

## Teatro, *locus* e Comunidade

Isabel Bezelga  
Universidade de Évora  
Ramon Santana de Aguiar  
Universidade Estadual de Minas Gerais

### Introdução

A proposta desse artigo é de, a partir da compreensão fenomenológica, investigar o uso de espaços públicos e comunitários como *locus* para a ação teatral em contextos específicos. Por outro lado, interessa perceber como essas práticas dialogam com seus grupos de interesse. A partir dos resultados, pretendemos indicar possíveis contribuições metodológicas na formação de “Artistas Pedagogos”<sup>1</sup> e sua atuação em contextos educacionais.

A escolha e ocupação do espaço disponível para uma *performance* teatral pode ser determinada por diversos fatores, como: disponibilidade, recursos financeiros, opções conscientes etc. Porém, para o pesquisador e educador em Artes Cênicas a opção pelo espaço e sua ocupação instiga a reflexão sobre opções estéticas, relação com o público, olhares sobre o mundo e a sociedade.

Privilegiando as pesquisas sob o foco dos estudos do espaço, aqui se pretende evidenciar que, por suas características artísticas, físicas, históricas e sociopolíticas, as manifestações cênicas têm o suporte “espaço” como condição de efetivação. Não há cena sem a escolha intencional – ideológica ou crítica - de um determinado espaço. A partir dessa constatação, este artigo apresenta uma abordagem de pesquisa cênica e ação em Teatro e Comunidade privilegiando duas manifestações específicas sendo uma em Portugal (Brincas de Évora) e outra no Brasil (Grupo de Teatro São Gonçalo do Baçã). Para isso, pretende-se a compreensão da utilização dos espaços destinados às *performances* dessas.

Em Portugal, as *Brincas* foram objecto de pesquisa no quadro das interações e diálogos com as perspectivas contemporâneas de Teatro e Comunidade (Bezelga, 2011, 2012). As *Brincas* de Évora são manifestações de teatralidade popular que insistem em continuar a preparar-se no secretismo dos Invernos e a sair à rua durante os 4 dias de Carnaval, em Évora – Alentejo, no Sul de Portugal.

---

<sup>1</sup> Perfil profissional assumido neste artigo para os profissionais oriundos das escolas de formação de licenciados em Artes Cênicas.

Trata-se de representações dramáticas versejadas em décimas, a que chamam “fundamentos” e que aliam música e teatro às coreografias enunciativas das “contradanças”. Como figuras contrastantes encontram-se o Mestre e os faz-tudos, secundados por um acordeonista - de vital importância para o ritmo da *performance*. Há também um porta-bandeira com estandarte do grupo e um número variável de participantes que desempenham as diferentes “figuras”. Embora outrora só fosse realizada por homens, tem vindo a assistir-se à incorporação de elementos femininos nalguns grupos, o que indicia sinais de actualização.

No Brasil, o Grupo de Teatro São Gonçalo de Bação se tornou objeto de pesquisa (2005) e tem contribuído para as reflexões e ações em Teatro e Comunidade (Aguiar, 2008). Sediado no distrito de São Gonçalo do Bação (Minas Gerais, Brasil), é formado por cidadãos daquele lugar e não se caracteriza como grupo profissional ou amador e sim, um grupo comunitário de teatro.

Se for possível identificar uma primeira composição das pessoas que formaram o grupo, pode-se pensar na representação da “Paixão de Cristo” durante a semana santa católica realizada em 1993. Nesta, já participavam pessoas que também hoje pertencem ao atual quadro de integrantes do grupo de teatro. Atualmente, o grupo conta com 32 membros participantes diretos entre crianças, jovens, adultos e idosos cujas idades variam entre 06 e 94 anos.

À exceção das crianças e dos mais jovens, os demais participantes não tiveram oportunidade de estudar ou de completar seus estudos no ensino fundamental e raramente tiveram acesso como espectadores a montagens teatrais. A maioria se dedica a seus afazeres habituais dentro da comunidade. São donas de casa, comerciários, costureiras, pedreiros, trabalhadores rurais, jovens estudantes, pensionistas, professores e outros profissionais. Considerando o uso do espaço por *performances* teatrais e, as especificidades destas práticas de Teatro e Comunidade, tornam-se necessários alguns esclarecimentos.

## **Teatro e Comunidade**

O conceito de Teatro e Comunidade é multifacetado, dada a natureza diversa das suas possibilidades de aplicação. Esse conceito coloca em evidência a pluralidade de intervenções em que o teatro é usado como meio de expressão, comunicação, encontro e desenvolvimento. Norteadas pela máxima “Of the People, By the People, and For the People” (Geer, 1993) reconhecemos, no entanto, no percurso das várias práticas teatrais em contextos comunitários, que a este lema correspondem distintas aproximações tipificadas: Teatro para comunidades; Teatro com Comunidades; Teatro por Comunidades (Valente, 2005). Também na perspectiva de Nogueira (2006, 2007), que salienta tratar-se de um olhar sobre as práticas, e por isso constituir-se tão só,

como uma possibilidade de análise, é possível distinguir esses 3 modelos em função das decisões sobre os objetivos e as abordagens teatrais estarem imputadas ou não aos seus participantes.

Analisando a produção científica da área, constata-se que, apesar da heterogeneidade de significados e da diversidade de nomes/designações adotados, (*Community Theatre*, *Community-based performance*, “Animação Teatral”, *Applied Theatre/Drama*, “Teatro Social”, “Teatro para o desenvolvimento”, *Theâtre Action*, etc.), todas elas respiram uma mesma perspectiva de actuação para e com a comunidade (Kershaw, 1992; Van Erven, 2001; Cohen-Cruz, 2005; Caride & Vieites, 2006; Bento, 2003; Taylor, 2003; Thompson, 2008; Nicholson, 2005; Nogueira, 2008a, 2009; Schininá, 2004; Epskamp, 2006).

Os mais diversos contributos introduzem abordagens muito especializadas, quer referindo-se a especificidades dos grupos e subgrupos, objeto de intervenção, quer focando a dimensão política quer ainda colocando a tônica no desenvolvimento sustentado, na promoção de valores e boas práticas e na afirmação dos direitos humanos. Porém, a função social e transformadora do teatro está evidentemente presente em todas estas acepções e nelas é possível rever um mesmo denominador comum, alicerçado pela visão educacional de Paulo Freire e ainda pelas perspectivas do teatro de Brecht e do “Teatro para todos” de Augusto Boal.

Em suma, o conceito de Teatro e Comunidade busca contribuir para o processo de conscientização de grupos e cidadãos possibilitando interpretações críticas, fortalecendo identidades, constituindo grupos ou mesmo, realizando a manutenção e atualização de tradições cênicas de determinadas comunidades.

Neste artigo, o termo “comunidade” está considerando a abordagem contemporânea proposta por Zygmunt Bauman (2003). Em seu livro “Comunidade, a busca por segurança no mundo atual”, o autor trata de questões ligadas à globalização e à “modernidade líquida” expressão cunhada para se referir às relações materiais e sociais no mundo contemporâneo. Segundo o autor, ao contrário do que acontecia no mundo pré-moderno, dominado pela matriz da tradição, a ideia de comunidade – entendida como algo que é dado e não se nomeia surge-nos hoje, sobretudo nos grandes interfaces urbanos, como um “conceito por ‘preencher’ e não como uma realidade dada e vivida. Uma procura quase desesperada de ‘comunidade’”, não como algo resultante da uma experiência herdada, participada e vivida, mas como uma conceitualização necessária e imaginária de devir.

Para o autor, não se pode entender o cosmopolitismo da era global, situado no “território da extraterritorialidade”, senão como “uma fuga face à da comunidade” (*ibid.* p. 53-55) criando “trincheiras que separam e isolam grupos não contribuindo para uma sensação de segurança e pertencimento”. (Bauman, 2003: 128)

Considerando Teatro e Comunidade como possível articulação de enfrentamento, é necessário esclarecer ainda referências que organizam os estudos aqui apresentados no que toca à ideia de “identidade” e “memória”. Tanto nas Brincas de Évora quanto no Grupo de Teatro São Gonçalo do Bação, esses ingredientes são fundamentais na constituição dos grupos e suas ações.

Em geral, os grupos sociais praticam hábitos e ações que caracterizam (ou são caracterizados por) suas opções culturais. Stuart Hall (2005) em “A identidade cultural na pós-modernidade” explora algumas das questões sobre a identidade cultural na “modernidade tardia” e avalia se existe uma “crise de identidade que está abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social.” (Hall, 2005: 7). Este autor afirma que as identidades estão sendo fragmentadas em função da cultura de massa e da globalização e propõe articulações entre o local e global.

É possível perceber no caso das Brincas de Évora e também no Grupo de Teatro São Gonçalo do Bação uma busca dessa articulação. Seja na manutenção da tradição ou mesmo na reinvenção dela. As características dessas manifestações conferem possibilidades que corroboram com construções de identidades coletivas possíveis graças a metodologias em Teatro e Comunidade, dentre elas, a valorização das memórias, das tradições e das experiências dos participantes.

Contribuindo com a memória pessoal, os participantes constroem a memória coletiva aproximando do que Walter Benjamin (1996) chama de “narrativa de reminiscências”. Segundo esse filósofo, [...]“a reminiscência é que tece a rede que, em última instância, todas as histórias constituem entre si” (*op. cit.*: 211). A reminiscência funda uma possível cadeia da tradição, permitindo a transmissão dos fatos, acontecimentos e trocas de geração em geração. (Benjamin, 1996).

Nos momentos coletivos de construção e ou preparação das *performances*, a identidade pretérita da comunidade se mistura com o presente. “A memória se torna constituinte do sentimento de identidade sendo importante como continuidade e coerência individual e de grupos”. (Pollak, 1992: 204)

Esta dinâmica e seus resultados comprovam que também a memória e a identidade pertencem ao espaço do *corpus* coletivo que venceu as teias do tempo e que, por vezes, podem estar silenciadas, o que não quer dizer esquecidas. (Pollak, 1992).

As ações em Teatro e Comunidade pretendem contribuir para que essas “teias” possam constituir um tecido cultural que estabelece pertencimentos. Nesta perspectiva, pode-se inferir que, na atualidade dos estudos aqui apresentados, o trabalho em Teatro e Comunidade, nas suas dinâmicas da produção, contribui para criar uma sensação de segurança para comunidades na ação em que “protege” e valoriza uma identidade comum. Contudo, não é criada uma “trincheira”,

mesmo porque, no mundo globalizado isso é impossível, porém cria-se um referencial de localização cultural nesse mesmo mundo globalizado.

### **Percepções espaciais em teatro**

O estudo do espaço teatral contribui para a compreensão das relações estéticas, cognitivas, psíquicas e sociais que se dão na criação e participação em uma obra cênica. O teatro e sua recepção é condicionado (ou determinado) pelo uso dos espaços disponíveis.

Em geral, para além do suporte físico, as manifestações cênicas se apropriam dos espaços nos seus aspectos históricos, ideológicos, políticos, dramaturgicos, de resistência, críticos, de memória, de inovação e tantos outros aspectos possíveis para a sua inventividade e seus criadores. Como se dão essas construções em Teatro e Comunidade?

O teatro, objeto coletivo, começou com o espaço, a voz e o corpo. O texto era a assunção plena desses aspectos que iam sendo transpostos para uma dimensão que permitia fazer contrastar o individual e o social. O “retorno” do teatro a uma apropriação comunitária pressupõe uma curiosa identificação entre representantes e representados.

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. Nas nossas sociedades contemporâneas tem-se vindo a assistir a uma intensa ocupação transitória de espaços comuns, através da realização de *performances* que interferem nos “usos” do espaço público, transgredindo, reinventando, fazendo desse acto artístico uma reivindicação poético/política. (Carreira, 2013)

Na abordagem dos estudos culturais, Michel de Certeau (2000), “A invenção do cotidiano”, define “lugar” como uma configuração instantânea de posições que implica uma indicação de estabilidade, diferenciando-o de espaço, este sendo um “lugar praticado” onde sempre se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável do tempo. (De Certeau, 2000: 201).

Para De Certeau, a definição de espaço se estabelece a partir das práticas de sua ocupação, possibilidades não somente físicas: o espaço é apresentado como lugar de vivências, de movimentos, de conexões e interações.

Em Patrice Pavis (2003) “Dicionário de Teatro”, o verbete “espaço”, traz denominações para esse *locus*, de acordo com a forma que ele se estabelece ou é estabelecido no fazer teatral. Neste artigo, interessam as noções de “espaço teatral”; “espaço dramático”; “espaço cênico”; “espaço interior”; “espaço gestual”. Na compreensão de Pavis, espaço teatral é o espaço utilizado para uma

*performance* teatral, compreendendo o conjunto dos espaços destinados a cena e a plateia (Pavis, 2003: 138).

Na atualidade, além dos edifícios teatrais, *performances* teatrais podem ocorrer nos mais diversos locais. Nesta perspectiva, quando uma ação teatral é levada numa praça ou numa galeria, esses espaços, originalmente destinados a outras funções, se tornam, no instante da *performance*, em espaços teatrais.

Como espaço dramático Pavis define sendo as alusões espaciais e temporais presentes em um texto dramático que remete o leitor ao jogo dramático proposto. [...] um espaço construído pelo espectador ou pelo leitor para fixar o âmbito da evolução da ação e das personagens; pertence ao texto dramático e só é visualizável quando espectador constrói imaginariamente o espaço dramático” (Pavis, 2003: 135).

Assim, o espaço dramático é proposto ao espectador no jogo dramático realizado pelos personagens, suas ações e suas relações. Na construção ficcional do espaço dramático, o espectador extrapola, no caso do teatro, a cenografia, e adentra no universo físico e temporal dos personagens e suas evoluções ao longo da trama. O espaço dramático está no âmbito da comunicação entre o autor e o leitor e/ou espectador. Ele poderá ser também composto pelas indicações cênicas: uma cidade imaginada, uma ruela, as condições do clima, o tempo histórico e social implícito.

Outra dimensão de espaço apresentado por Pavis é o espaço cênico. Este é o espaço físico propriamente utilizado para a evolução dos atores. Nos espetáculos realizados na caixa italiana, o espaço cênico compreende o palco; quando realizados na rua – o espaço utilizado para a evolução das cenas; quando realizados em teatros de arena, a área central. No seu *Dicionário*, Pavis delimita o espaço cênico como sendo: [...] “o espaço concretamente perceptível pelo público na ou nas cenas... É quase aquilo que entendemos por ‘a cena’ de teatro” (Pavis, 2003: 133).

Ao espaço cênico podemos relacionar diretamente o espaço gestual, também na acepção de Pavis. Esse espaço [...] “é criado pelo ator, por sua presença e seus desdobramentos, por sua relação com o grupo, sua disposição no palco” (Pavis, 2003: 137), ou seja, o espaço gestual é definido não só pela evolução individual do ator mas, também, pelas relações de jogo presentes na *performance*. Nessa perspectiva, o espaço gestual está compreendido no espaço cênico e deste é parte integrante.

A fim de criar uma triangulação com o espectador, Pavis define o espaço interior. Segundo o autor, o teatro é também [...] “o local no qual o espectador dever projetar-se (catarse, identificação). A partir de então, como que por osmose, o teatro se torna espaço interior” (Pavis, 2003: 136).

O espaço interior assim definido apresenta aspectos relacionados à memória, às vivências individuais do espectador – e atores e personagens, produzindo desdobramentos, criando imagens; projeções de ego; lembranças, a partir da *performance*. O espaço interior se estabelece a partir dos

outros espaços apresentados, ou seja, a partir da percepção e construção dos espaços dramático e cênico, o espectador estabelece as conexões com o seu espaço interior num possível movimento vetorial não necessariamente comum a todos os espectadores.

Nas definições de Pavis, percebe-se então que o espaço dramático inicial é relacionado ao imaginário e de jogo proposto pelo texto; o espaço cênico e gestual à cena; o espaço interior individualmente localizado no público. Mas é possível dimensionar um espaço coletivo relacionado às práticas sociais, às memórias e identidades presentes nas relações entre texto, atores e público?

### **As Brincas de Évora**

São raras e por vezes lacónicas as referências às Brincas, o que dificulta a sua caracterização, genealogia e compreensão do papel junto da comunidade. Na pesquisa realizada, dá-se conta da sua existência desde finais do séc XIX (Abelho, 1973). O ponto alto da sua vitalidade terá sido entre os anos 1940 e 1960, com numerosos grupos de Brincas das várias quintas dos arredores de Évora, assistindo-se depois a uma progressiva regressão devido a diversos factores: emigração; guerra colonial; fim do modo de vida rural.

Nos anos 70 em pleno desenvolvimento das campanhas de dinamização e descentralização cultural pós 25 de Abril (Fim da Ditadura em Portugal e processo de democratização), encontram-se referências e recolhas de âmbito local que atestam da realização de Brincas por vários grupos, notando a introdução de algumas novidades no seu fazer tradicional, nomeadamente a incorporação de inovações cénicas decorrentes de ligações a grupos de teatro amador e estruturas associativas sócio-culturais. É durante a década de 80 que se assiste a um maior interesse, correspondendo a um momento de “desocultação”, numa tentativa externa de revitalização das Brincas, nomeadamente através da sua integração nos chamados Carnavais de Évora.

No entanto, a competição gerada envolvendo valores pecuniários, em vez de realmente assegurar um processo de crescimento e desenvolvimento destas manifestações “quase ia acabando com as mesmas”. Curioso é o aumento das referências às Brincas nos últimos anos e à proliferação de pequenos textos, notas de imprensa, e *posts* na rede, que nos dão conta da sua existência, continuidade e mesmo à sua integração em acções de dinamização cultural, correspondendo a uma diminuição drástica de grupos de brincas. Atualmente existem dois grupos activos e desse facto os seus elementos têm a consciência da responsabilidade que transportam.

Os espaços de apresentação das Brincas são tradicionalmente os espaços de sociabilidade que, nos limites de Évora, permanecem ainda como memórias de vivência rural. Mas significativo é o facto de nos périplos dos grupos de Brincas pelas redondezas da cidade de Évora também existir a

ocasião de se apresentarem em espaços onde não suporiam entrar noutros momentos: na cidade intra-muros, nos pátios das casas ricas das grandes herdades e nos palácios dos senhores e mais recentemente nos Paços do Concelho. Tal ocorre num tempo excepcional e extra-quotidiano em que as relações de poder são questionadas e transgredidas as rígidas normas de ocupação de espaço (Bakhtine, 1970). 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 interlocutores da pesquisa.

Ainda segundo esses interlocutores, em termos gerais, a *performance* decorre na rua, embora, às vezes, sejam disponibilizados espaços fechados comunitários que condicionados pelas condições climáticas (o Inverno é chuvoso e frio nesta região).

O espaço de rua, ao ar livre, é de longe o preferido pelos *performers*, pelo estabelecimento de um maior contato entre os participantes. No entanto, constatamos existir uma certa divergência de opiniões, nos vários Grupos de Brincas, face ao impacto sonoro das *performances*, quando realizadas em espaços interiores ou no exterior. Muito possivelmente, estas diferenças de opinião relacionam-se com desenvolvimento de competências específicas que caracterizam os Grupos de Brincas – a experiência, o domínio da técnica vocal e de elocução.

A articulação dos espaços de representação e da assistência é mediada pela criação *in situs* do espaço “sagrado” de jogo teatral, assumindo diferentes formações. Uma das mais interessantes será a disposição circular em torno de uma marca simbólica (Bandeira, Estandarte), de todos os participantes, atores e espectadores. Tomemos como referência a perspectiva de Eliade (2001), que considera que no espaço sacralizado, o centro possibilita o norteamento na homogeneidade caótica, servindo como origem ou fundação do mundo e promovendo a ligação ao real. Neste sentido, a experiência profana não contribui para a vivência do real, ao contrário: “[...] mantém a homogeneidade e, portanto, a relatividade do espaço. Já não é possível nenhuma verdadeira orientação, porque o “ponto fixo” já não goza de um estatuto ontológico único [...]” (Eliade, 2001: 27).

Mesmo encontrando-se definido o espaço de jogo, é usual a existência de momentos ritualizados de mistura entre as personagens e público. Quando decorre de forma processional sob forma de desfile, são as paragens evocativas em locais significativos da vida da comunidade que estabelecem esse vínculo com a comunidade. Tem-se vindo a assistir à adaptação destas manifestações a certos formatos com maior visibilidade (uso de estrados em níveis superiores) para o que tem contribuído a crescente dimensão da vida social como espetáculo presente no mundo contemporâneo, prefigurando uma maior utilização dos atuais recursos ao nível da luz, som e

efeitos cénicos. A transformação que ocorre ao nível das práticas, das funções e significados que lhes são atribuídos emerge da tensão criativa presente nestas manifestações, entre a incorporação de elementos culturais provenientes das referências globais conduzindo ao aparecimento de objetos híbridos (Canclini, 2006) e as tendências de cristalização suportadas pelas noções de autenticidade de algumas encenações folclóricas.



[Figura 1: Grupo de Brincas dos Canaviais (Évora, Portugal) - “Fundamento Giraldo sem pavor”. Foto: Isabel Bezelga, 2008.]

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.

No caso das Brincas, 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 partilhar 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. Esta é a 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: 31).

Logo no início, em disposição circular, “a bênção” do lugar cria o território do ‘isto não é verdade’. Existe uma ritualização no uso do espaço que é percebido pelos *performers* como um momento de efetiva sacralização. A natureza circular do espaço criado durante a *performance*, devido ao posicionamento dos *performers*, conduz a essa sacralização do espaço. O posicionamento dos *performers* no espaço é organizado tendo em vista um contínuo contato visual entre todos.



[Figura 2: Grupo de Brincas dos Canaviais (Évora, Portugal) - “Fundamento Rainha Stª”. Foto: Isabel Bezelga, 2007.]

Verifica-se, de uma certa forma, a criação de um nicho protetor no espaço da *performance*. Trata-se de uma referência direta às metodologias de Peter Brook, sobretudo por refletir 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 deslocamentos 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*.

### **Grupo de Teatro São Gonçalo do Bação**

Assim como as Brincas de Évora, resguardando as especificidades, os estudos realizados a partir das ações em Teatro e Comunidade do Grupo de teatro São Gonçalo do Bação no Brasil,

dimensiona as relações entre espaço e tempo. Isto torna-se importante para perceber as articulações presentes no interior dos dois casos para a construção das *performances* e espetáculos.

Pode-se considerar que estas relações se evidenciam 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.*, 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, De Marinis (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.

Em São Gonçalo do Bação, o Grupo de Teatro utiliza os espaços comuns e cotidianos do distrito como espaço teatral. A já citada representação da “Paixão de Cristo” em 1993, iniciava-se na frente da única Igreja católica do distrito e percorria a rua principal até o “cruzeiro” retornando à frente da igreja: aproximadamente 200 metros, em um movimento elíptico. Durante esse trajeto também ocorriam algumas “paradas” para as cenas dos “passos de Cristo”. Em algumas passagens, como cenografia, foram utilizadas janelas e fachadas de algumas casas e algumas poucas áreas privadas de outras – tais como varandas e garagens.

Esta se tornou uma prática do grupo. Todas as suas peças e atividades cênicas diversas são realizadas nos espaços públicos do distrito. O grupo tem um edifício sede simples onde são realizados ensaios e também, armazenados figurinos, adereços e aparelhagem.

Oficialmente, o Grupo existe desde 1999 como “Associação Cultural” e, desde então, passou a criar peças com textos próprios. Para a criação dos textos - e suas *performances* – o grupo de teatro recorre a uma dinâmica de construção comum entre eles.

No começo do trabalho, o “argumento” inicial para a construção do texto dramático é constituído de histórias orais que são recolhidas pelo Grupo de Teatro junto às pessoas mais velhas do distrito. Essas ações de recolha são realizadas em casa de entrevistados ou em outros espaços coletivos onde os narradores se encontravam e, instigados pelo movimento de memorização, comentavam e se completavam nas narrativas. Nesse caso, não há um único narrador, mas vários. Contribuindo com sua memória pessoal, os participantes vão construindo a memória coletiva dos episódios tratados nos textos e se aproximando da já citada “narrativa de reminiscências” (Benjamin, 1996).

Nesses momentos, a identidade pretérita da comunidade se mistura com o presente. Além do vivido diretamente pelos narradores entrevistados, também há histórias comuns que são guardadas por todos na oralidade. Nem todas as histórias foram vividas pelos seus narradores. Algumas foram ouvidas. Nesses casos, as versões contadas pelos narradores precisam de pontos em comuns para que as reminiscências se completem.

Assim, no movimento da construção dos textos teatrais, em suas diversas memórias individuais narradas pelos baçonenses de então, reconstrói-se a memória coletiva. Com o objetivo de contextualizar o narrado oralmente no tempo histórico o Grupo de Teatro, realiza pesquisas em arquivos da Arquidiocese, arquivos de em busca de fatos e relatos históricos ou pitorescos na tentativa de reconstruir o cotidiano representado em cada texto construído. Assim, às “fagulhas das reminiscências” vão sendo incluídas variantes históricas que orientam a cronologia do narrado, tendo a história oral como referência principal. Ainda são agregados trechos de produções literárias ou relatos de viajantes da época – de cada texto – que complementam o contexto histórico e ficcional.

De posse de todo o material, o diretor do grupo dá um “tratamento dramaturgico” de acordo com suas possibilidades técnicas para a empreitada e, também, de acordo com o entendimento do grupo de atores e espectadores – sua comunidade/público. Porém, o processo da construção coletiva dos textos não se encerra aí. Durante os ensaios ocorrerão acréscimos, mudanças.

No grupo do Bação, o resultado final – o espetáculo – é fruto do envolvimento de diversos membros da comunidade, além dos atores e diretor. Existem os narradores iniciais e os demais participantes que, ao longo do processo, vão se envolvendo na execução de tarefas relacionadas ao cenário, figurino e detalhes em geral. Finalizado o texto, realizados os ensaios, definidos cenário e figurino, seguem-se as apresentações.

Inicialmente, as apresentações, sempre gratuitas, ocorrem no próprio distrito em áreas públicas diversas, ao ar livre, nos finais de semana. Preferencialmente é utilizado o adro da igreja católica e a rua que circunda a igreja. Estes espaços foram eleitos como os melhores locais para as apresentações, além da comodidade de retirar os bancos no interior da igreja para formação da plateia. Também, caso esteja chovendo, a *performance* pode ocorrer no interior da Igreja.



[Figura 3: Espetáculo “Ah! essa internet!” (São Gonçalo do Bação, Brasil). Foto: Ramon Aguiar; 2010]

A disposição da plateia é, em todos os casos em semi-arena, sem “palco”. A plateia está no mesmo nível dos atores. No público se encontram vários cooperantes em diversos níveis na produção do espetáculo. Estão presentes alguns dos narradores iniciais – outros são atores, pessoas que vêm da área rural e dos outros núcleos de moradias, especialmente para a ocasião, turistas e visitantes, familiares dos atores e outros membros da comunidade. Os cenários, iluminação e sonorização, atendem às necessidades do espetáculo. Geralmente, os cenários recriam ambientes ou fachadas de casas do próprio distrito estabelecendo, mais uma vez, a tênue linha entre ficção e realidade. Para um olhar distanciado, o ambiente urbano do distrito se confunde com a cenografia. O espaço ficcional se integra ao real e vice-versa.

Nas representações, os narradores iniciais veem suas reminiscências representadas pelos atores. Assim, o Grupo de Teatro assume, coletivamente, o papel do narrador de uma memória coletiva reconstruída, agora, no ato da *performance* teatral, possibilitando reconhecimentos mútuos dos envolvidos, criando lastros de memória coletiva em um espaço comum e reconhecido por todos: o espaço mnemônico.

O público, além de se divertir com as cenas apresentadas, vê-se representado como comunidade construtora e pertencente àquele universo. Os então narradores iniciais cedem lugar aos presentes narradores-atores, que apresentam a peça para os próximos narradores (público). Estes contarão para outros que, infelizmente, não estavam lá. Uma sucessão de narrações que se encadeiam e deságuam uma sobre as outras. A essa ciranda narrativa se refere Walter Benjamin (1996) no texto citado:

A narrativa, da maneira como prospera longamente no círculo do trabalho artesanal – agrícola, marítimo e depois urbano – é ela própria algo parecido a uma forma artesanal de comunicação. Não pretende transmitir o puro “em si” da coisa, como uma informação ou um relatório. Mergulha a coisa na vida de quem relata, a fim de extraí-la outra vez dela. É assim que adere a narrativa a marca de quem narra, como à tigela de barro a marca das mãos do oleiro. (Benjamin, 1996: 205)

No conjunto desse processo e seus resultados, seguramente as narrações orais iniciais vão sendo apropriadas pelos demais narradores que imprimem suas marcas balizadas pelo movimento de construção do ato teatral em São Gonçalo do Bação. Ato este que se propaga a partir e em direção dos espaços de memória da comunidade/público e, conseqüentemente, do próprio Grupo de Teatro.

A memória individual vivida, observada, narrada, é transformada em ação teatral e retorna ao seio da comunidade, “reinventada” no espaço do Teatro. A investigação comprovou que o Grupo de Teatro encontrou uma forma peculiar diante da “modernidade tardia” (Hall, 2005) de perpetuar as histórias locais e possibilitar a construção de uma identidade cultural – sempre em movimento no mundo globalizado - através do Teatro. Nessa dinâmica, o grupo de teatro e sua comunidade criam seus próprios percursos culturais forjando – recuperando – sua identidade em meio a profusão de informações e massificações impostas pelo mundo globalizado. Uma ação clara de resistência cultural ou uma “tática” na acepção de Michel de Certeau (2000).

Pelas características de ocupação dos espaços disponíveis, nos dois casos aqui analisados percebe-se o estabelecimento de mais uma possível dimensão de espaço: o “espaço mnemônico”. Este se estabelece no momento presencial da *performance* teatral e está relacionado à memória, às construções e constatações identitárias entre atores, espectadores, texto, cenografia e adereços, sonorização e, também, o espaço físico disponível. O “espaço mnemônico” está compreendido na perspectiva da ativação da memória em sua relação temporal e espacial e é estabelecido não somente no plano individual, mas, sobretudo, na esfera do coletivo: a dimensão da memória social e identidade que é deflagrada nos participantes durante a *performance* e depois dela, nos desdobramentos possíveis (Aguiar, 2008).

## **Considerações finais**

Em Teatro e Comunidade, a partir das pesquisas aqui apresentadas, percebe-se que, para as *performances*, há a opção pelos espaços cotidianos de convivência coletiva, ou, em alguns casos, espaços privados reconhecidos pela comunidade como espaços de interesse coletivo. Essas escolhas

contribuem para a efetivação dos laços de identidade e pertencimento de todos os envolvidos: artistas, comunidade e, neste caso, pesquisadores.

Considerando a proposta inicial deste artigo, os estudos do espaço teatral em Teatro e Comunidade estabelecem possíveis vetores entre a cena (criação), as pesquisas acadêmicas e indicadores para o ensino das Artes Cênicas em escolas de formação de Artistas Pedagogos. Qual sejam, a apropriação crítica de espaços coletivos e de referência em comunidades e ou centros de ensino, transmutando-os em espaços teatrais.

Como grupos e diretores de teatro fazem uso dos diversos “espaços” possíveis em uma *performance* teatral, pode-se determinar a compreensão crítica – ou alienada – da obra e sua comunidade. Nessa perspectiva, os estudos do espaço se tornam um elemento transversal e imprescindível para a pesquisa da cena. Transversal no sentido que, é também um vetor de comunicação entre a *performance* (seus participantes), a comunidade e outras instâncias de convivência na contemporaneidade.

A percepção do espaço em atividades teatrais, seu uso e suas potencialidades artísticas, históricas e sociais movimentam-se em direções complementares: o estudo do espaço como elemento transversal para a compreensão do fenômeno teatral e por isso necessário às pesquisas em teatro; a apropriação dos estudos sobre o espaço teatral como mais um possível suporte para artistas e docentes em Artes Cênicas. Ou seja, os estudos do espaço teatral no movimento espiral e simultâneo entre criação, pesquisa, ensino e sociedade.

## Referências Bibliográficas

ABELHO, A., [1973] *Teatro popular português – Ao sul do Tejo*. Braga: Pax.

AGUIAR, R., [2008]. Espaço e memória: a construção de um espaço mnemônico na história do espetáculo. In: LIMA, Evelyn (Org). *Espaço e teatro*. Rio de Janeiro: 7 Letras. Pp 213/228.

\_\_\_\_\_. [2008]. *A atualidade de São Gonçalo do Bação: entre a memória, o esquecimento e o Teatro*. In: *Cadernos de Pesquisa do CDHIS*. UFU – nr 38. pp113/122;

BAKHTINE, M., [1970]. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.

BAUMAN, Z., [ 2003]. *Comunidade – a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Zahar.

BENJAMIN, W., [1996]. *Obras escolhidas*. Magia e Técnica. Arte e Política. São Paulo, Brasiliense.

BENTO, A., [1996]. *Teatro e animação: Outros percursos do desenvolvimento sociocultural no Alto Alentejo*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

BEZELGA, I., [2012]. *Performance Tradicional e Teatro e Comunidade: Interações, Contributos e Desafios Contemporâneos. O caso das Brincas de Évora*. Tese de Doutoramento. Évora: Universidade de Évora.

\_\_\_\_\_, [2011]. Manifestações de teatralidade popular: As Brincas de Évora. Actas da Conferência Internacional da Tradição Oral, vol. 2, pp. 57-64. Ourense: Concellaria de Cultura de Ourense.

BOAL, A., [2012]. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BROOK, P., [1970]. *O teatro e o seu espaço*. Petrópolis: Vozes.

\_\_\_\_\_, [2011]. *O espaço vazio* (R. Lopes, trad.). Lisboa: Orfeu Negro.

CANCLINI, N., [2006]. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP.

CARIDE, J. & VIEITES, M., [2006]. *De la educación social à la animación teatral*. Gijón: Trea.

CARREIRA, A., [2013]. Espacialidades e intimidade: ocupação do espaço e o projeto do real no teatro. *ILINX, revista do lume* (núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais – Unicamp) nº 4 dez.

COHEN-CRUZ, J. [2005]. *Local acts: Community-based performance in the United States*. Nova Jérnia: Rutgers University.

CRAIG, E.G., [1911]. *On the art of the theatre*. Londres: Methuen.

CRUZ, H. & PINHO, I., [2008]. *Pais, uma experiência*. Porto: Livpsic.

CRUZ, H. & GOMES, I., [2008]. El Teatro-Fórum y la Capacitación de Parados de Larga Duración. *Revista Teatro, Expresión, Educación*, 55, Ciudad Real: Ñaque Editorial.

DE CERTEAU, M., [2000]. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes.

DE MARINIS, M., [1993]. *The semiotics of performance*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.

ELIADE, M., [2001]. *O sagrado e o profano: A essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes.

EPSKAMP, K., [2006]. *Theatre for development*. Londres: Zed Books.

ERVEN, E. V., [2001]. *Community Theatre: Global Perspectives*. London: Routledge.

GEER, R., [1993]. Of the people, by the people, and for the people: The field of community performance. *High Performance*, 64. pp. 28-31.

HALL, S., [2005]. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.

KERSHAW, B., [1992]. *The politics of performance: Radical theatre as cultural intervention*. Londres: Routledge.

LIMA, Evelyn F. W., [2006]. *Das vanguardas à tradição: arquitetura, teatro e espaço urbano*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

\_\_\_\_\_, [2008]. Espaço teatral e performatividade: Estratégias e táticas na cena moderna e contemporânea. *Urdimento*, 11. pp. 33-50.

LIMA, E. & CALDEIRA, S., [Dezembro de 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>.

MOTA, J., [2011]. Posfácio. In Peter Brook. *O espaço vazio*. (pp. 213-214). Lisboa: Orfeu Negro.

NICHOLSON, H., [2009]. Intergenerational reminiscence theatre. In M. Prendergast & J. Saxton (Eds.), *Applied theatre: International case studies*. (pp. 174-178). Bristol: Intellect Books.

NOGUEIRA, M. (Org.). *Anais do 1º Seminário Teatro na Comunidade: Interações, Dilemas e Possibilidades*, Florianópolis, 12 a 14 de Novembro de 2008. Florianópolis: UDESC.

\_\_\_\_\_, [2008]. *A opção pelo teatro em comunidades*. *Urdimento*, (10). pp. 127- 136.

PAVIS, P., [1996]. *Dictionnaire du theatre*. Paris: Dunod.

POLLAK, M., [1992]. Memória e identidade social. In: *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol 5, n. 10, pp. 200-212.

SCHININÁ, G., [2004]. *Here we are: Social theatre and some open questions about Its developments*. The Drama Review: TDR, vol. 48.

THOMPSON, J., [2008]. *Applied Theatre, Bewilderment and Beyond*, Bern: Peter Lang.

VALENTE, L., [2009]. Social theatre: An integration of education and arts. In S. Jennings (Ed.), *Dramatherapy and social theatre: Necessary dialogues*. (pp. 157-165). Londres: Routledge.

\_\_\_\_\_, [2005]. Teatro e comunidade na construção de uma cidadania inclusiva. *REVUÉ*, 4, Universidade de Évora.

WENGOROVIVUS, R. AGUIAR, R. S. de, [ 2014]. Camara Municipal de Amadora. *Teatro de Identidades: projeto de investigação com seniors*. Amadora: ESTC.