998) apresentou detalhadamente as várias posições relativas ao seu enquadramento artístico, desde a tentativa do Estado Novo de esteticização folclórica, até às reiteradas incursões que nos chegam à actualidade. As perspectivas de abordagem vão desde as posturas mais naïf de aproximação ao “bom povo”, até toda a sorte de apropriações e re-criações por várias gerações de intelectuais e artistas, com novos propósitos culturais, sociais e políticos.



Foto 36 Auto de Floripes, Neves, Agosto. 2008.
© Isabel Bezelga

Festa dos Bugios em Sobrado (Valongo)

A festa dos Bugios que Lopes (2008) caracterizou como sendo de «invulgar riqueza cénica e simbólica ritualística» (*ibid*, p. 7) tem lugar, no dia 24 de Junho, S. João, opondo grupos de «bugios» e «mourisqueiros», cada um com seu castelo.

Em 2008 pudemos assistir a um desfile impressionante que nos tocou particularmente pelo número de participantes e pela riqueza dos seus adornos (máscaras, figurinos e objectos de valor simbólico), envolvendo todos os participantes num ambiente sensorial único e que como refere Kirshenblatt-Gimblett (1998)

relativamente ao impacto da performance em geral, mobiliza todos os sentidos: olfacto, audição, gosto, visão, tacto.

O grupo de mourisqueiros apresenta-se «austero e disciplinado», enquanto os bugios se apresentam «mascarados e desordeiros». O invulgar acaba por acontecer nesta performance, já que «os bugios é que são vistos como cristãos (...) uma clara contradição entre a natureza que lhes é atribuída e o seu comportamento padronizado, claro arquétipo do caos e desordem» (Lopes, 2008, p. 9).



Foto 37 Cortejo dos Bugios com o velho, Sobrado, Junho 2010.
© Marjoke Krom

Por seu lado, os mourisqueiros surgem em cena como «heróis: disciplinados, organizados, respeitados» – que num primeiro momento vencem o caos. Perante esta ambiguidade, a serpente/monstro que é «supostamente enviado por S. João», acabará, no desenlace, por «fazer fugir os mourisqueiros e permitir recuperar a imagem do santo pelos supostos cristãos» (*ibid.*, p. 7).

Segundo um nosso interlocutor, nas Bugiadas assiste-se à presença fortemente ritualizada através do uso dos 4 elementos – água, fogo, terra e ar – «temos quatro rituais, que é o ritual do fogo, onde os bugios jogam fogo para cima das pessoas; tem o ritual da lama e da merda, que é um grande buraco cheio de lama em que um homem entra ali para dentro, começa a te jogar aquela lama toda para cima; da água, da terra, (...) do fogo. E depois, (...) o ar é muito a dança (...) A leveza ... são coisas que estão ligadas ao inconsciente, (...) Essa serpente que aparece é uma coisa muito onírica» ICJC.

Apesar da existência de variação no tempo, a narrativa conta a história de um rei mouro que «solicita aos cristãos, seus vizinhos, o empréstimo da imagem de S. João Baptista» (...) «de modo a curar a sua filha» (Lopes, 2008, p. 16). S. João cura realmente a princesa e o rei mouro, por gratidão, acaba por oferecer um banquete aos cristãos. Esse gesto simples não impede a posterior guerra entre mouros e cristãos, no que constitui a dimensão mais espectacular da festa.

Assiste-se assim à encenação de «uma luta entre uma coisa mais bárbara e uma coisa mais civilizada (...) entre o instinto erótico e (a racionalidade) a intellectualidade e a espiritualidade» ICJC. No meio desse confronto «um homem de cavalo vai negociar de um lado e do outro... é um mensageiro e ao mesmo tempo é ...um mercúrio que vai levar as mensagens entre esses dois lados arquetípicos...» ICJC.

É interessante constatar, nesta representação, a conservação das «peripécias burlescas teatralizadas», da sementeira invertida, da paródia do cego e da cobrança dos direitos, uma série de formas criativas de receber os donativos da assistência, reportando-se a uma prática corrente neste tipo de manifestações, tal como também acontece nas Brincas Carnavalescas de Évora. Tal como na festa dos Bugios, noutras manifestações similares, «o burlesco da subversão comunitária foi substituído pela percepção da importância patrimonial», percepção que a própria população foi interiorizando, conforme se foi «apercebendo da maneira como os outros a viam; de se ver reflectida nos olhos dos outros. Dos curiosos, dos estudiosos, dos turistas, dos órgãos de comunicação social» (Lopes, 2008, p. 17).

Tal como em Espanha com as homónimas Festes de Moros i Cristians, também no Sobrado estas performances têm grande impacto emocional e audiovisual, envolvendo grande parte da população. No entanto, o desenvolvimento que nos últimos anos estes festivais têm tido em Espanha geraram o desenvolvimento de processos de «heritagização» e «comoditização» (Krom, 2008).

Danças do Entrudo da Ilha Terceira (Açores)

As Danças do Entrudo da Ilha Terceira-Açores evidenciam talvez a mais estreita relação com as Brincas Carnavalescas de Évora, facto amiúde referido por diversos autores (e vivido pelos próprios protagonistas das Brincas Carnavalescas de Évora. Desde logo, dado o facto dos textos versarem alguns dos mesmos temas (com denominações idênticas: Camões; Rainha Sta Isabel; entre outros). Num caso e noutra, além dos textos serem produzidos localmente e em verso também enunciam apenas a forma dançada: «as evoluções da dança» (ou da contradança no caso de Évora) «propriamente dita são simples atributo a valorizar um argumento preconcebido e vasado em moldes certos como os velhos Autos de Gil Vicente» (Lopes Júnior, 2001, p. 15).

Em geral nos textos manuscritos das danças de Entrudo, não existe qualquer referência aos respectivos autores e tal como os Fundamentos das Brincas Carnavalescas podem ser (classificadas) em: «Religiosas (Bíblicas/Vidas de Santos), Históricas (Clássicas/Ciclo Carolíngio) e de Costumes/Ficção» (Bretão, 1998, p. 129).

A Dança de Entrudo açoriana reflecte uma estrutura homóloga à das Brincas Carnavalescas de Évora e «compõe-se sempre de três partes distintas: A entrada ou «saudação» em que se dirigem cumprimentos ao povo; o «assunto», em que é apresentado o argumento da «Dança» e ao qual imediatamente se segue o enredo; e a «despedida», em que se agradece aos espectadores a atenção dispensada aos dançarinos» (Lopes Júnior, 2001, pp. 15/16).

Neste caso o *Discutimento* corresponde ao *Fundamento* das Brincas Carnavalescas de Évora.

Tal como nas Danças de Entrudo em que «a palavra “dança” significa o nome do agrupamento (a “dança das Lajes” ou a “dança do Porto Judeu”) ou do

“enredo” encenado para ela (a “dança da Maria Madalena” ou a “dança da forca”» (Costa, 2009), também nas Brincas Carnavalescas de Évora, como já referimos, o nome com que se reconhecem aparece associado ao local de origem do grupo, embora tradicionalmente se refira ao Fundamento que apresentam (*Grupo As Encantadas, Grupo O Lavrador*).

O Mestre tal como nas Brincas Carnavalescas «tem a seu cargo orientar as marcações do grupo utilizando o indispensável apito enquanto segura um pandeiro a servir de marcador» e a figura correspondente ao Faz-tudo das Brincas é o «velho» ou «ratão» que além de ser o elemento cómico por excelência, também desempenha idênticas funções como a realização do peditório e «arredar os espectadores antes e durante a sessão» (Costa, 2009).

Importa salientar alguns dos aspectos distintivos entre as duas manifestações.

O primeiro refere-se aos espaços de apresentação. Se antes as «danças de Entrudo» tinham nas ruas o seu espaço privilegiado como as Brincas Carnavalescas de Évora, integrando igualmente a forma de cortejo, hoje apenas se realizam nos espaços das sociedades e colectividades. Este facto impõe uma disputa entre os vários grupos de danças pela ordenação das apresentações, pelo que as audiências podem chegar a estar num mesmo local durante várias horas, assistindo sucessivamente a várias apresentações.

Outro aspecto refere-se à vitalidade que ainda se assiste nas danças de Entrudo, mobilizando numerosos grupos de danças acompanhados de fiéis audiências em contraponto com a diminuição dos grupos de Brincas a que actualmente se assiste.

Por fim, ressalve-se a qualidade musical dos diferentes grupos de danças que se repercute numa variedade instrumental, dos sopros às cordas e aos vários tipos de percussão, com que dificilmente as Brincas Carnavalescas de Évora podem ombrear.

O caso africano do *Tchiloli* (S. Tomé e Príncipe)

Não podemos deixar de trazer para esta nossa reflexão o caso do *Tchiloli* de São Tomé, seguindo a orientação de Castro Guedes (2009) sobre o facto de algumas manifestações de teatro tradicional realizadas em Portugal terem, na diáspora transatlântica, alimentado ou contribuído para o desenvolvimento de alguns dos exemplos vivos e sobretudo curiosos, com que nos deparamos actualmente, nomeadamente no Brasil.

O *Tchiloli* indica resultar de dois factores bastante diversos que são criativamente amalgamados pela performance. De um lado, as fontes orais e literárias de origem europeia que remontam aos romances de cavalaria. Do outro lado, as influências rituais africanas. Para Valverde (2000) poderá ser entendido como um «projecto de apropriação do poder associado aos europeus, ao seu modo de vida e, fundamentalmente, ao seu poder» (*ibid.*, p. 165) de frágeis contornos políticos e evidenciado sobretudo no uso da língua (português) e no recurso aos artefactos cénicos estranhos àquela latitude e tempo histórico. O autor reflecte ainda sobre «as imbricações mais ou menos subtis entre o *tchiloli* e a cultura e a cosmologia “tradicionais” partilhadas por muitos são tomenses» (Valverde, 2000, p. 17).

O *Tchiloli* apresenta-se, assim, como um interessantíssimo produto híbrido, fruto da mistura de mundos e de integração de um encontro de culturas. «O *Tchiloli* é o resultado de uma incultração africana do discurso dramatúrgico europeu bem como da aculturação das práticas mágicas locais na religião cristã levando ao sincretismo cultural praticado nos rituais dos mortos pela população mestiça santomense» (Kalewska, 2005).

Dois aspectos nos parecem centrais na análise da performance: O ritmo e o espaço.

A marcação dos papéis ou as entradas em cena são como que sugeridas por um acompanhamento musical, discreto e monótono, ora frenético e imperativo, que leva o interpréte a passos miúdos ora para trás ora para a frente, sem aparência de relação causa – efeito. Este processo ritualístico arrasta a representação por horas intermináveis, sem pressas, bem à maneira africana, que adensando a tragédia a conduz a um clímax de grande excitação. O ritmo é assim o elemento indispensável à representação. É na música, no ritmo, sempre acompanhados de dança e canto que o *Tchiloli* se define como uma representação santomense, ficando o texto ou o argumento um suporte narrativo, livremente interpretado conforme a necessidade do momento e uma exigência social primária que é a reposição da justiça

(Kalewska, 2005)

Outro aspecto que importa reter para a nossa análise, relaciona-se com o espaço onde o *Tchiloli* se desenvolve:

um espaço sem fronteiras, em que são ténues e indefinidos os limites entre o interior e o exterior da representação. Em parte, a sobriedade e o minimalismo cenográficos levam a que, algumas vezes, o ‘interior’ da performance coincida com o corpo ou os corpos dos figurantes – ou com as zonas mais imediatas que os rodeiam – que, num determinado momento, actuam, o que poderia levar à reformulação do meu argumento sobre o carácter ténue e indefinido das fronteiras entre o interior e o exterior: as fronteiras do rectângulo são móveis, dinâmicas, permanentemente reconstruídas e renegociadas – em especial, através da inscrição dinâmica dos corpos dos figurantes no espaço

(Valverde, 2000, p. 23)

Em termos formais, existe no *Tchiloli* uma intertextualização dramática do auto de temática medieval de Baltasar Dias e desse facto dão conta as variadas teses apresentadas para a chegada do drama à ilha. Contrariando as versões que a localizam no «ciclo de cana-de-açúcar e da emigração/colonização madeirense» (Cruz, 2006, p. 22).

Pereira (2010) defende a sua introdução em meados do século XIX, por sãotomenses no regresso de Lisboa, baseando-se na versão do Auto utilizada em São Tomé, oriunda da publicação de Almeida Garrett, em 1843.

Porém, em termos reais, ficção e realidade envolvem-se e as longinhas raízes carolingias da trama intercalam-se com as celebrações mais diversas (dia santo, festa da igreja, acontecimento importante local) e traduzem-se «em representações de terreiro de roça ou de largo de vila» (Kalewska, 2005).

No período pós-colonial, e tal como Valverde (2000) avançou, registaram-se alterações a nível do texto e também a nível actancial (actores, situações perfor-



Foto 38 Tchiloli: Grupo da tragédia Formiguinha da Boa Morte, São Tomé, 2000. © Clara Alvarez

no que toca à constatação de um certo tipo de transformações, geralmente induzidas a partir de uma acção exterior. No primeiro caso pela tentativa de revitalização e incorporação das Brincas nos Carnavais oficiais de Évora, e no segundo caso pela reconfiguração institucional das Tragédias – a designação genérica atribuída aos grupos do Tchiloli – iniciada nos anos sessenta.

Pelo facto de muitos dos estudos sobre o *Tchiloli* assentarem num paradigma do teatro enquanto género literário, assumindo-se o texto em que assenta, como principal objecto de estudo, tem alimentado a especulação “arqueológica” de confirmação histórica das origens do texto e sua autoria. Pensamos que este facto muito tem contribuído para a vasta produção sobre o tema, contrariamente à produzida sobre outras manifestações, nomeadamente sobre as Brincas, o que têm despertado não apenas a atenção de investigadores locais africanos e de nossos concidadãos nacionais, mas também o de investigadores estrangeiros fora da influência lusófona e de criadores de diversas áreas artísticas.

Os inúmeros estudos sobre o *Tchiloli* comprovam um crescente interesse por parte de investigadores de várias áreas. Sem dúvida este interesse advém das suas características únicas como «exemplos emblemáticos da crioulização cultural e do teatro sincrético» (Seibert, 2009), mas e sobretudo, revelam o seu carácter provocador de estranheza. Sem dúvida que o exotismo – traço distintivo dos objectos de estudo de investigadores ocidentais – muito contribuíram para o desenvolvimento da curiosidade científica. Ocorre com frequência uma certa invisibilidade (Pollak, 1989), sendo mais notória relativamente a manifestações próximas, onde o grau de familiaridade é mais forte e portanto menos apto a revelar-se como objecto de estudo de pleno direito.

mativas). Kalewska (2005) sublinhou que, sobretudo na década de noventa, devido à recessão económica, o espectáculo passou a somar pontos de alguma degenerescência¹⁰⁵.

Também nas Brincas Carnavalescas de Évora as expectativas criadas aos seus participantes, em vários momentos do seu desenvolvimento, poderão ter conduzido à redução drástica de grupos. Não deixa de ser interessante o facto de haver algo de comum nas Brincas Carnavalescas de Évora e no Tchiloli de São Tomé

¹⁰⁵ «hoje, os figurantes e os músicos estão sempre à espera de uma viagem ao estrangeiro, como foi o caso dos elementos de Cova de Barro, que planearam ir à EXPO-98 de Lisboa, ‘não hesitando alguns em percorrer, a pé, dezenas de quilómetros para participar nos ensaios bissemanais’. O adiamento ou mesmo o fracasso da partida desaponta os figurantes que, por vezes, abandonam os grupos, precipitando quase a sua desagregação» (Kalewska, 2005).

Os muitos casos brasileiros

Para terminar, passamos a mobilizar nesta nossa reflexão alguns exemplos pontuais das múltiplas formas da teatralidade popular e da festa presentes no Brasil. A nossa investigação levou-nos ao Brasil, no ano de 2010, e foi nesse contexto que tivemos ocasião de constatar a sua imensa diversidade e contactar in loco com algumas dessas manifestações performativas, o que, por sua vez, nos permitiu alargar a percepção e o significado das próprias Brincas Carnavalescas de Évora.

Associada a essa imensa diversidade de manifestações também se assiste a uma profusão de designações. Na tentativa de sistematização dessa profunda diversidade, Mário de Andrade (1982) coligiu os seus numerosos estudos sobre estas práticas sob a designação de «danças dramáticas»¹⁰⁶, fazendo-as derivar de 3 tradições:

- 1 – O costume do cortejo mais ou menos coreográfico e cantado, em que coincidiam as tradições pagãs de Janeiras e Maias, as tradições profanas cristãs das corporações proletárias e outras, os cortejos reais africanos e as procissões católicas com folias de índios, pretos e brancos.
- 2 – Os Vilhancicos religiosos, de que os nossos Pastoris, bem como as Reisadas portuguesas, são ainda hoje formas desniveladas populares.

106 Esta designação apesar de corresponder a uma perspectiva fixa e de pouca transformação sobre as manifestações populares, correspondente à época em que Mário de Andrade realizou os seus trabalhos, ainda vem sendo utilizada por uma nova geração de investigadores.

3 – Finalmente os brinquedos populares ibéricos, celebrando as lutas de cristãos e mouros

(Andrade, 1982, p. 33)

Alguns autores referem-se ainda a estas manifestações como tradições, (Tenderini, 2003), autos populares (Costa, 1974), folguedos (Cavalcanti, 2006; Oliveira, 2006; Marinho, 1984), brincadeiras (Mendonça, 2009; Gonçalves, 2006) e ainda teatro folclórico, termo utilizado por Camarotti (2001).

A variedade de designações não altera porém a dimensão festiva que se encontra presente em todas elas: «O que é realmente relevante é confirmar que tradições como a “Dança de São Gonçalo”, o Reisado, o Bumba-Meu-Boi, o Cavalo Marinho e tantas outras compartilham uma mesma essência que une divertimento e seriedade e que faz dialogar brincadeira e realidade» (Tenderini, 2003, p. 64).

Andrade (1982) faz referência ainda a uma possível categorização destas manifestações em sub-grupos específicos, que por aliarem a dança, a música e a dramatização se encaixam na sua designação de danças dramáticas: «Os nomes genéricos usados para congregar em grupos as nossas danças dramáticas são: Bailes Pastoris; (...) as Cheganças; os Reisados; e os Ranchos e Ternos» (Andrade, 1982, p. 35).

Na exemplificação que seguidamente apresentamos, tentaremos articular estas perspectivas com o que nos norteou, mais acima, na determinação de tipologias para a produção teatral de raiz popular portuguesa. Ou seja, por outras palavras, sabendo que se trata de um intento sempre provisório e reversível, também as tipologias aqui presentes são meramente instrumentais e destinam-se a situar, mais uma vez e tão-só, modelos operatórios a que recorreremos no nosso estudo de caso.

Na nossa pesquisa em Belém, Brasil, em 2010, tivemos oportunidade de contactar de perto com algumas manifestações emblemáticas da região do Pará, centrando a nossa atenção sobre os Pássaros Juninos, a Marujada e Dança do Boi.

a) Pássaros Juninos

Os Pássaros Juninos, integram-se nos cordões de bichos amazónicos e de pássaros, que segundo Andrade (1982) são dignos representantes dos reisados. Para Charone (2009) trata-se de uma forma operática de feição popular¹⁰⁷:

uma forma de teatro popular (...) denominado, por muitos, de «ópera cabocla», devido ao grande número de músicas e danças que integram a

¹⁰⁷ «Enquanto forma de espetáculo, é um teatro popular musicado e assemelha-se a gêneros franceses, como a opereta, o teatro de revista e o vaudeville. O ritmo transita entre valsa, baião, bolero, canção, mambo, marcha carnavalesca, quadrilha, rumba, samba, carimbó e outros tantos, os mais variados» (Charone, 2009).

sua estrutura dramática. Expressão artística, tipicamente popular, da qual todos os seus participantes: compositores, diretores, atores, dançarinos e dramaturgos são oriundos e, em geral, moradores na periferia da cidade. Os espetáculos denominados de cordão de pássaros e pássaro junino realizam-se durante as festividades do mês de junho, quando são festejados os populares santos: Santo Antônio, São João, São Pedro e São Marçal

(Charone, 2009)

Os Pássaros Juninos¹⁰⁸ caracterizam-se por se desenvolverem em torno de um enredo central protagonizado por um pássaro mas «ao qual se agregam outros, envolvendo dramas e sofrimentos de uma família de nobres, transplantados para a Amazônia, ou coronéis fazendeiros ou seringalistas “costurados” por tramas de suicídio, morte, vingança, traição e incesto» (Maués, 2010).

Tal como noutras manifestações similares assiste-se à tradicional visão dicotómica da vida onde a verdade e virtude são recompensadas e a maldade dos homens punida. «O tom melodramático do pássaro é quebrado, quando entra em cena a matutagem, utilizando o falar caboclo, numa linguagem repleta de licenciosidade» (Maués, 2010).

A figura do matuto tem correspondência ao “Faz-tudo” nas Brincas Carnavalscas de Évora e «caracteriza-se pela esperteza, astúcia, agilidade de raciocínio, profundo senso de ironia e do ridículo, pela capacidade de zombar dos outros e de si mesmo» (Moura, 1997, p. 223).

b) Marujada

A Marujada realiza-se na região de Bragança (Pará), durante o mês de Dezembro.

A festa, muito popular, essencialmente constituída por uma dança ritmada¹⁰⁹, consta de uma homenagem ao padroeiro dos antigos escravos negros: São Benedito.

108 Os Pássaros Juninos de Belém do Pará apresentam-se de duas formas distintas: «Os chamados cordões ou pássaro meia lua, que se organizam em semicírculo e têm feição mais rural e, com característica mais urbana» (e) «o pássaro melodrama fantasia, que absorveu elementos das óperas e operetas, revistas e burletas, apresentadas na cidade à época do fausto da borracha, a belle époque paraense, quando se deu a construção do Theatro da Paz (...) chamado também de ópera cabocla» (Maués, 2010).

109 «A Marujada do Nordeste e outras partes do país, é uma dança dramática, de inspiração náutica, de origem ibérica, com diversas denominações diferentes, de região para região. Denominada de Nau Catarineta, Barca, Fandango ou Chegança de Marujos. São danças realizadas através de um autodramatizado da tragédia da nau Catarineta, com o domínio do canto sobre a dança. Barca é a dança realizada em João Pessoa/PB, onde os personagens vestem-se marinheiros, o enredo narra as tormentas em alto mar e trabalhos a bordo, como também o episódio da “libertação da Saloia”, iniciadas com troca de sinais entre a “Nau Catarineta” e a “Fortaleza do Diu”. Consta o auto de cantos, recitativos, diálogos e da “morte e ressurreição do Gajeiro”. Os personagens são masculinos, excluindo a Saloia, que é interpretada por uma menina moça. O fandango tem vários sentidos no Brasil. Em alguns estados do nordeste, fandango é o bailado dos marujos ou marujada, ou ainda, chegança dos marujos ou barca. Em São Paulo e nos estados do Sul, fandango é a festa, baile com danças regionais. Acredita-se que os portugueses tenham introduzido o fandango no Brasil, sobretudo pelos nomes que as variações dessa dança recebem no sul do Brasil: marrafá, manjerião, tirana, ciranda, cana verde e outras» (Azevedo, 2001).

Nesta manifestação o papel reservado à mulher é central, cabendo-lhe a ela o protagonismo da preparação deste tipo de homenagem ritualizada. Os trajes complementados por chapéus profusamente decorados são realizados pelas próprias e razão do orgulho que demonstram ao usá-los.

No cortejo os homens têm uma aparição discreta (em número reduzido) cingindo-se à participação no “cavalinho” (banda instrumental). Além dos grupos de mulheres capitaneados pela “capitoa”, a Marujada conta com a presença de número variável de mascarados.

A «Brincadeira» dos mascarados na Marujada de Quatipuru representa o aspecto cômico e, ao mesmo tempo, caótico da festa, quando homens mascarados em trajes rotos e improvisados saiem pelas ruas da cidade conduzidos pelo cortejo das marujas e aterrorizando as crianças com grunhidos ininteligíveis e armados com ripas feitas de galhos de cuieira. A cena caótica desenvolve-se até a chegada ao espaço dos mastros que são escalados pelos mascarados. Sucedete-se a essa escalada o lançamento de presentes ao povo que «se esbofeteia» no desejo de conseguir alcançar aqueles prêmios

(Mendonça, 2009)

Curiosamente podemos associar São Benedito à Rainha Santa Isabel (tema de um dos Fundamentos das Brincas Carnavalescas de Évora), através de uma das narrativas que se transmitem sobre as vidas de Santos: «para dar de comer aos pobres (...) transformou pães em rosas para despistar seus superiores que o haviam abordado. Logo em seguida, transformou as rosas novamente em pães e, assim, pôde dar de comer aos pobres que o aguardavam» (Mendonça, 2009).

O carácter transgressor de São Benedito corresponde, mais uma vez, ao triunfo do bem sobre o mal reificado infindavelmente nesta e noutras manifestações similares.

A confecção dos chapéus, laboriosa montagem de flores de papel manufacturadas artesanalmente pelas mulheres lembram o processo de realização das flores do figurino das Brincas que, como referimos, eram tradicionalmente executadas pelas mães, namoradas e noivas dos performers.

c) Dança do Boi

Ainda durante a nossa missão no Brasil pudemos contactar com a diversidade das brincadeiras do Boi¹¹⁰. No Pará, em Mosqueiros, tivemos oportunidade de assistir à apresentação de uma dança do Boi e travar um diálogo com os participantes do grupo, uma estrutura com fortes relações familiares e de vizinhança tal

¹¹⁰ Em traços gerais pode-se descrever a narrativa do boi como um conjunto de peripécias protagonizadas por Catirina, Francisco e o Fazendeiro, assistindo-se à morte e ressurreição do Boi. No entanto esta narrativa é mediada por aventuras cômicas de sabor local muito diversas.

como acontece nas Brincas Carnavalescas de Évora.

Este é um dos muitos grupos de boi contratados para realizarem as suas apresentações no âmbito da promoção e animação turística.

A importância e a diversidade das manifestações do Boi, no contexto brasileiro ficam bem patente nos muitos estudos realizados sobre o tema, na sua distribuição geográfica adquirindo diferentes nomes, no número muito variável de participantes, nas condições de realização e obviamente no seu contributo económico/turístico a nível regional.

Cavalcanti (2000) realizou importantes estudos sobre os impressionantes festivais de Bois-bumbás de Parintins, também na região amazônica, mobilizando milhares de participantes. Numa tentativa de compreender o Boi, e as suas múltiplas variações, a autora afirma que «Os folguedos do boi são formas rituais populares, comportamento simbólico por exceléncia a exigir intensa atividade corporal, com o uso de fantasias, muita música e dança» (Cavalcanti, 2006, p. 61) atravessados por uma diversidade de narrativas que discute em profundidade¹¹¹.

No estudo de Vasconcelos (2007) sobre o cómico na brincadeira do boi no Maranhão podemos detectar alguns elementos que apresentam afinidades visíveis com as práticas performativas desenvolvidas nas Brincas. No Bumba Meu Boi do Maranhão existem referências ao chapéu de fita usado pelos brincantes, com algumas semelhanças aos chapéus/canoas usados nas Brincas de Évora. Existe também proximidade na estrutura da apresentação: uma das fases da apresentação anterior à dramatização do auto consiste na “chegada-licença” a que corresponderá nas Brincas Carnavalescas de Évora, ao pedido de licença de utilização do espaço ao dono da rua. À sequência de depoimentos descritos pela autora, corresponderá a fala de cada uma das personagens no seu juramento/declaração à bandeira do grupo de Brincas, já no final da apresentação.



Foto 39 Boi Bumba Estrela de Ouro, Mosqueiros, Belém, 2010.
© Isabel Bezela

¹¹¹ «Se, como propomos, “o auto” pode ser compreendido como um conjunto aberto de narrativas nativas de natureza mítica sobre a origem do folguedo, a compreensão do folguedo abre um novo horizonte analítico. O boi que morre e ressuscita não é mais, como nas interpretações evolucionistas do modernismo (ANDRADE, 1982), o ícone e o indício de uma humanidade primitiva. É, antes, o operador simbólico crítico da passagem entre uma origem dos folguedos simbolizada no próprio ato da narração e o “aqui e agora” de um ambiente festivo que irrompe nas sequências narrativas finais» (Cavalcanti, 2006, p. 80).

Em Santa Catarina contactámos com uma variante do Boi, o Boi de Mamão, que segundo a voz corrente colheu este nome, do fruto (mamão) com que seria confeccionada a cabeça do boi.

Sobre esta particular forma do “Boi”, Reonaldo Gonçalves (2006) identificou os contributos da brincadeira do boi de mamão na formação de educadores populares. Tal como no âmbito das Brincas, encontraram-se nesta performance, «homens enraizados em uma brincadeira que para eles era o local onde exercitavam o seu saber e o transmitiam» (*ibid.*, p. 13).

d) Congadas, Folias e Cavalo Marinho

Tivemos ainda oportunidade de contactar investigadores que pesquisavam sobre outras manifestações igualmente importantes no contexto brasileiro (Bitter, 2010; Marchi, Saenger & Corrêa, 2002)

Assim, neste ensaiar de diálogos com as Brincas de Évora, referimos ainda, sucintamente, as Congadas, as Folias do Espírito Santo e o Cavalo Marinho.

As Congadas, que se realizam anualmente em diversas regiões do território brasileiro, tal como outras manifestações similares, aparecem associadas aos moçambiques (ou maçambiques), ticumbis, candombes e maracatu pernambucano, tendo em comum a presença de figuras de reis e rainhas negros, na maioria das vezes denominados “reis congos ou reis de congo”.

Para alguns autores (Araújo, 1959), estas manifestações, têm como origem, as canções de gestas do ciclo carolíngio e ostentam uma enorme variedade de elementos, quer de ordem ritual, quer de ordem formal. Uma tal «multiplicidade formal apresenta-se nos elementos musicais e também em relação aos aspectos cénicos, coreográficos, literários» (Vasconcelos, 2003, p. 25).

As Folias de Reis – como o nome indica – têm a sua origem nas festas em torno da celebração da visita dos Reis Magos a Jesus, quando do seu nascimento. Trata-se de um cortejo de visitação das casas da comunidade e é largamente praticado no Brasil, e não apenas no contexto rural! Com o processo de emigração para os grandes centros urbanos a manifestação ganhou um novo impulso chegado a realizar-se desfiles de folias que integram milhares de participantes (Bitter, 2010). O grupo integra músicos, dançarinos e cantores liderados pelo Capitão da Folia, seguindo com reverência os passos da bandeira, objecto de grande devoção. A bandeira é o objecto ritual que o cortejo transporta a cada casa para que lhe possa ser rendida homenagem, geralmente sendo beijada pelos donos da casa que tradicionalmente oferecem a recompensa. A este séquito juntam-se ainda os palhaços que simbolizam os guardas de Herodes.

O Cavalo Marinho¹¹² corresponde a um contexto marcadamente masculino, tal como ocorre tradicionalmente com as Brincas Carnavalescas de Évora e da

¹¹² Do convívio com pesquisadores brasileiros pudemos contactar de perto com a performance do Cavalo Marinho que se realiza por altura do Natal, sobretudo nos estados de Pernambuco e Paraíba, e sobre o qual existe já um con-

mesma forma, as figuras são todas (inclusive as femininas), representadas por homens. No entanto,

o homem se transforma em feminino, mas não em mulher. No Cavalo Marinho Estrela de Ouro de Condado é raríssimo encontrar mulheres botando figuras; vários folgazões explicaram que a presença de mulheres nesta atividade inibe os homens que interagem com elas já que existe muita safadeza, fazendo com que eles fiquem sem jeito para agir na brincadeira «como se deve»

(Tenderini, 2003, p. 87)

Também, como nas Brincas Carnavalescas de Évora, os homens que fazem papéis femininos acrescentam e fazem conviver, em simultâneo, o performer e a figura que transportam, ficando escancarada a sua identidade.

Esta autora justifica a influência portuguesa no Cavalo Marinho da seguinte forma:

a presença de elementos de origem portuguesa é visível e é inegável” (...) “o festejo aos Santos Reis do Oriente, aos Reis Magos; o louvor ao nascimento de Jesus que «veio para salvar nossa nação brasileira». Todos catolicamente bem enquadrados. Além do uso da rabeca (ou rebeca), instrumento de origem árabe trazido ao Brasil pelos portugueses. Tudo isto atesta a presença de elementos de origem portuguesa no Cavalo Marinho

(Tenderini, 2003, p. 54)

No entanto, a autora não deixa de alertar para a existência de outros elementos, entre estes “mitos fundadores”, já que o de raiz portuguesa não será o mais popularizado «entre os brincadores que lhe reconhecem sobretudo a origem africana das manifestações dos antigos escravos negros nas plantações de cana» (Tenderini, 2003, p. 15).

Entre as principais figuras do Cavalo Marinho contam-se o Capitão, Catirina, os dois negros, Mateus e Bastião e um sem número de soldados e outras figuras. O ritmo forte remete para o galope dos cavalos e é visível a associação com a capoeira. (o mergulho do corpo) «é feito em círculo com várias pessoas na roda, mas apenas uma dupla por vez vai para o centro cavalgando, sapateando» (Tenderini, 2003, p. 55). A presença da música é constante. Ao grupo instrumental denominado banco é conferida a função de “fio condutor” do enredo apresentado.

siderável número de estudos académicos. A forma como os diferentes autores a ele se referem, coloca-nos alguma dificuldade na sua descrição dada a diversidade de denominações: musical drama (Murphy, 1994); folguedo popular (Marinho, 1984); brincadeira (Tenderini, 2003); dança dramática (Moreno, 1997).

Ao mesmo tempo que tocam os instrumentos, os integrantes do banco puxam e respondem às toadas (versos cantados)» (*ibid.*, p. 57).

Curiosamente, no Cavalo Marinho a dimensão temporal da acção situa-se na actualidade e os seus protagonistas são as pessoas comuns. A história «não começa com um rei numa época remota» (...) «Começa com súditos numa época presente» (...) «Estas figuras não representam brancos, mas sim negros» (...) «escravizados» (...) «eles se divertem desobedecendo, fingindo serem submissos» (Tenderini, 2003, p. 58). Este papel subversivo é geralmente reservado aos bobos, aos tolos e aos Faz-tudo presentes em muitos destes tipos de performances e também nas Brincas Carnavalescas de Évora.

A Riqueza da diversidade

Elencar crítica e descritivamente a imensa diversidade das formas performativas populares seria missão improvável.

A diferenciação existente no contexto lusófono é imensa. Só na enorme geografia brasileira – a brincadeira do boi, em sentido lato, apresenta uma variedade de denominações: bumba meu boi; boi-de-mamão; boi-bumbá; etc. –, o que configura especificidades de sabor local, tornando o tema tão aliciante quanto impossível de se sustentar num âmbito meramente contextual, como é o deste livro.

Seja como for, a designação genérica sugerida pelo autor de Macunaíma, *danças dramáticas*, permite-nos, em jeito de balanço final, entender a criação de uma corporalidade e de uma espacialidade que religa, de modo ritual ou cíclico, os fundamentos da tradição com o agir-agora da comunidade, na medida em que ela se revê, de modo transparente, no agir dos actores e das situações criadas no decorrer do processo de representação.

Nesta medida, as Brincas Carnavalescas de Évora, na sua compósita enunciação (onde se inclui acção dramática, divertimento, oralidade, comicidade, hibridez expressiva, música, katarsis, etc.), constituem uma ferramenta em *work-in-progress* que visa uma ininterrupta reapropriação da comunidade por si própria, com todos os efeitos que tal operação social comporta a nível estético, comunicacional e de consolidação de laços.

Como hiato entre a tradição e os inevitáveis acenos da contemporaneidade, as Brincas Carnavalescas de Évora assumem um cariz de profundo esteio social e, como é natural, não constituem um caso isolado. Pelo contrário, elas agenciam e reflectem atributos, conteúdos e dimensões formais que surgem, de modos diversos, nos Autos Hagiográficos, nos Momos, nos Jogos, no domínio do Cordel,

nos Espectáculos Folclóricos e sobretudo no quadro do Património familiar partilhado com a comunidade. Não é por acaso que se verifica uma intensa intertextualização (no sentido não linguístico do termo, mas situacional e semiótico) com outras manifestações teatrais populares, como são, entre muitas outras, as Papeladas, o Teatro Mirandês, o Auto de Floripes, as Danças do Entrudo da Terceira, a festa dos Bugios, o Tchiloli de São Tomé e as muitas e férteis variedades com que o Brasil se representa de modo fecundo (Cavalo Marinho, Congadas, Boi, Pássaros Juninos, Marujada) e, de novo, fechando o círculo: toda a imensa sorte de Brincadeiras.

Conclusão

Ao identificarmos os princípios e as práticas estruturantes das *Brincas* de Évora pretendemos incluí-las, de pleno direito, na grande família das manifestações da teatralidade popular. Para tal debrucámo-nos sobre os aspectos que nos permitiram compreendê-las hoje: Contextualizando histórica e socialmente o seu desenvolvimento; identificando as práticas e textos da performance; Caracterizando os seus performers e as suas motivações; Procedendo à identificação e análise dos elementos facilitadores dos processos performativos grupais, como a dimensão espacial, verbal, gestual e relacional; E por fim analisando os aspectos de construção do conhecimento e dos processos de aprendizagem implícitos na construção performática.

Pelo facto da nomeação e definição precisa das *Brincas* não oferecerem classificação conceptual, compreendemos que esta apenas se produz no quadro da atribuição de significados e de partilha de códigos verbais comuns. A natureza émica desta tarefa posiciona-nos face à inevitabilidade dos processos de tradução e mesmo da impossibilidade de «decifração» considerados por Taylor (2000). No entanto, as *Brincas* de Évora tendem a ocupar um espaço obviamente teatral, visível a partir de um conjunto de elementos: A vivência organizada, num espaço e num tempo específico, por um grupo de performers – que usam os seus recursos expressivos, corporais e vocais – apresentando-se para outros.

Analisar dramaturgicamente as *Brincas Carnavalescas* de Évora é percorrer uma geologia com várias camadas: o papel formador/motivador do texto, a matriz tradicional da convenção, a tensão entre as ortodoxias e heterodoxias da teatralidade e a função de um pragmatismo que emerge de uma comunidade como uma liturgia que enuncia.

Efectivamente assiste-se: à musicalidade do texto fruto do seu versejamento em décimas; à observância de normas e códigos existentes no quadro da elocução;

à importância dada ao “dizer” pelos performers que é visível no tempo, cuidado e trabalho dispendido face à preparação de outros elementos; à clara inscrição da manifestação no extenso repositório da tradição oral (o que pressupõe contágio com outras formas locais, riquíssimas e presentes no quotidiano dos performers, tais como o cante, as anedotas, os contos e a poesia).

Estas características permitem-nos situar as Brincas no esteio da tradição dramática que considera o teatro como o espaço onde se ouve, articulado com todo o desenvolvimento do teatro ocidental feito de rupturas e alterações significativas.

No sentido de uma mais profunda compreensão, tomámos em linha de conta os elementos formais que se reflectem no modo como cada actuação é enunciada, considerando:

- A existência de uma estrutura basicamente fixada em três grandes blocos, saudação e introdução, desenvolvimento do plot e despedida como uma constante do desenvolvimento ficcional de muitos destes tipos de performance;
- A constância dum sequência relativamente fixa que permite o seu reconhecimento, enquanto categoria-Brinca. Contudo, a fixidez estrutural convive com a abertura. Com efeito, tal como noutras performances, a existência de elementos fixos é o que acaba por permitir a introdução dos elementos de novidade, reactualização e partilha de responsabilidade na co-criação.

No quadro desta estrutura composta sobretudo por invariantes, assiste-se a um encadeado de acções com predominância expressiva diferenciada: do canto à dança, da palavra falada ao movimento e da expressão corporal (por vezes hiperbolizada) ao coro.

A audiência procede por habituação e funde normalmente as suas expectativas com a estrutura tradicional que lhe é sistematicamente brindada, embora se manifeste aberta e livre para atender às novidades, à história que decorre do Fundamento, aos novos gags (e, portanto, a poder rir-se com eles). Esta percepção de encontro premeditado, mas simultaneamente aberto revela-se amiúde por um sentido dramatúrgico a que não é alheio alguma compulsão.

O processo improvisacional na performance mobiliza a atenção de todos e cria o vínculo necessário para a co-participação. Assim, a improvisação e a liberdade de romper a fixidez de fundo fazem intrinsecamente parte das Brincas.

Os performers das Brincas assentam a sua visão de “tradição” num tipo de transmissão geracional e de preparação iniciática proveniente de um saber prático que se observa e se reproduz. Trata-se de um saber apurado que está directamente ligado à incorporação progressiva de códigos e, portanto, de formas de significação estáveis.

O espaço da festa e o seu carácter celebratório constituem uma oportunidade de confirmação dos vínculos que unem todos os seus participantes sendo a

motivação dos performers dos Grupos de Brincas a chave para a compreensão da eficácia da performance e da sua continuidade no mundo actual.

Podemos considerar que esta necessidade de encontro e de manifestação de prazer e divertimento se justifica como resposta local a um excesso de oferta global e mediatizada, correspondendo, também, a uma lógica de pertença e sobre-tudo a uma responsabilização partilhada que vela pela “manutenção” das formas e manifestações específicas de uma “comunidade”. A responsabilização que os performers denotam na sua continuidade, confere a estas práticas o estatuto de «uma brincadeira levada muito a sério!».

Na performance das Brincas todos – inclusivé as audiências – desempenham papéis sociais que lhe estão assegurados pela estrutura da própria performance, fazendo dessa interacção um evento ritualizado e espelhando, ao mesmo tempo, o tipo de partilha que remete para uma ideia de comunidade “afirmativa”.

No texto que agora se encerra o artifício está sempre presente! O mundo “ao vivo e a cores” ficou lá fora...

Assim como os tons e melodias das vozes, das inflexões, pausas e respirações, dos silêncios, olhares e risos... os odores e os calores das tardes e as frias e nevadas noites de um Janeiro mágico, assim como as brancas madrugadas de insónia!

Desejamos que este livro alimente a vontade de conhecer as Brincas e que emerja nos próprios homens e mulheres dos Grupos de Brincas, de forma autónoma, o uso duma voz e escrita próprias tendente a romper com o exoticismo no quadro de um processo de “heritagização” cada vez mais alargado.

Referências Bibliográficas

- ABRAHAMS, R. (1972). «Folk drama». In R. Dorson (Ed.), *Folklore and folklife*. (pp. 351-362). Chicago: University of Chicago Press.
- ABELHO, A. (1973). *Teatro popular português - Ao sul do Tejo*. Braga: Pax.
- (1968). *Teatro popular português - Trás-os-Montes*. Braga: Pax.
- (2000). *O teatro popular no aro de Viana do Castelo*. «*Cadernos Vianenses*», 27, pp. 27-49.
- ALBERTI, V. (1999). *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/FGV.
- ALGE, B. (2005). *Os pauliteiros de Miranda e os “lhaços”: Entre a literatura popular, a dança e a música*. Lisboa: Apenas Livros.
- ALMEIDA, M. (2006). Quando a máscara esconde uma mulher. In B. Pereira (Coord.), *Rituais de Inverno com máscaras*. Lisboa: Instituto Português de Museus, pp. 61-73.
- ALMEIDA, S. (2007). *A ruralidade na transição democrática portuguesa. Campanhas de dinamização cultural e acção cívica do Movimento das Forças Armadas (1974-1975)*. Tese de Doutoramento. Lisboa: ISCTE.
- ANDER-EGG, E. (1991). *Metodología y práctica de la animación sociocultural*. Buenos Aires: Humanitas.
- ALVES, V. (2007). «Camponezes estetas» no Estado Novo: Arte popular e nação política folclorista do Secretariado de Propaganda Nacional. Tese de Doutoramento. Lisboa: ISCTE.
- AMARAL, R. (1998). *Festa à brasileira: Significados do festejar no país que “não é sério”*. Tese de Doutoramento. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- ANDRADE, M. (1982). *Danças dramáticas no Brasil* (O. Alvarenga, org.), tomos 1, 2 e 3. Belo Horizonte: Itatiaia/INL/Pró memória.
- APPADURAI, A. (2000). Aqui e agora: Dimensões culturais da globalização. «Revista de Comunicação e Linguagem», 28, pp. 195-220.
- ARAÚJO, A. (1959). A Congada nasceu em Roncesvales. «Separata da Revista do Arquivo Municipal», 163, São Paulo.
- ARAÚJO, J. (2005). *A cena ensina: Uma proposta pedagógica para a formação de professores de teatro*. Tese de Doutoramento. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- AREAL, F. (1998). *O síndrome da planície - O suicídio no Alentejo*. *Psiquiatria Clínica*, 19 (4), pp. 331-340.
- ARENKT, H. (2005). *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

- ARIMATEIA, R. (1987, 10 de Março). *As Brincas - Manifestações carnavalescas da região de Évora*. «O Giraldo», 10, pp. 2-3.
- (2004, 6 de Janeiro). *Em memória de mestre Raimundo... e das Brincas de Évora*. «Diário do Sul», p. 9.
- (2010). *As Brincas de Évora*. Acedido em 20 de Maio de 2010, disponível em <http://evoraoculta.blogspot.com/>
- AUSTIN, J. (1971). *Quand dire c'est faire*. Paris: Seuil.
- ÁVILA, P. (2005). *A literacia dos adultos: Competências-chave na sociedade do conhecimento*. Tese de Dou-toramento. Lisboa: ISCTE.
- AVÓ, T. (2010). «A Sociedade Harmonia Eborense». In C. Almeida (Coord.), *Catálogo da exposição: A coleção fotográfica da Sociedade Harmonia Eborense*. Évora: Sociedade Harmonia Eborense, pp. 11-13.
- AZEVEDO, L. (2001). *Festas, festas de santo: Rituais amazônicos*. XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom, UFMS, Campo Grande. Acedido em 17 de Junho de 2009, disponível em <http://www.intecom.org.br/gt/folkcomunicação>
- BAKHTINE, M. (1970). *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- (1992). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- BAPTISTA, A. (2001). *Floripes Negra*. Coimbra: Cena Lusófona.
- (2006). *Teatro Popular*. Coimbra: Cena Lusófona. Acedido em 6 de Março de 2008, disponível em <http://www.cenalusofona.pt/paginas/06edicoes.html>
- BARATA, J. (1991). *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta.
- BARBA, E. (1994). *A canoa de papel*. São Paulo: Hucitec.
- BARBA, E. & Savarese, N. (2006). *A dictionary of theatre anthropology: The secret art of the performer*. Nova Iorque: Routledge.
- BAROJA, J. (2006). *El Carnaval*. Madrid: Alianza Editorial.
- BARRIGA, M. (2003). *Cante ao baldão: Uma prática de desafio no Alentejo*. Lisboa: Edições Colibri.
- BARROS, J. & Costa, S. (2002). *Festas e tradições portuguesas*, vols. 2 e 8. Lisboa: Círculo de Leitores.
- BARROS, R. (2007). *Diálogos de quatro séculos de autos portugueses: Aproximações entre o teatro de Gil Vicente (1465?-1537?) e os autos de António Aleixo (1899-1949)*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- BARTHES, R. (1957). *Mythologies*. Paris: Seuil.
- BAUMAN, Z. (2003). *Comunidade: A busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- BENJAMIN, W. (1994). *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense.
- BERGSON, H. (1990). *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes.
- (1993). *O riso: Ensaio sobre o significado do cómico*. Lisboa: Guimarães Editores.
- BERTHOLD, M. (2005). *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- BEST, D. (1996). *Racionalidade do sentimento*. Lisboa: Edições 70.
- BEZELGA, I. (2015).
- BEZELGA, I. (2012).
- BEZELGA, I. (2010). *Manifestações de teatralidade popular: As Brincas de Évora*. Actas da Conferência Internacional da Tradição Oral, Ourense: Concellaria de Cultura de Ourense, vol. 2, pp. 57-64.
- BEZELGA, I. & Valente, L. (2010). «Aprender com a arte popular». In T. Eça, M. Pardiñas, C. Martínez & L. Pimentel (Org.), *Desafios da educação artística em contextos ibero-americanos*. Porto: APECV, pp 254-266.

- BEZELGA, I. & Valente, L. (2009). "Brincas of Évora" *Rituals of Carnival and performance in the south of Portugal: Rural and traditional festivities in the contemporary world. The International Journal of the Arts in Society*, vol. 4 (3). pp. 73-86.
- BHABHA, H. (1990). «The third space – Interview». In J. Rutherford (Ed.). *Identity, community, culture, difference*. Londres: Lawrence and Wishart, pp. 207-221.
- BITTER, D. (2010). *A bandeira e a máscara: A circulação de objectos rituais nas folias de Reis*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- BLACKBURN, S. (1997). *Dicionário de filosofia*. Lisboa: Gradiva.
- BOISSEVAIN, J. (1992). *Revitalizing european rituals*. Londres: Routledge.
- BOLAND, G. (2008). *Devising original entertainments for popular audiences: 'New lamps for old!'*, 9, artigo 3. Acedido em 21 de Março de 2009, disponível em http://www.griffith.edu.au/_data/assets/pdf_file/0007/114955/04-Boland.pdf
- BRECHT, B. (1967). *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BRETÃO, J. (1998). *As danças do Entrudo: Uma festa do povo - Teatro popular da ilha Terceira*, vol. 1. Angra do Heroísmo: Direcção Regional de Cultura.
- (2001). *As danças do Entrudo: Uma festa do povo - Teatro popular da ilha Terceira*, vol. 2. Angra do Heroísmo: Direcção Regional de Cultura.
- BRÍGIDO, M. (1991). «Mastros, santos & brincantes». In B. Nascimento (Org.), *Estudos de folclore em homenagem a Manuel Diégues Júnior*. Rio de Janeiro: Comissão Nacional de Folclore/Instituto Arnon de Mello, pp. 68-73.
- BRODY, A. (1969). *The english mummers and their plays: Traces of ancient mystery*. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- BROMBERGER, C., Chevallier, D. & Dossetto, D. (Eds.). (2003). *De la métamorphose de la châtaigne à la renaissance du Carnaval - Relances de traditions dans l'Europe contemporaine*. Die: Editions A Die.
- BROOK, P. (2011). *O espaço vazio* (R. Lopes, trad.). Lisboa: Orfeu Negro.
- (2002). *A porta aberta: Reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- (1970). *O teatro e o seu espaço*. Petrópolis: Vozes.
- (1972). «Interview». In A. Smith, *Orghast at Persepolis*. Londres: Eyre Methuen.
- (1996). *Culturas populares e cultura de elite, palestra proferida na Universidade Estadual de Maringá*, 23 de Março de 1996. Acedido em 11 de Julho de 2009, disponível em http://www.dhi.uem.br/publicacoesdhi/dialogos/volume01/Rev_a01.htm
- (2003). *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Unisinos.
- BUTLER, J. (1990). *Gender trouble - Feminism and the subversion of identity*. Londres: Routledge.
- CABEÇA, S. & Santos, J. (2010). *A mulher no Cante alentejano. Actas da Conferência Internacional da Tradição Oral*. Ourense: Concellaria de Cultura de Ourense, vol. 2, pp. 31-38.
- CALAMARO, L. (1999). «De cuerpos y viajes: Notas sobre la transferência intercultural de formas espectaculares». In C. Greiner & A. Bião, *Etnocenología: Textos seleccionados*. São Paulo: Anna-blume, pp. 75-84.
- CAMAROTTI, M. (2001). *Resistência e voz: O teatro do povo do Nordeste*. Recife: UFPE.
- CAMPBELL, J. (2008). *Masque scenery and the tradition of immobilization in The First Part of The Countess of Montgomery's Urания*. «Renaissance Studies», vol. 22 (2), pp. 221-239.
- CANCLINI, N. (1990). *Culturas híbridas: Estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Cidade do México: Grijalbo.
- (2006). *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP.
- CANDAU, J. (2001). *Memoria e identidad*. Buenos Aires: Ediciones Del Sol.
- CARDAILLAC, D. (1981). *Interpretación de dos culturas en un relato aljamiado morisco*. «Nueva Revista de Filología Hispánica», 30, pp. 174-184.
- CARLSON, M. (2004). *Performance: A critical introduction*. Nova Iorque: Routledge.
- CASE, S. (1988). *Feminism and Theatre*. Nova Iorque: Methuen.

- CAVALCANTI, M. (2000). *O Boi-Bumbá de Parintins: Breve história e etnografia da festa*. «Revista História, Ciência e Saúde – Visões da Amazônia», 6 (supl. especial), pp. 1019-1046.
- (2006). *Carnaval carioca: Dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- CERTEAU, M. (1990). *A beleza do morto: O conceito de cultura popular*. Lisboa: Difel.
- Certeau, M. (1994). *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes.
- CHARONE, O. (2009). *O teatro dos pássaros como uma forma de espetáculo pós-moderno*. «Revista Ensaio Geral», vol. 1 (1). Belém. Acedido em 12 de Novembro de 2010, disponível em http://www.revistaelectronica.ufpa.br/index.php/ensaio_geral/article/viewFile/100/30
- CHAVES, L. (1947). *Teatro rural. A evolução e o espírito do teatro em Portugal*, 2.o ciclo (2.a parte), conferências promovidas pelo «Século». Lisboa: Jornal «O Século».
- CLANET, C. (1993). *L'interculturel: Introduction aux approches interculturelles en education et en sciences humaines*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- CONRAD, D. (2004). *Popular theatre as research method. International Journal of Qualitative Methods*, 3 (1). Acedido em 4 de Outubro de 2008, disponível em http://www.ualberta.ca/~iiqm/backissues/3_1/pdf/conrad.pdf
- CORDEIRO, G. (1997). *Um lugar na cidade: Quotidiano, memória e representação no bairro da Bica*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- (2001). *Territórios e identidade sobre escalas de organização sócio-espacial num bairro de Lisboa*. «Estudos Históricos», 28, pp. 125-142, Rio de Janeiro.
- CORREIA, C. (1989). *Auto da Criação do Mundo - Espectáculo de teatro popular pelos bonecos de Santo Aleixo*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa.
- CORREIA, J. (1999). *Literatura e cultura popular*. Conferência do Ciclo «As Reticências da Literatura», Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 27 de Outubro de 1999. Acedido em 11 de Abril de 2009, disponível em <http://www.attambur.com/Recolhas/conflitpopular.htm>
- CORREIA, J. (2003). *Literatura de cordel*. Catálogo da exposição: 2.a Jornada CTPP «Voz e Escrita Populares», Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Dezembro de 2003.
- COSTA, B. (1974). *Boi-Bumbá: Um auto popular*. Belém: Barra.
- COSTA, S., (2009), *Danças de Entrudo*. «Sarrabal». Acedido em 1 de Abril de 2009, disponível em <http://sarrabal.blogs.sapo.pt/79448.html>
- COX, H. (1969). *The feast of fools: A theological essay on festivity and fantasy*. Cambridge: Harvard University Press.
- CRAIG, E. (1911). *On the art of the theatre*. Londres: Methuen.
- CRUZ, D. (2006). *O teatro em português: Da expansão às independências*. «Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófona, Teatro, Digressões em Língua Portuguesa», 19, pp. 14-61. Acedido em 19 de Fevereiro de 2009, disponível em <http://www.instituto-camoes.pt/revista/revista19c.htm>
- CRUZ, J. (1994). *Auto dos Pastorinhos: Teatro de tradição oral na aldeia do Lamegal, concelho de Pinhel, na Beira Alta*. «Hispania», vol. 77 (1). Acedido em 2 de Dezembro de 2008, disponível em <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12593429792365954198846/p0000001.htm#3>
- CUTILEIRO, J. (2004). *Ricos e pobres no Alentejo*. 2.ª edição. Lisboa: Livros Horizonte.
- DAMATTA R. (1978). *Carnavais, malandros e heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- (2000). *Individualidade e liminaridade: Considerações sobre os ritos de passagem e a modernidade*. «Revista Mana», vol. 6 (1), Rio de Janeiro. Acedido em 11 de Outubro de 2011, disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S01049313200000100001&script=sci_arttext
- DAWSEY, J. (2005). *Victor Turner e antropologia da experiência*. «Cadernos de Campo», 13, pp. 163-176, São Paulo.

- DAWSEY, J. (2006). *Teatro em carrocerias de caminhões*. «Revista de História e Estudos Culturais», vol. 3 (4). Acedido em 3 de Fevereiro de 2008, disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131999000200009&lng=en&cnrm=iso&tlang=pt
- DECI, E. & Ryan, R. (1985). *Intrinsic motivation and self-determination in human behavior*. Nova Iorque: Plenum.
- DEMARINIS, M. (1993). *The semiotics of performance*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- DESGRANGES, F. (2003). *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec.
- DEWEY, J. (1971). *Experiência e educação*. São Paulo: Editora Nacional.
- (1990). «O sentido do projecto». In Leite, E., Malpique, M. & Santos, M., *Trabalho de projeto - 2: Leituras comentadas*. Porto: Afrontamento.
- DIAS, G. (1977). *António Aleixo - Problemas de uma cultura popular*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- DÖMOTOR, T. (1981). *Hungarian folk beliefs*. Bloomington: Indiana University Press.
- DUNDES, A. (1978). «Who are the folk?». In W. Bascom (Ed.), *Frontiers of folklore*. Washington: Westview Press, pp. 17-35.
- DUVIGNAUD, J. (1972). «Problemas de sociologia da arte». In G. Velho (Org.), *Sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, pp. 23-36.
- (1983). *Festas e civilizações*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- ECO, U. (2004). *Lector in Fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva.
- (2000). *Entre a mentira e a ironia*. Lisboa: Difel.
- (1989). «Los marcos de la "libertad" cómica». In U. Eco, V. Ivanov & M. Rector (Org.), *Carnaval!*. Cidade de México: Fondo de Cultura Económico, pp. 9-20.
- ECO, U., Ivanov, V. & Rector, M. (1984). *Carnaval!*. Berlim: Thomas A. Sebeok, Mount Publishers.
- ELIADE, M. (1992). *O sagrado e o profano: A essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes.
- ESPAÑCA, T. (1993). Évora. Lisboa: Editorial Presença.
- FARIAS, S. (2008). *A elaboração de peças didáticas a partir de textos de Ariano Suassuna: Abordagem brechtiana de elementos culturais do Nordeste do Brasil no teatro-educação*. «Plural Pluriel - Revue des Cultures de Langue Portugaise, 1 - Dossier Ariano Suassuna 80 ans». Acedido em 23 de Outubro de 2010, disponível em http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=91:a-elaboracao-de-pecas-didaticas-a-partir-de-textos-de-ariano-suassuna-abordagem-brechtiana-de-elementos-culturais-do-nordeste-do-brasil-no-teatro-educacao&catid=51:numero-01&Itemid=55
- FERNANDES, M. (2008). *Canaviais: Memórias e património de um bairro eborense*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Universidade Aberta.
- FERRACINI, R. (2003). *Corpo cotidiano e corpo subjetil. Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, Florianópolis, 8 a 11 de Outubro de 2003*, pp. 101-103. Florianópolis: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE. 2003 (Memória ABRACE VII).
- FERREIRA, J. (2007). «Da variante ao texto, do texto à variante». In C. Zurbach, J. Ferreira & P. Seixas, *Autos, passos e bailinhos: Os textos dos bonecos de Santo Aleixo*. Évora: Casa do Sul, pp. 53-65.
- FISCHER-LICHTE, E. (1992). *The semiotics of theater*. Bloomington: Indiana University Press.
- FO, D. (1999). *Manual mínimo do ator*. São Paulo: SENAC.
- FONTANA, R. & Cruz, N. (1998). *Psicologia e trabalho pedagógico*. São Paulo: Atual.
- FORTUNA, C. (1997). «Destradicionalização e imagem da cidade: O caso de Évora». In C. Fortuna (Org.), *Cidade, cultura e globalização: Ensaios de sociologia*. Oeiras: Celta Editora, pp. 231-257.
- FREIRE, P. (1981). *Educação como prática de liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- GADOTTI, M. (2005). *A questão da educação formal/não-formal*. Instituto Paulo Freire - Estudos, Pesquisas, Formação e Documentação, 1 (11). Acedido em 10 de Julho de 2009, disponível em http://www.paulofreire.org/Moacir_Gadotti/Artigos/artigos_gadotti_portugues.htm

- GEERTZ, C. (1978). *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- GEFAC (2003). *Teatro popular mirandês – Textos de cariz profano*. Coimbra: Almedina.
- (2005). *Teatro popular mirandês – Textos de cariz religioso*. Coimbra: Almedina.
- GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes – La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Giddens, A. (1997). Modernização reflexiva: Política, tradição e estética na ordem social moderna. São Paulo: UNESP.
- GIDDENS, A. (2000). *O mundo na era da globalização*. Lisboa: Editorial Presença.
- GIL, J. (1994). *Monstros*. Lisboa: Quetzal Editores.
- GODINHO, P. (1998). *A festa dos rapazes: Nova arquitectura do género num meio em mudança*. «Cultura – Revista de História e Teoria das Ideias», (2.a série), Centro de História da Cultura da Universidade Nova de Lisboa, vol. 10, pp. 241- 254.
- GODINHO, S. (1985). *Temas oitocentistas eboenses. A Cidade de Évora*. «Boletim de Cultura da Câmara Municipal de Évora», n.º 67-68 (1984-85), pp. 51-56.
- GOHN, M. (2006). *Educação não formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas. Ensaio: Avaliação e Políticas Públicas Educativas*, vol. 14 (50), pp. 27-38, Rio de Janeiro.
- GONÇALVES, R. (2006). *Educação popular e Boi-de-Mamão: Diálogos brincantes*. Tese de Doutoramento. Florianópolis: UFSC.
- GONÇALVES, R. S. (2003). *Cronistas, folcloristas e os ranchos carnavalescos, perspectivas sobre a cultura popular*. «Estudos Históricos», vol. 32, pp. 89-105, Rio de Janeiro.
- GONÇALVES, T. (2010). *Farsa. Inspiração Literária*. Acedido em 6 de Maio de 2010, disponível em http://inspiracaoliteraria.blogspot.com/2010_02_01_archive.html
- GONZÁLEZ, J. (2002). *Auto Santiago de Afonso Alvares*. Corunha: Biblioteca Arquivo Teatral “Francisco Pillado Mayor”.
- GUEDES, J. (2009). *Urgente, precisa-se: Giacometti e Lopes Graça no teatro!*. «Revista Triplov». Acedido em 17 de Fevereiro de 2010, disponível em <http://www.triplov.com/teatro/Castro-Guedes/2009/urgente.html>
- GUEDES, J. (2000). *Umas tantas notas para a partitura dramatúrgica da “Floripes 21”*. «Cadernos Vianenses», 27, pp. 61-65.
- GUERREIRO, A. M. (1976). «Introdução». In L. Vasconcellos, *Teatro popular português*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis.
- GUIMARÃES, A. (2000). *Nós de vozes: Acerca da tradição popular portuguesa*. Lisboa: Edições Colibri.
- GUSS, D. (2000). *The festive state – Race, ethnicity, and nationalism as cultural performance*. Los Angeles: University of California Press.
- HALBWACHS, M. (2004). *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro.
- HASTRUP, K. (1995). *A passage to anthropology*. Londres: Routledge.
- HAVELOCK, É. (1996). *A musa aprende a escrever. Reflexões sobre a oralidade e a literacia da Antiguidade ao presente*. Lisboa: Gradiva.
- HEERS, J. (1987). *Festas de loucos e Carnavais*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- HELM, A. (1980). *The English mummers' play*. «Mistletoe Series», 14, Woodbridge: The Folklore Society.
- HOBSBAWM, E. & Ranger, T. (1997). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- IBAÑEZ, G. (1989). «La psicología social como dispositivo desestruturante». In G. Ibañez (Ed.), *El conocimiento de la realidad social*. Barcelona: Sendai, pp. 109-133.
- JÚNIOR, J. (2003). *Por uma arqueologia do teatro brasileiro*. «Itinerários», 21, pp. 189-191.
- KALEWSKA, A. (2005). *O Tchiloli de São Tomé e Príncipe: A inculturação africana do discurso dramatúrgico europeu*. 8.º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas. Santiago de Compostela, 18 a 23 de Julho de 2005. Acedido em 19 de Setembro de 2010, disponível em <http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=666> http://www.ueangola.com/index.php/criticas-e-ensaios/item/270-o-tchiloli-de-s%C3%A2o-tom%C3%A9-e-pr%C3%ADncipe-a-incultura%C3%A7%C3%A3o-africana-do-discurso-dramat%C3%BArgico-europeu*.html

- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. (1998). *Destination culture: Tourism, museums, and heritage*. Berkeley: University of California Press.
- KNUTSEN, O. (2006). *Class voting in Western Europe: A comparative longitudinal study*. Oxford: Lexington Books.
- KOCUR, M. (2008). *Body and voice performances in the Elizabethan theatre*. BodyMusicEvent – International Musicological Conference, Wrocław, 30 a 31 de Maio de 2008. Acedido em 7 de Maio de 2009, disponível em <http://www.kocur.uni.wroc.pl/index.php?body-and-voice-performances-in-the-elizabethan-theatre>
- KOLB, D. (1984). *Experiential learning – Experience as a source of learning and development*. Nova Jérsia: Prentice Hall.
- KOUDELA, I. (1991). Brecht: *Um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva/USP.
- KROM, M. (2008). *Festivals of moors and christians: Performance, commodity and identity in folk celebrations in Southern Spain*. «Journal of Mediterranean Studies», vol. 18 (1), pp. 119-138.
- LAFFON, V. (1994). *Les Danças de Carnaval dans une freguesia rural de l'Alentejo*. Actes du Colloque Ethnologie du Portugal: Unité et Diversité. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, pp. 49-57.
- LANGDON, E. (1999). *A fixação da narrativa: Do mito para a poética de literatura oral*. «Horizontes Antropológicos», 12, pp. 13-37. Porto Alegre.
- LANGDON, E. (2007). *Performance e sua diversidade como paradigma analítico: A contribuição da abordagem de Bauman e Briggs*. *Antropologia em Primeira Mão*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Acedido em 22 de Maio de 2009, disponível em <http://pt.scribd.com/doc/37229544/langdon-jean-esther-a-contribuicao-de-bauman-e-briggs>
- LASH, S. (1997). «A reflexividade e seus duplos: Estrutura, estética, comunidade». In U. Giddens, A. Beck & S. Lash (Orgs.), *Modernização reflexiva: Política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: UNESP, pp. 135-206.
- LAVE, J. & Wenger, E. (1991). *Situated learning: Legitimate peripheral participation*. Nova Iorque: Cambridge University Press.
- LÉ, J. e Lé, M. (2002). Dia de Reis – Evocando a tradição da Figueira da Foz. Figueira da Foz: Ed. Autor.
- (2004). *Autos pastoris – Evocando a tradição de natal da Figueira da Foz*. Figueira da Foz: Ed. Autor.
- LEAL, J. (2001). *Orlando Ribeiro, Jorge Dias e José Cutileiro: Imagens do Portugal mediterrâneo*. «Ler História», 40, pp. 141-163.
- LEITE, R. (2005). *Patrimônio e consumo cultural em cidades enobrecidas*. «Sociedade e Cultura», vol. 8 (2), pp. 79-89. Goiás: Universidade Federal de Goiânia.
- LIGIÉRO, Z. (2008). *O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas de origens africanas na diáspora americana*. Anais do V Congresso ABRACE, Belo Horizonte. Acedido em 18 de Fevereiro de 2011, disponível em <http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/etno-cenologia/Thales%20Branche%20Paes%20de%20Mendon%20Ente%20gritos%20e%20risos%20a%20britncadeira%20dos%20mascarados%20na%20marujada%20de%20quatipuru%20pa.pdf>
- LIMA, E. (2008). *Espaço teatral e performatividade: Estratégias e táticas na cena moderna e contemporânea. «Urdimento»*, 11, pp. 33-50.
- LIMA, E. & Caldeira, S. (2010). *O espaço teatral, o corpo e a memória. O Percevejo Online*. «Periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas», vol. 2 (1), UNIRIO. Acedido em 6 de Dezembro de 2010, disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1362/1130>
- LIMA, P. (1996). *Poesia popular no sul de Portugal*. Portel: Câmara Municipal Portel.
- (2001). «A décima e o improviso em Portugal». In M. Trapero (Coord.), *La décima: Su historia, su geografía, sus manifestaciones*. Évora: Câmara Municipal de Évora/Centro de la Cultura Popular Canaria, pp. 153-178.

- (2005). *O fado operário no Alentejo*. Santiago do Cacém: Ministério da Cultura/ Câmara Municipal de Santiago do Cacém.
- (2009). «Programa para a salvaguarda do património imaterial do Alentejo: Apresentação». In P. Costa (Coord.), *Museus e património imaterial: Agentes, fronteiras, identidades*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, pp. 197-202.
- LOPES, A. (2008). *A festa dos Bugios do Sobrado - Concelho de Valongo*. Lisboa: Apenas Livros.
- LOPES, J. (1996). *Tristes escolas: Práticas culturais estudantis no espaço escolar urbano*. Porto: Afrontamento.
- LOPES-JÚNIOR, F. (2001). «As danças de Entrudo». In J. Bretão, *As danças do Entrudo: Uma festa do povo - Teatro popular da ilha Terceira*. Angra do Heroísmo: Direcção Regional de Cultura, vol. 2, pp. 13-22.
- LYOTARD, J. (1989). *A condição pós-moderna*. Lisboa: Gradiva.
- MACIONIS, J. (1997). *Sociology*. Nova Jérsia: Prentice Hall.
- MADEIRA, C. (2008). *O hibridismo nas artes performativas em Portugal*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais – Universidade de Lisboa.
- MAEHR, M. & Braskamp, L. (1986). *The motivation factor: A theory of personal investment*. Lexington: Lexington Publications.
- MAGGIO, J. (2007). *Can the subaltern be heard? Political theory, translation, representation, and Gayatri Chakravorty Spivak*. «Alternatives», 32, pp. 419-443. Acedido em 28 de Outubro de 2009, disponível em http://www.jmaggio.com/uploads/2/8/0/5/2805377/maggio_on_spivak
- MAHON, M. (2000). *The visible evidence of cultural producers*. «Annual Review of Anthropology», 29, pp. 467-492.
- MALINOWSKI, B. (2009). *Uma teoria científica da cultura*. Lisboa: Edições 70.
- MANZINI, Y. (2010). «Do palco ao asfalto: Primeiras impressões sobre criação e técnica para a preparação de performances carnavalescas». In F. Ferreira & R. Müller (Org.), *Performance: Arte e antropologia*. São Paulo: Hucitec, pp. 299-314.
- MARCHI, L., Saenger, J. & Corrêa, R. (2002). *Tocadores: Homem, terra, música e cordas*. Curitiba: Pallotti.
- MARINHO, E. (1984). *O folguedo popular como veículo de comunicação rural: Estudo de um grupo de Cavalo-Marinho*. Dissertação de Mestrado. Recife: UFRPE.
- MATEUS, O. (1988). *Martinho*, col. Vicente. Lisboa: Quimera.
- MATOS, L. (1983). *As Brincas de Évora*, 3 vols. Documento gentilmente disponibilizado pelo autor, fruto de recolha efectuada com apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, (n. pub).
- (1985). *Carnaval em Évora - Enquadramento temporal das Brincas*. Congresso sobre o Alentejo: Semeando Novos Rumos, Évora, Outubro de 1985, vol. 3, pp. 1259-1262. Beja: Associação de Municípios do Distrito de Beja.
- (2007). *Estórias do Sul*. Acedido em 6 de Janeiro de 2008, disponível em <http://estoriasdosul.blogspot.com/search?updated-min=20070101T00:00:00Z&updated-max=2008-01-01T00:00:00Z&max-results=35>
- MAUÉS, M. (2010). *Pássaro Junino: Alguns aspectos dramatúrgicos*. *Pássaro Tucano*. Acedido em 11 de Setembro de 2010, disponível em <http://passarotucano.wordpress.com/2010/06/15/texto-sobre-a-dramaturgia-dos-passaros-juninos>
- MCCONACHIE, B. (2006). «Theatre and print cultures», 1500-1900. In P. Zarrilli, B. McConachie, G. Williams & C. Sorgenfrei, *Theatre histories*. Londres/ Nova Iorque: Routledge, pp. 149-275.
- MCHOUL, A. (1996). *Semiotic investigations: Towards an effective semiotics*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- MCLAREN, P. (2000). *Multiculturalismo revolucionário*. Porto Alegre: Artmed.
- MEAD, M. (1970). *O conflito de gerações*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- MELO, D. (1997). *Salazarismo e cultura popular (1933-1958)*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa.

- MENDONÇA, T. (2009). *Entre gritos e risos: A brincadeira dos mascarados na Marujada de Quatipuru*. Anais da V Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, São Paulo. Acedido em 3 de Maio de 2010, disponível em <http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/etnocenologia/Thales%20Branche%20Paes%20de%20Mendon%E7a%20%20Entre%20gritos%20e%20risos%20a%20brinctadeira%20dos%20mascarados%20na%20marujada%20de%20quatipuru%20pa.pdf>
- MENÉNDEZ-PIDAL, R. (1954). *Poesía juglaresca y origénes de la literaturas románicas*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- MICHAELLIS, C. (1922). *Autos portugueses de Gil Vicente y de la escuela vicentina*. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas/Centro de Estudios Históricos.
- MILLINGTON, P. (2002). *The origins and development of english folk plays*. Tese de Doutoramento. Sheffield: National Centre for English Cultural Tradition – University of Sheffield.
- MIFSUD-CHIRCOP, G. (2002). *Past Carnival and New Year's Eve Drama in Malta*. Folk Drama Studies Today – International Traditional Drama Conference 2002.
- MINOIS, G. (2003). *A história do riso e do escárnio*. São Paulo: UNESP.
- MORAIS, J. (2006). *Ditos e apodos colectivos: Estudo de antropologia social no distrito de Évora*. Lisboa: Edições Colibri.
- (2010). *Religiosidade popular no Alentejo*. Lisboa: Edições Colibri.
- MORENO, W. (1997). *O Cavalo-Marinho de Várzea Nova: Um grupo de dança dramática em seu contexto sociocultural*. Dissertação de Mestrado. Pernambuco: UFPB.
- MOTA, J. (2011). «Posfácio». In P. Brook. *O espaço vazio*. Lisboa: Orfeu Negro, pp. 213-214.
- MOURA, C. (2004). *Dicionário da escravidão negra no Brasil*. São Paulo: USP.
- MOURA, C. E. (1997). *O teatro que o povo cria: Cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará: Da dramaturgia ao espetáculo*. Belém: Secult.
- MOURATO, A. (Coord.) (1980). *Montalvão: Elementos para uma monografia desta freguesia do concelho de Nisa*. Montalvão: Comissão Organizadora das Obras da Ermida de Nossa Senhora dos Remédios de Montalvão.
- MÜLLER, R. (1996). «Ritual e performance artística». In J. Teixeira (Org.), *Performáticos, performance & sociedade*. Brasília: UNB, pp. 43-46.
- MURPHY, J. (1994). *Performing a moral vision: An ethnography of Cavalo-Marinho, a brazilian musical drama*. Tese de Doutoramento. Nova Iorque: Columbia University.
- MURTEIRA, A. (2006). *Alentejo nos alvores do século XXI: De um mundo rural a mundo urbano, mais universal*. «Revista de Estudios Extremeños», tomo 62 (3), pp. 1107-1130.
- NARANG, R. (1992). *Social justice and political education through non-formal education. International Review of Education*, vol. 38 (5), pp. 542-546.
- NÉSPOLI, E. (2004). *Performance e ritual: Processos de subjectivação na arte contemporânea*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Universidade de Campinas.
- NOGUEIRA, C. (2005a). *Cantigas ao desafio e estetização da fala: Natureza, modalidades, função*. Lisboa: Apenas Livros.
- (2005b). *Do papel à voz: As Papeladas ou o teatro popular de Valongo*. Lisboa: Apenas Livros.
- (2007). *Aspectos do teatro popular de Valongo: As Papeladas*. «Forma Breve», 5. Acedido em 11 de Dezembro de 2009, disponível em <http://portal.doc.ua.pt/journals/index.php/formabreve/article/viewArticle/24>
- (2008). *A lenda de Pedro Sem: Da oralidade à poesia romântica, ao cordel (português e brasileiro) e à literatura para crianças e jovens*. Lisboa: Apenas Livros.
- NOGUEIRA, M. (2006b). *Tentando definir o teatro na comunidade*. «Revista Dapesquisa», vol. 2 (2). Acedido em 4 de Janeiro de 2008, disponível em http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/Marcia%20Pompeo.pdf
- NOGUEIRA, M. (2008a). *A opção pelo teatro em comunidades*. «Urdimento», 10, pp. 127-136.

- OLIVEIRA, C. (2004). *Paisagens e patrimónios – Novos caminhos para os territórios rurais: A experiência de uma Associação de Desenvolvimento Local no Alentejo*. II Congresso de Estudos Rurais, Angra do Heroísmo. Acedido em 27 de Setembro de 2008, disponível em <http://www.sper.pt/IICER/temas3.htm>
- OLIVEIRA, E. V. (1995). *Festividades cíclicas em Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- OLIVEIRA, J. (2006). *Catirina, o Boi e sua vizinhança: Elementos da performance dos folguedos populares como referência para os processos de formação do ator*. Dissertação de Mestrado. Brasília: Universidade de Brasília.
- PAIN, A. (1991). *L'éducation informelle: Les effects formateurs dans le quotidien*. Paris: L'Harmattan.
- PAIS, J. (2008). *Culturas de Grupos. Portugal: Percursos de Interculturalidade*, vol. 2. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME). Acedido em 9 de Julho de 2009, disponível em www.oi.acidi.gov.pt/docs/Col.../Intercultura/2_PI_Cap6.pdf
- PASSOS, A. (1999). *Bonecos de Santo Aleixo: A sua impossível história – As marionetas em Portugal nos séculos XVI a XVIII e a sua influência nos títeres alentejanos*. Évora: Centro Dramático de Évora (CENDREV).
- PAVIS, P. (1996). *Dictionnaire du theatre*. Paris: Dunod.
- (2003). *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva.
- PENONI, I. (2009). *Dos dramas sociais de Victor Turner à complexidade fictício-ritual de Carlo Severi ou mais um "ir e vir" entre o teatro e a antropologia*. VIII Reunión de Antropología del Mercosur (RAM): Diversidad y Poder en América Latina, Buenos Aires, 29 de Setembro a 2 de Outubro de 2009. Acedido em 10 de Agosto de 2010, disponível em <http://www.ram2009.unsam.edu.ar/GT/GT%2035%20E2%80%93%20Antropolog%C3%A9tica%20del%20Estado/GT34%20%20Poinencia%20%5BRibeiro%5D.pdf>
- PEREIRA, P. (2010). *Caminhos do universo carolíngio: O Tchiloli de São Tomé*. Texto policopiado cedido pelo autor.
- PETTITT, T. (2005). *When the golden bough breaks*. «Nordic Journal of English Studies». Acedido em 27 de Fevereiro de 2009, disponível em <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/njes/issue/view/12>
- PICÃO, J. (1937). *Através dos campos: Usos e costumes agrícola-alentejanos (concelho de Elvas)*. Lisboa: Gui-mães Editores.
- PICCHIO, L. (1964). *História do teatro português*. Lisboa: Portugália Editora.
- PINTO, M. (2000). *A Bugiada: Festa, luta e comunicação*. Comunicação apresentada ao IV LUSOCOM – Encontro Lusófono de Ciências da Comunicação, São Vicente (Brasil), 19 a 22 de Abril de 2000.
- POLLAK, M. (1989). *Memória, esquecimento, silêncio*. «Estudos Históricos», vol. 2 (3), pp. 3-15, Rio de Janeiro.
- POSTIC, M. (1990). *A relação pedagógica*. Coimbra: Coimbra Editora.
- PRENTKI, T. (2008). *Carnival, contradiction and the folly of being human*. The International Conference: Carnival, “a people’s art” and taking the streets, Toronto, 30 de Julho a 3 de Agosto de 2008. Acedido em 4 de Dezembro de 2009, disponível em <http://www.carnivalconference.ca/speakers.html>
- PROPP, V. (1968). *Morphology of a folktale*. Texas: University of Texas Press.
- RAMOS, F. (1997). *Os proprietários da sombra: Vila Velha revisitada*. Lisboa: Universidade Aberta.
- RAMOS, F. (2010). *Vinho do Alentejo – Temas culturais*. Lisboa: Edições Colibri.
- RAMOS, F. & Silva, C. (2003). *Tratado das alcunhas alentejanas*. Lisboa: Edições Colibri.
- RAMOS, R. (1998). *O chamado problema do analfabetismo: As políticas de escolarização e a persistência do analfabetismo em Portugal (séculos XIX e XX)*. «Ler História», 35, pp. 45-70.
- RAMOS-DO-Ó, J. (1993). *O dispositivo cultural nos anos da “Política do Espírito” (1933-1949): Ideologia, instituições, agentes e prática*. Dissertação de Mestrado. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa.

- RAPOSO, P. (1997). Resenções de David Parkin, Lionel Caplan e Humphrey Fisher (Eds.) *The politics of Cultural Performance*. Oxford, Berghahn Books, 1996. «Revista Etnográfica», vol. 1 (1), pp. 164-165.
- (1998). *O Auto da Floripes: Cultura popular, etnógrafos, intelectuais e artistas*. «Revista Etnográfica», vol. 2 (2), pp. 189-219.
- (2000). *Teatro popular: Reinventar a beleza do morto*. Comunicação apresentada no Colóquio GEFACT - Teatro Popular, Coimbra. (Texto disponibilizado pelo autor).
- (2003). *O papel das expressões performativas na contemporaneidade. Identidade e cultura popular*. Tese de Doutoramento. Lisboa: ISCTE.
- (2004). «Do ritual ao espectáculo: "Caretos", intelectuais, turistas e media». In M. Silva (Org.), *Outros trópicos. Novos destinos turísticos. Novos Terrenos da Antropologia*. Lisboa: Livros Horizonte. Acedido em 13 de Junho de 2008, disponível em http://ceas.iscte.pt/artigos/raposo_2004_ritual.pdf
- (2005). *Performances culturais: Construindo um terreno. Ritual e Performance*. Acedido em 2 de Setembro de 2010, disponível em <http://ritualeperformance.blogspot.com/2005/09/performances-culturais-construindo-um.html>
- (2006). «Caretos de Podence: Um espectáculo de reinvenção cultural». In B. Pereira (Coord.), *Rituais de Inverno com máscaras*. Lisboa: Instituto Português de Museus, pp. 75-100.
- REIS, F. (2006). *Comunidades radiofónicas: Um estudo etnográfico sobre a rádio local em Portugal*. Tese de Doutoramento. Lisboa: ISCTE.
- RODRIGUES, M. (2007). *A Oração no Horto: Um auto quinhentista e suas recuperações*. «Via Spiritus», 14, pp. 91-108.
- ROSAS, F. (2001). *O salazarismo e o homem novo: Ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. «Análise Social»*, vol. 35, (157), pp. 1031-1054.
- RUIZ, J. & Trapero, M. (2001). «Origen de la décima». In M. Trapero (Coord.), *La décima: su historia, su geografía, sus manifestaciones*. Évora: Câmara Municipal de Évora/Centro de la Cultura Popular Canaria, pp. 15-41.
- SAID, E. (1995). *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2001). *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SANCHIS, P. (1983). *Arraial: Festa de um povo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- SANTOS, I. (1995). «Escrita da voz e memória do texto: Abordagens atuais da literatura popular brasileira». In Z. Bernd & J. Migozzi (Org.), *Fronteiras do literário: Literatura oral e popular Brasil/França*. Porto Alegre: UFRGS, pp. 31-43.
- SARAIVA, C. (2006). «Rapazes e almas no período invernal». In B. Pereira (Org.), *Rituais de Inverno com máscaras*. Lisboa: Instituto Português de Museus, pp. 111-131.
- SARDINHA, J. (2000). *Tradições musicais da Estremadura*. Vila Verde: Tradisom.
- SCHECHNER, R. (1973). *Drama, script, theatre, and performance*. «The Drama Review: TDR», vol. 17 (3).
- (1982). *The end of humanism*. Nova Iorque: Performing Arts Journal Publications.
- (1983). *Performative circumstances: From the Avant Garde to Ramilila*. Calcutá: Seagull Books.
- (1985). *Between theater and anthropology*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press.
- (1988). *Performance theory*. Londres/Nova Iorque: Routledge.
- (1994). *Environmental theater*. Nova Iorque: Applause Acting Series.
- (1995). *The future of ritual: Writings on culture and performance*. Londres/Nova Iorque: Routledge.
- (1998). «What is performance studies anyway?». In J. Lane & P. Phelan (Eds.), *The ends of performance*. Nova Iorque: New York University Press, pp. 357-362.
- (2002). *Performance studies*. Nova Iorque: Routledge.
- (2003). *O que é performance*. «O Percevejo», 12, pp. 25-50, Rio de Janeiro.
- SCHECHTER, J. (2003). *Popular theatre: A source book*. Londres: Routledge.

- SCHMIDT, L. (1964). *Le théâtre populaire européen*, vol. 3, col. Folklore Européen. Paris: Editions G. P. Maison Neuve et Larousse.
- SCHÖN, D. (1983). *The reflexive practioner: How professionals think in action*. Londres: Basic Books.
- SEIBERT, G. (2009). *Carlos Magno no Equador - A introdução do Tchiloli em São Tomé*. «Revista Latitudes – Cahiers Lusophones», 36, pp. 16-20.
- SILVA, R. (2005). Entre “artes” e “ciências”: A noção de performance e drama no campo das ciências sociais. «*Horizontes Antropológicos*», vol. 11 (24), Porto Alegre. Acedido em 30 de Julho de 2010, disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010471832005000200003&script=sci_arttext
- SIMPÓCIO, M. (1997). *Evolução e morfologia do espaço urbano de Évora*. Tese de Doutoramento. Évora: Universidade de Évora.
- SINGER, M. (1972). *When a great tradition modernizes*. Chicago: University of Chicago Press.
- SPIVAK, G. (1988). «Can the subaltern speak?». In C. Nelson & L. Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, pp. 271-315.
- SPRINTHALL, N. & Sprinthall, R. (1993). *Psicología educacional*. Lisboa: McGraw-Hill.
- STAMBAUGH, A. (2002). *La traducción transfronteriza del performance*. Palestra no Seminário do Hemispheric Institut, Lima. Acedido em 2 de Maio de 2009, disponível em <http://hemi.nyu.edu/eng/seminar/peru/call/workgroups/perftheoryaprieto.shtml>
- TAUSSIG, M. (1992). *Mimesis and alterity: A particular history of the senses*. Nova Iorque: Routledge.
- TAYLOR, D. (2000). *Denise Stoklos: The politics of decipherability*. «The Drama Review: TDR», vol. 44, (2), pp. 7-29.
- TENDERINI, M. (2003). *Na pisada do galope: Cavalo-Marinho na fronteira traçada entre brincadeira e realidade*. Dissertação de Mestrado. Recife: UFPE.
- TERRA, C. (1985). Abordagem cultural do fundamento: O Lavrador. Congresso sobre o Alentejo: Semeando Novos Rumos, Évora, Outubro de 1985, vol. 3, pp. 1263-1342. Beja: Associação de Municípios do Distrito de Beja.
- THOMASHOW, M. (1998). *A identidade ecológica: Tornar-se um ambientalista reflexivo*. Lisboa: Instituto Piaget.
- THOMPSON, S. (1977). *The folktale*. Los Angeles: University of California Press.
- TILLIS, S. (1999). *Rethinking folk drama*. Westport: Greenwood Press.
- TORGAL, L. & Homem, A. (1982). Ideologia salazarista e “cultura popular”: Análise de uma biblioteca de uma Casa do Povo. *Análise Social*, vol. 18 (72-74), pp. 1437-1464.
- TRAPERÓ, M. & Díaz-Pimienta, A. (2001). «Glosario de la décima y de la improvisación poética». In M. Trapero (Coord.). *La décima: su história, su geografía, sus manifestaciones*. Évora: Câmara Municipal de Évora/Centro de la Cultura Popular Canaria, pp. 249-264.
- TRILLA, J. (1996). *La educación fuera de la escuela. Ambitos no formales y educación social*. Barcelona: Ariel.
- TUR, O., Veiga, F., Viñas, C., Jacinto, R. & Saraiva, C. (2001). *O suicídio em Portugal e Espanha - Padrões e contrastes de uma geografia plural*. «*Psiquiatria Clínica*», 22 (1), pp. 49-58.
- TURNER, V. (1982). *From ritual to theatre: The human seriousness of play*. Nova Iorque: PAJ Publications.
- (1987). *The anthropology of performance*. Nova Iorque: PAJ Publications.
- (1995). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Nova Jérsei: Transaction Publishers.
- (2005). *Floresta de símbolos: Aspectos do ritual Ndembu*. Niterói: Universidade Federal Fluminense.
- UBERSFELD, A. (1981). *L'école du spectateur: Lire le théâtre*. Paris: Éditions Sociales.
- VALENTE, J. (1999). *Estado novo e alegria no trabalho: Uma história política da FNAT (1935-1958)*. Lisboa: Edições Colibri.
- VALENTE, L. (1999). *Expressão dramática*. Relatório pedagógico do concurso para provimento de um lugar de Professor Associado da Universidade de Évora.
- VALVERDE, P. (2000). *Máscara, mato e morte: Textos para uma etnografia de São Tomé*. Oeiras: Celta Editora.

- VASCONCELOS, G. (2007). *O cômico no Bumba-Meu-Boi*. Dissertação de Mestrado. São Luís: UFMA.
- VASCONCELOS, J. (2003). *Passos da fé e da folia*. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP.
- VASCONCELOS, J. L. (1976a). *Teatro popular português*, tomo 1 – Religioso, (Coordenação e notas de António Machado Guerreiro). Coimbra: Acta Universitatis Comimbrigensis.
- VASCONCELOS, J. L. (1976b). *Teatro popular português*, tomo 2 – Profano. (Coordenação e notas de António Machado Guerreiro). Coimbra: Acta Universitatis Comimbrigensis.
- VELOSO, J. (2010). *O mestre morreu. Viva o novo mestre*. Anais do VI Congresso da ABRACE. Acedido em 4 de Março de 2011, disponível em <http://portalbrace.org/vicongresso/etnocienologia/Jorge%20das%20Gra%e7as%20%20Veloso%20-%20O%20Mestre%20morreu.%20Viva%20o%20novo%20Mestre.%20Resumo.pdf>
- VENEZIANO, N. (2002). *A cena de Dario Fo: O exercício da imaginação*. São Paulo: Códex.
- VIEIRA, J. (2005). *No Carnaval... as “Brincas”*. Animação Sociocultural e Juventude. Acedido em 1 de Março de 2008, disponível em <http://anijovem.blogspot.com/2005/02/no-carnaval-as-brincas-1.html>
- WEBER, M. (1973). «Comunidade e sociedade como estruturas de socialização». In F. Fernandes (Org.). *Comunidade e sociedade: Leituras sobre problemas metodológicos e de aplicação*. São Paulo: Companhia Editora, pp. 140-143.
- WILLIAMS, J. (2006). «Theatre and performance in the age of global communications, 1950 – present». In P. Zarrilli, B. McConachie, J. Williams & C. Sorgenfrei, *Theatre histories*. Nova Iorque/Londres: Routledge, pp. 407-520.
- ZARRILLI, P. (2006). «Performance and theatre in oral and written cultures before 1600». In P. Zarrilli, B. McConachie, G. Williams & C. Sorgenfrei, *Theatre histories*. Nova Iorque/Londres: Routledge, pp. 1-137.
- ZUNTHOR, P. (1983). *Introduction à la poésie orale*. Paris: Éditions du Seuil.
- ZURBACH, C. (2007). *As formas breves e o teatro mínimo nos Bonecos de Santo Aleixo*. «Forma Breve», 5. Acedido em 3 de Outubro de 2008, disponível em <http://portal.doc.ua.pt/journals/index.php/formabreve/article/viewArticle/247>
- ZURBACH, C., Ferreira, J. & Seixas, P. (2007). *Autos, passos e bailinhos: Os textos dos bonecos de Santo Aleixo*. Évora: Casa do Sul.

Fontes Citadas:

- CÂMARA Municipal de Évora – Apresentação do Pólo de Desenvolvimento http://www.cm-evora.pt/NR/rdonlyres/19C84456-B40F4F0F8DCD4FE6388D4E45/19535/apresentacao_polodesenvolvimento.pdf
- CÂMARA Municipal de Évora – Caracterização do Concelho <http://www.cm-evora.pt/pt/conteudos/concelho/Caracterizacao+do+concelho/>
- DIRECÇÃO Regional de Cultura do Alentejo (DRC_A) http://www.cultura-alentejo.pt/newsletter/newsletterDRCALEN_1.pdf

ANEXO

CODIFICAÇÃO DOS DISCURSOS DOS INTERLOCUTORES

Performers – IP (xx)
Agentes culturais, artísticos e educacionais
– IL (xx)
Criadores e formadores – IC (xx)
Audiências – IA (xx)
Grupo – IPG (xx)
Grupo de Debate – GD (xx)
Notas de bordo Investigadora – NB (Ano/Mês)

LISTAGEM DOS INTERLOCUTORES

Performers:

Grupo de Brincas dos Canaviais
Luís Matias – IPLM
Luís Cavaco – IPLC
Joaquim Manuel Farinha – IPJMF
Aires Caroço – IPAC
João Bicho – IPJB
Ricardo Fernandes – IPRF
João Caroço – IPJC
Fábio Bicho – IPFB
Tiago Matias – IPTM
Joaquim Ferrão – IPJF
Carlos – IPC

Bruno Nobre – IPB
Miguel Grazina – IPMG
João Ventinhos – IPJV
João Montoito – IPJM
Fábio Oliveira – IPFO
David Oliveira – IPDO
Toy Montoito – IPTM

Grupo de Brincas da Graça do Divor
Susana Graça – IPSG
Tânia Curraleira – IPTC
António Luís – IPAL
Isidro Lobo – IPIL

Agentes culturais, artísticos e educacionais:

Rui Arimateia – ILRA
Manuel Barradas – ILMB
Manuel Dias – ILMD
Adelino Ourives – ILAO
Manuel Piçarra – ILMP
Luís de Matos – ILLM
Duarte – ILDD

Criadores e formadores:

Alexandra Espírito Santo – ICAE
Júlia Celeste Correia – ICJCC
Lia Marchi – ICLM

José Caldas – ICJC
Rita Wengorovius – ICRW
Cristina Chafirovitch – ICCC
Márcia Nogueira – ICMN
Marco Ferreira – ICMF

Audiências:

Manuela Fonseca – IAMF
Manuel Branco – IAMB

Participantes do Grupo de Debate:

Isabel Bezelga – GD(IB)
Panagiotis Sarantopoulos – GD(TA)
José Russo – GD(JR)
Carlos Pinto Coelho – GD(CPC)
José Monarca Pinheiro – GD(MP)
Luís Matias – GD(MLM)
Luís Matos – GD(LM)
Domingos Morais – GD(DM)
Manuel Dias – GD(MD)
Alberto Magalhães – GD(AM)
Clara Alvarez – GD(CA)
Gertrudes Dias – GD(GD)
Margarida Morgado – GD(FM)

Título
Altas Vozes
Brincas de Évora: Práticas contemporâneas

Autor
Isabel Bezelga

Capa
Anyforms

Colecção
Palavras-chave

Grafismo
Anyforms

Revisão
Maria Inês Nemésio

Composição
Undo

Impressão e acabamento
Rainho & Neves

ISBN
978-989-99462-7-9

Depósito Legal
???

Lisboa, Dezembro, 2015

Arranha-céus
Rua da Horta Seca, 40, r/c
1200-221 Lisboa

