

# Teatro de Pousade: Tradição, Identidade e Comunidade

<https://doi.org/10.21814/uminho.ed.73.20>

**Marisa Filipa Ramos Teixeira**

Departamento Desporto e Expressões, Escola Superior de Educação, Comunicação e Desporto, Instituto Politécnico da Guarda, Guarda, Portugal  
<https://orcid.org/0000-0002-6044-2420>  
teixeira.mfilipa@ipg.pt

## Resumo

Pousade é uma aldeia do concelho da Guarda, onde existe uma tradição teatral e secular de carácter religioso. Pretendemos com este artigo registar uma iniciativa social, educativa e cultural numa perspetiva de teatro e educação comunitária, desenvolvida pelo povo e para o povo, refletindo a importância desta tradição teatral na construção de uma identidade coletiva que tem como base uma política cultural que contempla o paradigma da democracia cultural. A educação comunitária ganha ênfase neste contexto na preservação de uma tradição que se consubstancia numa cadeia de transmissão, construção de conhecimentos e valores, perpetuados ao longo de várias gerações, elementos que reconhecem a identidade deste povo e lhe conferem as características de uma verdadeira comunidade. Para uma melhor compreensão e aprofundamento do fenómeno em estudo, a nossa estratégia de investigação incidiu num estudo de caso e numa abordagem predominantemente qualitativa, tendo como principal técnica de recolha de dados as histórias de vida, através de entrevistas abertas. Desta conversa com as gentes de Pousade dissecámos fragmentos de narrativas que nos permitiram registar algumas das memórias individuais e coletivas deste povo, de forma a contribuir para a preservação de uma herança cultural e histórica.

## Palavras-Chave

comunidade, histórias de vida, identidade, teatro comunitário, educação comunitária

## Introdução

À luz do pensamento de Brezinka (2003/2007), a nossa sociedade tem vindo a passar por uma aceleração constante, fruto das transformações desmedidas que nos acompanham a uma velocidade atroz. Os fatores externos dificultam a possibilidade de termos autodomínio sobre os nossos pensamentos e ações, principalmente quando a mudança cultural ocorre nos postulados normativos e existenciais. O excesso de referências provenientes de dissemelhantes contextos sociais, educativos e culturais catapultaram-nos para um campo mais abrangente de oportunidades ao nível de aprendizagem e de atuação. No entanto, e em simultâneo, acabam também por nos desvincular das ligações com os nossos antepassados, como, por exemplo, das nossas raízes e tradições. Os valores que antes eram venerados e preservados pelos nossos antecessores, pais e avós, hodiernamente, tendem a ser desvalorizados e a ficar esquecidos.

Face a esta realidade, urge a necessidade de criarmos novas dinâmicas associativas, políticas e organizacionais, que visem não só a preservação, como também a revitalização de heranças culturais e históricas que se disseminaram durante gerações e que fazem parte das conquistas e dos direitos civilizacionais adquiridos e desenvolvidos pelos nossos antecessores.

Se, por um lado, observamos a perda de valores sociais e culturais inerentes às tradições de um povo, que se esbatem com o avançar dos anos, gerando uma perda de referências (Bento, 2014), por outro, constatamos a resiliência e perseverança, de outras gentes, em manter vivas as suas práticas comunitárias em contextos de baixa densidade demográfica e alto risco de desertificação. Contribuir para a revitalização e/ou preservação destas heranças é estabelecermos a oportunidade às gentes que habitam os seus territórios de participarem ativamente em dinâmicas educativas, sociais e culturais, que promovam um efetivo exercício de cidadania e de comprometimento com a vida, de onde possam emergir estratégias que potencializem o capital humano, imbricadas num ambiente de encontro, partilha, pensamento crítico, imaginação, criatividade, mas também de festa e celebração.

Neste contexto, trazemos à colação o exemplo das gentes de Pousade. Apesar do decréscimo acentuado da população, em virtude da saída progressiva dos pousadenses à procura de melhores condições de vida, têm pugnado por manter viva uma tradição que atravessou gerações, em prol da continuidade de um projeto criado há mais de 1 século.

Se, futuramente, as gerações mais novas não lhe prestarem a devida continuidade, poderá ficar esquecido no tempo. Com efeito, é também por esta razão que queremos salvaguardar as memórias daqueles que dignificaram e empoderaram a sua comunidade, porque o seu maior património são as pessoas e são elas que efetivamente fazem jus ao teatro comunitário. Neste sentido, procuramos com este estudo registar algumas das memórias individuais e coletivas do *Drama da Paixão*, fragmentos de narrativas trazidas pelas gentes de Pousade.

## Contexto de Investigação

Pousade tem uma longa tradição na representação do *Drama da Paixão*, considerada a representação da vida de Jesus Cristo. No entanto, reduzir Pousade somente a esta tradição, seria descuidar um projeto comunitário, desenvolvido ao longo de várias gerações, onde a representação de outras peças, teatrais e parateatrais, e outras manifestações populares e religiosas, foram ganhando forma através de constantes sinergias criadas por este povo. Embora o *Drama da Paixão* esteja no centro da nossa investigação, por ser a peça que deu mais visibilidade aos pousadenses, consideramos que esta se integra num legado teatral que deve ser preconizado como “teatro de Pousade”.

Para Amarelo (1995), o texto que, provavelmente, serviu os pousadenses na representação do *Drama da Paixão* foi uma adaptação da tradução portuguesa do texto original *Il Martire del Gólgota* (O Mártir do Gólgota) de Enrique Perez Eschrich. Atendendo às adaptações que sofreu ao longo dos tempos, de forma a cumprir as necessidades e os propósitos dos pousadenses, deu lugar ao nome *Paixão de Pousade*. Este drama, representado no sábado anterior à Páscoa, integra 13 atos, embora nos últimos anos tenham sido apenas representados três atos: “Acto V: Praça de Jerusalém” (2017); e “Acto VI: Última Ceia” (2017, 2018, 2019); “Acto IX: Jesus Perante Pilatos” (2016).

Segundo ditam os cascos preservados por Joaquim João Marques<sup>1</sup>, habitante de Pousade, ator e encenador durante largos anos, a representação do *Drama da Paixão* é uma tradição anterior a 1868. Para além destes manuscritos, Joaquim Marques preserva ainda notícias de jornais, fotografias, promoveu o teatro de Pousade em palestras, desenvolveu exposições fotográficas, e sempre pugnou pela contínua integração dos mais jovens. Como o próprio refere, o principal motivo é “a razão de o transmitir ( ...) de o passar de geração em geração ( ... ). Quero que passe, quero que fique” (Joaquim Marques, entrevista, 2017).

A partir de 11 de setembro de 1979, Joaquim Marques sucedeu ao pároco Amadeu Augusto Leal no trabalho de encenação, embora tenha sido acompanhado numa fase inicial. Em 1981, iniciou sozinho o processo de encenação que terminou em 2018 com a direção de 33 peças, incluindo o *Drama da Paixão*.

Face a um projeto desta dimensão, e de forma a visar a continuidade de um plano comunitário, foi fundado um grupo, designado Grupo Cultural e Desportivo Pousadense, em 1972, constituído associação a 7 de julho de 1980. Segundo Joaquim Marques (entrevista, 2017), associação que teve como inspiração o Grupo Cultural e Desportivo Pousadense, e como fundadores o padre Amadeu Leal e Manuel Luís Marques, que interpretou a personagem de Cristo no *Drama da Paixão*.

Importa ressaltar que a última representação do *Drama da Paixão* decorreu em 2018. Nos últimos anos, devido a todos os constrangimentos advindos da situação pandémica, esta festividade não foi realizada.

---

<sup>1</sup> Joaquim João Marques deixou a encenação do teatro de Pousade em 2017, devido a questões de saúde.

## O Drama da Paixão: A Construção de uma Comunidade

Pode existir um território, uma aldeia, ou até mesmo uma tradição numa aldeia, mas nem sempre existe ou tem de existir necessariamente uma comunidade.

Pousade, à semelhança de outras aldeias, integra um coletivo heterogéneo onde vivem e viveram pessoas que transportam consigo uma riqueza e diversidade de saberes e fazeres. No entanto, não bastam estas características para preconizar Pousade como uma verdadeira comunidade. Este território transformou-se numa “comunidade” (Marchioni, 2012), quando na sua organização começaram a aparecer interesses e objetivos análogos, consubstanciados por códigos culturais que deram visibilidade ao *Drama da Paixão* e à sua transmissão, promovendo neste povo uma forte consciência comunitária e um sentido de pertença a este território.

Para uma comunidade sobreviver, tem de existir um projeto que prime pela continuidade, logo este caminho não se faz se não existir a força e determinação de um coletivo. A perseverança e a resiliência das gentes de Pousade transformaram-se em princípios basilares, o que permitiu que esta comunidade fosse solidificando os seus valores culturais e afirmando a sua identidade, na procura de outras formas de fazer teatro, dando mais robustez à sua ação, e ampliando as possibilidades de uma participação cada vez mais ativa e partilhada, em prol de um objetivo comum.

Esta construção de uma identidade cultural em articulação com a construção de uma comunidade nem sempre foi linear e perfeita, na verdadeira aceção da palavra. Neste contexto, trazemos à colação as palavras de Nóvoa (1995) que embora sejam utilizadas num contexto diferente, servem os nossos propósitos para explicar que a “identidade não é um dado adquirido, não é uma propriedade, não é um produto. A identidade é um lugar de lutas e de conflitos” (p. 16). Esta construção apresenta-se na forma de um processo aberto que se mantém em constante desenvolvimento num espaço e tempo onde as condições nem sempre são favoráveis a avanços, mas a constantes recuos. Na história do *Drama da Paixão*, os pousadenses tiveram de superar vários interregnos, fruto de mudanças culturais e históricas. A constante saída dos pousadenses, consequência da emigração e do êxodo rural, foram um dos principais fatores, como podemos aferir pelas palavras que se seguem:

agora até que têm participado todos, porque são poucos. No final dos anos 70, inícios dos anos 80 eram 60, 70 pessoas que participavam. Agora para se aranjarem 20, ou 30 já é difícil, porque na década de, portanto, final de 70, início de 80, ainda era capaz de haver aqui mais ou menos umas 300 e tal pessoas. E neste momento acho que não chega a 90. (Aristides Monteiro, entrevista, 2017)

Assim, constatamos que nesta longa caminhada decrescente e construtiva foram-lhes colocados vários desafios e obstáculos que implicaram a adoção de novas estratégias e mecanismos, para fazer face às adversidades que foram surgindo.

## Pousade: Teatro Comunitário e Educação Comunitária

Nesta conjuntura tradicional, o *Drama da Paixão* ganha forma partindo da linguagem teatral em concertação com outras formas de expressão e comunicação. O nosso objetivo não é refletir o teatro numa perspetiva profissional, enquanto produto acabado, mas sim, numa perspetiva comunitária, dando primazia a um processo que vise o encontro geracional e intergeracional, confluindo num espaço de partilha, socialização e convergência de saberes.

O teatro comunitário identificado em Pousade preconizou um teatro desenvolvido pelas pessoas da comunidade, com a comunidade e para a comunidade, assente numa abordagem horizontal. Ou seja, foram as gentes que habitam este território que, ao usarem os meios de produção teatrais que lhe haviam sido passados, criaram o seu próprio teatro, assumindo uma verdadeira democracia cultural, assente em princípios de liberdade e equidade, onde o teatro não é visto como um objeto de consumo, mas como um campo de desenvolvimento pessoal e social que permite a inclusão de todos aqueles que pretendam participar. Como nos diz Nogueira (2015), com base nos preceitos defendidos por Paulo Freire e Augusto Boal, neste contexto as pessoas não são tratadas como objetos do processo de criação, mas como sujeitos do seu próprio desenvolvimento. À luz dos pressupostos de Úcar (2000), a “democracia cultural”, fruto da própria evolução dos modelos culturais, veio preconizar uma cultura aberta à participação de todos os cidadãos, em que todos podem ser criadores e fazedores de produções culturais, em detrimento de uma cultura que sirva apenas as elites ou os artistas.

Refletir na “participação em contexto comunitário” é mergulharmos num campo de relações que se estabelecem entre diferentes entidades, pessoas, grupos, instituições e a cidadania em geral, com o propósito de atingirem o mesmo fim (Marchioni, 1999).

A arte teatral, ao integrar outras formas de expressão e comunicação, mobiliza uma parafernália de elementos que possibilita a participação em diferentes áreas, como, por exemplo, na cenografia, sonoplastia, encenação, representação, figurinos, produção, dramaturgia. Através da distribuição de responsabilidades partilhadas, o teatro promove a cooperação e o trabalho coletivo, ao mesmo tempo que potencia as capacidades das pessoas para determinadas áreas.

Seguimos com algumas das memórias das gentes de Pousade que comprovam esta participação e a distribuição de tarefas que o teatro implica, onde todos se podem sentir úteis na relação com a comunidade e consigo próprios: “o material que ficou sempre na minha memória e continua são os grandes cenários em tela feitos pelo Manuel Luís Moreira” (Joaquim Marques, entrevista, 2017).

“Ao nível dos figurinos, a roupa que vestíamos era feita aqui pelas pessoas da aldeia. Era a família que fazia, com cobertas e coisas, enfeitavam as pessoas. Com colchas, lençóis, toalhas. Lá resolviam o problema” (António Gonçalves, entrevista, 2017).

As memórias de Águeda Terras reforçam os diferentes papéis que todos foram assumindo no processo de preparação do *Drama da Paixão*, e algumas das estratégias

encontradas para fazer face aos obstáculos, nomeadamente a saída progressiva dos pousadenses, aspetos enfatizados no ponto anterior.

Toda, toda a gente trabalhava. Montagem de palcos, montagem de cenários, tirar, pôr. Ajudar a tirar e a pôr o Cristo, ou seja, aquilo que fosse, sempre. Nós éramos o principal, digamos assim, atuávamos, mas por trás de nós estava sempre imensa gente a ajudar. Se tínhamos lanche, uns faziam lanche, outros o jantar, se tínhamos de cortar ruas, estavam lá para cortar ruas, estavam lá para montar cenários, fora ou dentro do salão, sempre. Imensa gente sempre ajudar e, de salientar que na altura que começamos não, nós estávamos ainda cá, ainda estava muita gente a estudar na Guarda, mas quando começaram a ir para Lisboa trabalhar, eles faziam trocas, eles arranjavam forma, nas alturas do teatro, de estarem presentes para ajudar naquilo que fosse preciso. Todos eles. (Águeda Terras, entrevista, 2017)

Pensar, desta forma, a criação e conceção de um espetáculo no meio rural, é mobilizar todo um conjunto de meios e recursos necessários à prossecução de todo o processo teatral e posterior produto final. Todas estas dinâmicas contribuem para um modelo de educação comunitária, porque assumem contornos de responsabilidade, criam processos de aprendizagem, envidam esforços em prol de um objetivo comum e promovem mudanças e transformações sociais.

## Histórias de Vida: Procedimentos de Recolha de Dados

A nossa investigação incidiu num estudo de caso veiculado por uma abordagem qualitativa, onde as histórias de vida foram a principal técnica de recolha de dados. De acordo com Massolo (1998), esta experiência rememorative visa “penetrar no passado pessoal e coletivo, reconstruir, reinterpretar e preservar não a totalidade do passado, mas fragmentos urdidos de rostos, palavras, gestos, lugares, objetos e acontecimentos” (p. 15).

A história de vida de um ser humano, resultado de todo um conjunto de fatores e circunstâncias de vida, pode considerar-se um microcosmo que comporta um universo bastante particular, pessoal e subjetivo. Este universo individual, reflexo do social, não seria possível sem o macrocosmo, ou não fosse o indivíduo o resultado de todo um conjunto de interações em constante sintonia com o macro. Para Brás (2016), “nenhum homem é uma ilha, todo o ser humano é marcado pela época em que vive, bem como pelo percurso coletivo do povo a que pertence” (p. 39), logo a história de vida de um ser humano é o resultado de todo um conjunto de interações políticas e sociais, que fazem parte de uma história que também é coletiva.

A nossa amostra foi composta tendo em conta as pessoas com mais anos de participação no teatro de Pouse, sendo que a narrativa compreendeu o tempo desde a primeira até à última participação. Não obstante, procuramos também não descurar as memórias que guardam da sua infância, ou seja, antes da participação efetiva no teatro de Pouse, para assim aferirmos se recordavam a participação dos seus

antecessores, e, por consequência, conferirmos a sua continuidade, as transformações que foram sucedendo os momentos mais marcantes, e se as memórias que guardam desses tempos já pressupunham a sua integração numa história coletiva.

O processo inerente à recolha de dados teve início com uma entrevista a Joaquim João Marques – já referido anteriormente – com o objetivo de conhecermos melhor o contexto de investigação. De acordo com Pujadas (1992), este é um processo extremamente moroso que só começa a ganhar forma depois de estabelecermos inúmeros contactos com as pessoas no terreno e, se necessário, efetuarmos outro tipo de entrevistas, menos pessoais e comprometidas para melhor conhecermos o objeto de estudo. Após a entrevista a Joaquim Marques, constatamos a importância de “investigar com, em vez de investigar sobre” (Morinã, 2017), sendo que o elemento entrevistado se transformou num elemento ativo, ao manifestar vontade em participar na divulgação, preservação e valorização do teatro desta aldeia. Joaquim Marques prestou esclarecimentos sobre a importância do nosso estudo aos habitantes de Pousade, disponibilizou-nos vídeos de peças que foram desenvolvidas, facultou-nos notícias de jornais que davam conhecimento da realização do *Drama da Paixão*, e para além da entrevista numa fase inicial, concedeu-nos a sua história de vida. Neste sentido, procurámos seguir os pressupostos de Morinã (2017), ao permitir que os sujeitos investigados participassem na investigação e se tornassem coautores do processo narrativo, construindo a investigação assente num processo de diálogo, entre quem investiga e os participantes investigados, cultivando um processo democrático e garantindo que a investigação também surja dos interesses de quem participa.

Neste processo, foram realizadas sete entrevistas abertas, embora tenham sido validadas apenas cinco. Cientes dos riscos que poderíamos correr, no que concerne a esta opção, seguimos o pensamento de Pujadas (1992) que refere que devemos evitar “dirigir excessivamente uma entrevista, por meio de perguntas demasiado concretas e cerradas, que impõe o ângulo do ponto de vista do entrevistador e não a perspectiva espontânea do narrador” (p. 68).

Na transcrição do texto adotamos uma reprodução fidedigna e íntegra, embora tenhamos adotado a colocação de pontuação, retirado pequenas repetições, aligeirado algumas intervenções do entrevistador, desvios de conversa, e melhorado um ou outro aspeto próprio da linguagem corrente, salvaguardando sempre o sentido do texto.

## Memórias das Gentes de Pousade: Nascer e Crescer com o Teatro

Após a definição do *corpus* de análise, procedemos ao recorte das citações que interessavam a cada categoria. Assim, gostaríamos de salientar que, embora já tenhamos evidenciado algumas das memórias das gentes de Pousade em pontos anteriores, relativas a outras categorias, neste ponto iremos apenas destacar “as memórias de infância”, fragmentos das histórias daqueles que integraram o teatro de Pousade, e que preservam memórias individuais e coletivas dos lugares, das personagens, de momentos marcantes e das gentes que, embora já não estejam presentes, farão sempre parte da história deste povo.

Como refere Scher (2010) “o teatro comunitário define-se por aqueles que o integram” (p. 63), logo não poderíamos trazer à colação o teatro de Pousade sem antes convivermos com as suas gentes e com os diferentes espaços onde o teatro acontece, porque “cada lugar tem a sua história, o seu saber e a sua identidade” (p. 64).

As memórias de infância das gentes de Pousade trazem à evidência o período em que o *Drama da Paixão* era representado na integra: “recordo-me ser pequena e assistir à *Paixão de Cristo* integral, não é como agora que fazemos só alguns episódios, antes era a noite toda” (Águeda Terras, entrevista, 2017). “Lembro-me também da duração do *Auto da Paixão*. Aquilo era muito grande, começava às nove, 10 da noite e era até às cinco, seis da manhã” (Aristides Monteiro, entrevista, 2017).

Num artigo escrito em 1981 pelo jornalista António José Teixeira, encontramos palavras que comprovam o dito anterior. Neste testemunho podemos conferir a duração efetiva do espetáculo, o número de participantes e a forte adesão de espectadores.

O Grupo Cultural e Desportivo Pousadense ressuscitou o “Drama da Paixão” (original de José Rebelo, natural da localidade) depois de 21 anos de interregno.

43 actores e figurantes deram corpo a 71 personagens empenhando-se durante uma noite (das 21 horas do dia 19 às 6h, do dia 20) no retomar de uma tradição perante cerca de 2000 pessoas que não arredaram pé até ao final do espetáculo (e que espetáculo!). (Teixeira, 1981)

Se hoje pensamos que poderia tornar-se entediante assistir a uma peça de teatro com um período de duração tão longo, naqueles tempos viviam o momento com grande intensidade e expectativa. Águeda Terras (entrevista, 2017) reforça o entusiasmo e a envolvência provocada pela constante surpresa inerente aos diferentes episódios do *Drama da Paixão*:

quando era pequenina, aquilo era tão envolvente que, não dava pelo tempo passar ( ... ) era como ver um filme ( ... ). Para nós crianças era um espetáculo. Nós não tínhamos nada na aldeia, então íamos ter uma noite de teatro que sabíamos que era garantido. Eles andavam 1 ano quase a ensaiar a peça. Demoravam imenso tempo. Portanto, era uma expectativa muito grande estar à espera desse dia, porque não nos deixavam espreitar, nem nós tínhamos tempo para isso, nem autorização. Ou seja, hoje em dia fazem ensaios cá fora e as pessoas vão vendo no salão. Não antigamente era uma surpresa, tu não ias aos ensaios, tu não sabias, tu não vias, não, era tudo surpresa, ficávamos à espera daquele dia.

As memórias dos entrevistados resvalam também para a participação dos familiares, o que expressa um trabalho efetivado continuamente e que se tem afirmado, geração após geração. “Tenho memória do meu pai participar no *Auto da Paixão*, onde ele fazia de soldado ( ... ). Sempre que podia assistia aos ensaios do meu pai e houve uma altura que já começava a decorar alguns papéis” (Aristides Monteiro, entrevista, 2017).



Águeda Terras (entrevista, 2017) recorda ainda a veracidade, o realismo e o rigor que Manuel Moreira impunha a si próprio na construção interior e exterior do personagem, ao representar o papel de Cristo.

Havia um senhor que era o Senhor Manuel Moreira que já faleceu há muitos anos, era Cristo retratado. Ele sabia que ia fazer a *Paixão de Cristo* e deixava crescer a barba, a barba era natural, o cabelo, vivia aquilo intensamente. A posição que ele tinha – eu lembro-me disso pequenina – a posição que ele tinha na cruz era esplêndida... nunca vi nada igual ( ... ) ele levava mesmo aquilo a sério, ele prendia-se mesmo... parecia real. (Águeda Terras, entrevista, 2017)

Aristides Monteiro (entrevista, 2017) relembra também a história de Alberto Matias, que construiu uma cruz em madeira maciça, com o intuito de tornar a cena mais realista.

Esse senhor, uma vez, foi-lhe encomendado uma cruz que fosse feita em tábua, que ficasse oca para ser leve e ele fê-la em madeira maciça e verde. Quando vimos aquilo, valha-me Deus! Na altura, se bem me lembro era um teatro de rua com várias estações pela povoação. Quando agarramos na cruz, era muito pesada. E então disseram: “Então olhe lá, então, mas, isto é tão pesado”, ao que ele respondeu: “Nosso Senhor Jesus Cristo também sofreu”. Pronto. Como Nosso Senhor Jesus Cristo sofreu, também para desempenhar bem o papel, também tinha que sofrer. (Aristides Monteiro, entrevista, 2017)

Estes contactos sociais e culturais a que estiveram submetidos desde tenra idade foram determinantes na construção de uma educação voltada para os valores tradicionais e identitários. O facto de nascerem a observar a participação dos familiares e crescerem a fazer teatro, numa constante interação com o meio que os rodeava, tornou-os propensos aos valores e práticas daquele povo que os incitou à ação teatral, fornecendo-lhes os meios necessários para um continuum de gerações.

## Considerações Finais

Estas comunidades locais, isoladas na ruralidade do interior, têm de ser alvo de um maior interesse, pelos valores que preservam, pelo seu sentido de pertença, pela consciência comunitária, e pelo afincamento que colocam continuamente na preservação da sua cultura e da sua identidade, aspetos que poderão servir de contraponto a uma sociedade desumanizada.

Deste ponto de partida, o nosso desejo prendeu-se com a vontade em registar uma tradição teatral que contrariasse os valores que imperam na sociedade hedonista cultivada pelo *homo individualis*, desenquadrada do coletivo e do viver em comunidade (Lipovetsky & Serroy, 2008/2010), na defesa de uma educação não formal, em que o teatro possa ver aplicadas as suas particularidades na construção de uma efetiva comunidade. Uma comunidade que disponha de um tempo e de um espaço em que o teatro vise não só objetos artísticos, mas também sociais e de formação, e que, ao servir-se dos recursos teatrais, fomente a sua participação, o exercício de cidadania, a coesão, a autonomia, o convívio e a construção e partilha de conhecimentos.

## Agradecimentos

Este estudo faz parte da nossa tese de doutoramento *Teatro, Desenvolvimento e Educação Comunitária*. O nosso muito obrigada às gentes de Pousade que disponibilizaram o seu precioso tempo para participarem nesta investigação, especialmente a Manuel Rodrigues, António Gonçalves, Aristides Monteiro, Águeda Terras, Zéinha Tomás e Joaquim João Marques.

## Referências

- Amarelo, J. (1995). *O teatro popular – Região da Guarda – Pousade* (Vol. 2). Tradições Populares.
- Bento, A. (2014). Pode o teatro, como objeto e estratégia de educação e animação comunitária, travar tendências de recuo social e cultural? In J. D. L. Pereira, M. F. Vieites, & M. S. Lopes (Eds.), *As artes na educação* (pp. 91-95). Intervenção.
- Brás, R. M. (2016). *Tarkovsky: A memória das origens em Nostalgia e O Sacrifício*. Universidade Católica Editora. <http://hdl.handle.net/10400.14/30069>
- Brezinka, W. (2007). *Educación y pedagogía en el cambio cultural* (J. M. Q. Cabanas, Trad.). PPU. (Trabalho original publicado em 2003)
- Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2010). *A cultura-mundo: Resposta a uma sociedade desorientada* (V. Silva, Trad.). Edições 70. (Trabalho original publicado em 2008)
- Marchioni, M. (1999). *Cumunidad, participación y desarrollo – Teoría y metodología de la intervención comunitária*. Editora Popular.
- Marchioni, M. (2012). A participação e a autonomia individual e colectiva, eixos da animação sociocultural e das sociedades democraticamente avançadas. In C. S. G. Cebolo, J. D. Lima, & M. S. Lopes (Eds.), *Animação sociocultural, intervenção e educação comunitária: Democracia, cidadania e participação* (pp. 13-17). Intervenção.
- Massolo, A. (1998). Testimonio autobiográfico femenino: Un camino de conocimiento de las mujeres y los movimientos urbanos en México. In T. Lulle, V. Pilar, & Z. Lucero (Eds.), *Los usos de la historia de vida en las ciencias sociales* (Vol. II, pp. 9-26). Anthropos.
- Morinã, A. (2017). *Investigar com histórias de vida: Metodologia biográfico-narrativa*. Narcea.
- Nogueira, M. P. (2015). Um olhar sobre o teatro em comunidades no Brasil. In H. Cruz (Ed.), *Arte e comunidade* (pp. 102-121). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Nóvoa, A. (1995). *Os professores e as histórias da sua vida. Vidas de professores*. Porto Editora.
- Pujadas, J. J. (1992). *El método biográfico: El uso de las historias de vida en ciencias sociales*. CIS.
- Scher, E. (2010). *Teatro de vecinos. De la comunidad para la comunidad*. Instituto Nacional del Teatro.
- Teixeira, A. (1981, 19 de abril). Retomar da tradição. *Iniciativa do IV Ciclo de Teatro do Distrito*, 1.
- Úcar, X. M. (2000). A animação teatral: Concepto, situación actual e prespectivas. In M. Vieites (Ed.), *Animação teatral: Teorias, experiências, materiais* (pp. 85-132). Conselho de Cultura Galega.