

# O Carnaval na ilha Terceira

LUIZ FAGUNDES DUARTE \*

O Carnaval – ou melhor, o *Entrudo*, designação mais comum entre a população, ainda que esteja a ser paulatinamente substituída por *Carnaval* – ocupa um lugar central no calendário de festividades populares da Terceira onde, mercê de uma feliz coincidência histórica, adquiriu um conjunto de características que o torna único. Uma delas consiste no afastamento dos modelos tradicionais europeus, baseados na antropomorfização dos maus espíritos através da máscara e das indumentárias, e que nos anos de 1960, à semelhança do que se passa nas regiões mais tradicionalistas e rurais do território continental, ainda existiam e dominavam na ilha. Outra característica assenta na não-inscrição da dimensão desfilística que o Carnaval tem assumido um pouco por todo o mundo, com predomínio do modelo sambístico brasileiro que concita e sintetiza a face de folgazias do Carnaval tradicional. Porém, a característica mais importante do Entrudo da Terceira são as *danças*, designação popular e genérica para uma espécie cultural híbrida que articula a dança com uma forma dramática, sem dúvida evoluída a partir dos autos medievais de tradição ibérica. Estas *danças* estiveram também ligadas às touradas de praça, exibindo-se nos intervalos, mas a pouco e pouco foram sendo restringidas ao período do Entrudo e, actualmente, confundem-se com ele.

---

\* Professor associado da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

## As danças

Estruturalmente, uma *dança* é uma representação teatral, versificada em redondilha maior rimada (quadradas, quintilhas, sextilhas, conforme a opção do autor), que é introduzida, intermediada e encerrada por um corpo de dança (*dançarinos*) de coreografias simples e pouco variadas, que também actua como coro cantado, acompanhado por músicos (*tocadores*) de cordas e de instrumentos de sopro. O conjunto é comandado por um *mestre* ou *puxador*, vestido de forma exuberante, que dança e se dirige ao público cantando a solo para saudar o auditório, elogiar a freguesia onde se exibem, fazer a apresentação do *assunto* e do lugar de origem (primeira *moda*), resumir as partes do enredo não representadas dramaticamente (segunda *moda*) e, no final da actuação, fazer a conclusão do assunto, explicitando as respectivas lições morais, e apresentar as despedidas à assistência (terceira *moda*).

Por regra, os dançarinos, os actores e os tocadores não se misturam: os dançarinos, organizados, em média, por oito pares dispostos em duas alas paralelas perpendiculares à assistência, enfrentam o público enquanto actuam, voltando-se para o interior da cena quando nela se desenrola a actuação dramática; os actores, que normalmente não entram na coreografia, aguardam ao fundo da cena enquanto o coro de dança e canto actua, avançando para o centro quando chega o momento de intervir; e os tocadores permanecem fora de cena, embora seja frequente, por economia de meios humanos, integrarem o corpo de dança e, mesmo, o elenco dramático. O *mestre* comanda a coreografia, a música e o canto por meio de um apito, deslocando-se no centro da cena, e traz na mão ou uma espada (nas *danças de espada*, de cariz histórico, dramático ou trágico), ou uma pandeireta (nas *danças de pandeiro*, de cariz tragicómico e satírico), ou um pequeno pau de fitas (*dança de varinha* ou de *pau de fitas*, igualmente de cariz satírico). Até há alguns anos havia ainda nas *danças*, sobretudo nas de teor satírico, uma figura característica designada por *velho* ou *ratão*, que, não obedecendo nem à coreografia, nem ao enredo, nem ao *mestre*, e munido de uma bengala que brandia no ar, de que também se servia para afastar os espectadores mais atrevidos, desempenhava a função de comentador verrinoso do assunto e das falas das personagens, dizendo abertamente, em bom vernáculo e à margem do texto, ultrapassando assim os limites da censura prévia, nos tempos em que ela existiu, aquilo que o *mestre* e os actores não podiam pronunciar. O recurso a esta figura entrou em desuso, provavelmente por se ter tornado desnecessária após o desaparecimento da censura.

Tradicionalmente, as *danças de espada*, também conhecidas por *danças de dia*, executavam-se ao ar livre, nos terreiros, e dirigiam-se ao público em geral,

enquanto as *de pandeiro* e as *de varinha*, hoje cada vez mais designadas, indistintamente, por *bailinhos*, se realizavam à noite, em lojas e casas privadas, onde a espada não era apropriada, e eram dirigidas a um público adulto. Existe ainda uma outra forma, também conhecida genericamente como *comédia*, constituída por pequenos grupos de actores-músicos-cantores, geralmente um grupo de velhos amigos, cuja actuação se resume a uma sequência de diálogos satíricos que, pelas temáticas abordadas, não raro de insinuação sexual, arrebata a assistência.

As danças de espada apresentam, geralmente, temas sérios, narrando a vida e feitos de personagens históricas, bíblicas, ou herdadas das tradições narrativas europeias, incluindo personagens e temas da antiguidade romana ou das lendas arturianas, vidas de santos retiradas das hagiografias, ou então dramas da vida contemporânea, perante os quais o texto assume posições moralistas e conservadoras, marcadas pelos valores católicos: o filho abandonado em criança e que procura os pais, os dramas familiares resultantes do divórcio, da traição ou da emigração, o crime passionai, mas também decisões políticas, como a despenalização da interrupção voluntária da gravidez, explorando assim as dúvidas e o sofrimento da mulher, a frieza de quem toma a decisão e o drama do não nascido, etc. A audiência, que acompanha atentamente a narrativa, chega a entrar em comoção à medida que vivencia como suas as desgraças encenadas. Tratando-se de temas nobres e solenes, algumas destas danças são repostas no Domingo de Páscoa.

Actualmente, num admirável esforço de adequação do modelo tradicional das *danças* às novas realidades, incluindo as tecnológicas, e à maior facilidade de deslocação – os intervenientes dispõem de meios próprios de transporte – verifica-se o aparecimento, no contexto cenográfico das *danças* e dos *bailinhos*, de vários adereços, alguns já bastante engenhosos e complicados, que apoiam o desenrolar da acção. Tal necessidade advém do facto de, cada vez mais, os temas se afastarem, definitivamente, dos temas históricos, bíblicos e hagiográficos ou dos dramas familiares que terão deixado de interessar aos espectadores dada a sua desadequação ao ambiente de folgazias carnavalesca, e de adoptarem como alvo as realidades políticas e sociais que de momento chamam a atenção das pessoas, apresentando-as numa perspectiva satírica que, por vezes, assume uma dimensão demolidora de personagens públicas, de políticas, de instituições que funcionam mal e de acontecimentos nacionais que por alguma razão se inscreveram fundo nas preocupações e atenções das pessoas. Quem quiser saber o que, num dado ano, atraiu as atenções da população terceirense, nela provocando resposta e, eventualmente, revelando estados de espírito e, máxime, intenções de voto para as próximas eleições, deve assistir às *danças* do ano seguinte: temas como a despenalização das drogas leves, o deficiente funcionamento dos transportes marítimos inter-ilhas,

o casamento entre pessoas do mesmo sexo, os efeitos da actual crise internacional, a relação da política com os meios de comunicação social, a corrupção, o mau funcionamento dos tribunais, a falta de meios da televisão regional, a concentração da frota de aviões da SATA em São Miguel, os actos falhados de algum responsável político, para mais se combinados com aspectos menos esclarecidos da sua vida privada, as promessas eleitorais não cumpridas, enfim, serão, de certeza, assunto para diversas *danças e bailinhos* do Carnaval seguinte, onde a consciência profunda da liberdade de expressão sem dúvida trará aos palcos da ilha comentários escaldantes que por todos serão entendidos e a todos farão rir. E então, para além das palavras do texto, será possível encontrar-se em palco adereços como ecrãs de televisão, macas de hospital, fachadas de casas mal desenhadas, navios que adornam no mar alto, adereços homofóbicos, mesas de tribunais, aviões que não voam, seringas, enfim, tudo o que a imaginação puder abarcar de modo que o próprio adereço, pela sua simples existência, provoque o riso – o que nos leva a aceitar o aparecimento de uma nova modalidade de actor, o *adereço icónico*, e a capacidade técnica de o construir.

### As coreografias

À semelhança do que se passava com o teatro que se representava a bordo das naus – e convém ter presente o papel que a ilha Terceira desempenhou nos séculos das grandes viagens de navegação e descobertas –, as *danças* caracterizam-se, em matéria de encenação, pela total ausência de cenários e pela economia do espaço: pensadas e realizadas para actuação em locais abertos e não em salas de teatro convencionais (que historicamente são recentes), as danças sugerem o espaço e o tempo da acção pela palavra e pelas informações de carácter didascálico, fornecidas previamente pelo *mestre* ou, durante a representação, pelas próprias personagens: alguém diz que a acção está a decorrer em determinado local, num determinado momento que difere do anterior, e a assistência assim o aceita e entende, interiorizando pacificamente o desenrolar da narrativa. O estatuto e a identidade das personagens são representados por características de vestuário ou por adereços icónicos que integram o código de comunicação entre actores e público, embora não obrigatoriamente: casos há em que um dançarino, vestido de acordo com a sua condição, eventualmente socorrendo-se, no momento, de um adereço icónico que lhe compõe a *persona*, sai da fileira em que a coreografia manda que esteja durante a representação dramática para assumir um papel de personagem na acção, normalmente como portador de deixa, ou mesmo para servir de embraiagem ou de

alavanca entre cenas, no encadeamento do diálogo dramático. O contrário também é possível: nas danças com menos figurantes, pode ver-se os actores, com as suas roupas e adereços característicos, integrarem o corpo de dança.

A omnipresença do *mestre*, que mesmo quando não actua segue atentamente o desenrolar da acção, poderá ser entendida como uma reminiscência das representações teatrais a bordo das naus. Segundo Mário Martins, «parece-nos moralmente certa a presença quase ostensiva do ensaiador (ou director de cena) no teatro das naus. Ensaiador e explicador. De outra maneira, sairia tudo mal, dada a pobreza da encenação e a pouca destreza dos actores amadores» (Martins, 1973: 60-61): ora, não sendo o *mestre* da dança, em princípio, o ensaiador da representação e da coreografia, embora possa sê-lo, ele desempenha, em cena, exactamente as funções apontadas por Mário Martins referindo-se ao teatro das naus – ele é ostensivo, fornece ao público as explicações didascálicas necessárias para a localização da acção no tempo e no espaço e introduz no seu discurso os complementos informativos necessários para que os diálogos das personagens sejam cabalmente entendidos pela assistência. Noutra passagem do seu trabalho, ao descrever e interpretar uma gravura de Jean Fouquet (meados do século xv) que reproduz a representação de um «mistério» sobre a vida e o martírio de Santa Apolónia, Mário Martins refere a presença do ensaiador «com o livro na mão esquerda, para se guiar por ela, uma batuta na direita, desta vez a fazer sinais para a música» (Martins, 1973: 57), o que nos sugere, por um lado, a figura do *maestro* dirigindo uma orquestra, e, por outro, o nosso *mestre* com a sua batuta, que tanto pode ser a espada, a pandeireta ou a varinha ou pau de fitas.

As condições de apresentação das *danças* e dos *bailinhos*, designadamente a sua organização coreográfica, eram adaptadas às características do local: geralmente, actuavam no centro de um aglomerado de pessoas, que se mantinham de pé (ao ar livre) ou sentadas em redor, em bancos corridos (em recintos fechados), obrigando os dançarinos e os actores a orientarem a actuação e as vozes em todas as direcções, não havendo assim nem boca de cena nem bastidores: tudo se passava à vista de todos. Porém, na sequência da construção de salões recreativos em todas as freguesias da ilha, dotados de palco com bastidores e bocas de cena, as *danças* passaram a realizar-se exclusivamente nestes recintos, adaptando-se as coreografias às características dos palcos: as coreografias de dança e o posicionamento dos actores e dos cantores passaram a ser unidireccionais, orientados para a boca de cena, enfrentando directamente a assistência na sala. A crescente ligação das *danças* ao Carnaval tem vindo a ditar o desaparecimento das *danças de espada*, menos adequadas – pelos temas, pela duração e pelos adereços – a um período de folguedos.

As danças de espada são, por definição, abertas e encerradas por uma *marcha*, sempre com a mesma música executada em instrumentos metálicos de sopro por músicos que não integram o elenco, geralmente pertencentes à filarmónica local. Quando estas danças eram realizadas ao ar livre, ou mesmo em casas particulares, a concentração dos dançarinos, dos músicos de cena e dos actores verificava-se a algumas dezenas de metros do local da actuação. Depois de formada a dança, tendo todos os elementos ocupado os seus lugares na cena, iniciava-se a *marcha*, encabeçada pelo *mestre*, todos dançavam em passos saltitantes e ordenados, até ao local da actuação onde, após apitos de comando do *mestre*, ocupavam as suas posições e se dava início ao espectáculo dramático. Terminado o espectáculo, a dança saía de cena ao som da mesma marcha em direcção ao local de paragem e todos dispersavam. Na sua nova modalidade, adaptada aos palcos, estas marchas de entrada e de saída passaram a desenrolar-se no palco, enquanto os músicos actuavam fora de cena, transformando-se a marcha em simples saltitares – de dançarinos e actores – no espaço do palco.

Por sua vez, os *bailhinhos* e as *danças de noite*, menos exuberantes e de menor dimensão em matéria de número de elementos, não dispunham de marchas, formando-se e dispersando-se no local de actuação. Em ambos os casos, porém, o público era brindado, tal como hoje, no início e no fim da actuação, com uma dança de coreografia simples, que se resume a troca de alas de formato quiasmático (o primeiro dançarino da frente de cada ala cruza-se com o último da outra ala, e assim sucessivamente, em marcação de X, até se completar a inversão total das posições dos dançarinos e das alas, a que se segue um movimento contrário até ser reposta a normalidade inicial), a avanços e recuos, a formação de cadeia e de xadrez e a outras marcas da invenção do coreógrafo. Em geral, não existe contacto físico entre os dançarinos, o que se poderá entender pelo facto de, tradicionalmente, e como acontecia com o teatro em geral, todo o elenco – dançarinos, músicos e actores – ser constituído apenas por homens, que também representavam, devidamente vestidos, papéis femininos. Nas partes dançadas, os pares formam-se em movimento e logo se desfazem, afastando-se.

### Um fenómeno de massas

É grande a criatividade envolvida nas *danças* e nos *bailhinhos*. Todos os anos, são cerca de cinquenta, sempre diferentes nos assuntos, nas músicas, nos guarda-roupas e, mais recentemente, nas coreografias, cada uma movimentando, em média – entre autores, ensaiadores, figurinistas, costureiras, dançarinos, actores e

tocadores, de ambos os sexos –, mais de meia centena de pessoas, que entre a tarde de Sábado Gordo e a madrugada de Quarta-Feira de Cinzas percorrem toda a ilha, actuando em quase todos os salões. Por regra, os participantes são acompanhados por familiares, que assistem a todas as actuações, o que faz de cada dança a razão de uma considerável movimentação de pessoas; o que, associado às centenas de pessoas de todas as idades e níveis sociais que, em cada salão, assistem a todas elas, representa uma grande percentagem da população da ilha (cerca de sessenta e cinco mil pessoas) que a esta actividade resume, quase exclusivamente, o seu Carnaval.

Trata-se, sem qualquer dúvida, de um fenómeno cultural de massas mas quase exclusivamente com origem nos meios rurais. Até muito recentemente, as *danças*, normalmente originárias das freguesias rurais, passavam à margem da cidade, onde pareciam não colher o interesse da população urbana e por isso não se exibiam lá, embora se conheçam casos de danças oriundas dos meios mais populares da cidade, sendo de destacar, em 1930, uma «Dança dos Marujos» do Corpo Santo, um bairro piscatório de Angra do Heroísmo com uma vida social muito própria, de que existe documento fotográfico. Nos últimos anos, a Câmara Municipal de Angra passou a abrir às *danças* as portas do Teatro Angrense, onde os grupos aceitam exhibir-se mediante uma assistência com bilhetes pagos; porém, são os próprios artistas a queixar-se de que o ambiente é «frio» e o palco demasiado grande e formal, nada tendo a ver com o calor e a vitalidade dos salões das freguesias rurais, que são, como já o tinham sido anteriormente os terreiros, o elemento natural das *danças*. O cariz exclusivamente popular e prioritariamente rural das *danças* é mais um elemento característico desta peculiar manifestação cultural, que resiste às influências sambísticas de modelo brasileiro que têm vindo a contaminar os festejos carnavalescos de contexto urbano no resto do país e que nunca aderiu ao modelo europeu da máscara sofisticada, de inspiração veneziana, e que apagou por completo os resquícios do Carnaval português tradicional. Outro factor interessante a reter é a crescente adesão das novas gerações, mais escolarizadas e com mais mundo, às *danças* e aos *bailinhos*, onde vão introduzindo modificações que, sem alterar o modelo tradicional, os tornam mais motivados pelos novos tempos e, sobretudo, pelos novos gostos: já é possível assistir a *bailinhos* onde perpassam ritmos de *jazz* e de *rock* – que a população mais velha, embora estranhando, aceita. Até porque os responsáveis por tais mudanças são seus filhos, ou netos, ou conhecidos, e, portanto, membros da mesma comunidade. E também porque os mais velhos têm a consciência de que as danças a que se foram habituando ao longo dos anos já são, afinal de contas, bastante diferentes daquelas que eles próprios conheceram na sua juventude, quando os meios humanos e financeiros eram consideravelmente mais limitados.

## Traços de uma evolução

Com a evolução recente em matéria de costumes, as *danças* e os *bailinhos* deixaram, definitivamente, de ser um exclusivo dos homens, tendo as mulheres passado a participar activamente, em igualdade de circunstâncias com os homens: actualmente, dominam os elencos mistos, com uma ala masculina e outra feminina, é cada vez mais frequente o papel de *mestre* ser representado por uma mulher, e até mesmo o aparecimento de *danças* ou *bailinhos* exclusivamente constituídos por mulheres. Outra mudança interessante verifica-se ao nível do grupo que toma a iniciativa de constituir a *dança* ou o *bailinho*: se, tradicionalmente, eles tinham origem em estruturas ou associações populares de freguesia – a paróquia, a casa do povo, a sociedade filarmónica – ou em organizações socioprofissionais – uma comunidade de pescadores, por exemplo –, já são frequentes aqueles cujo impulso parte de novas realidades sociais: lares ou centros de dia de terceira idade, escolas do ensino básico, grupos de teatro, doentes e técnicos de saúde de um hospital, funcionários de uma empresa ou, até mesmo, militantes de um dado partido político.

O processo de génese de uma *dança* ou de um *bailinho* é relativamente simples: o grupo que toma a iniciativa escolhe o tema e o registo (sério ou satírico), encomenda o texto a um autor que lhe agrada (há autores de assuntos que chegam a produzir dezenas de textos no mesmo ano) ou constrói-o ele próprio e, depois, dá início aos ensaios, contrata os músicos, define o guarda-roupa e manda executá-lo. Geralmente, a primeira representação é feita para a população da freguesia ou do bairro ou instituição de origem, e só depois parte para a *tournee* (literalmente) pela ilha inteira.

Pela sua quantidade e diversidade, pela variedade de temas e de motivações, pelas multidões que movimentam, pelo intercâmbio que promovem e, mesmo, pelo dinheiro que fazem circular, as *danças* e os *bailinhos* serão, provavelmente, a actividade sazonal que envolve mais gente e mais meios em toda a ilha, e que de ano para ano se revela cada vez mais robusta, assumindo um peso significativo na economia do local. E são, durante o curto período de Entrudo, o grande motivo de diversão das pessoas, a que geralmente apenas resistem, como é costume dizer-se, os enlutados recentes e os doentes acamados.

A expressão «correr danças», muito frequente, significa circular em grupo pela ilha, de dia ou de noite, passando pelos salões onde o público assiste a uma dança e aguarda pela seguinte, tomar o pulso ao ambiente e, quando é oportuno, «gastar da mesa», que é a comida (sandes, salgados, bolos, massa sovada) e bebida (vinho, cerveja, sumos e águas) que em cada salão são expostas, em sala própria e



em grandes quantidades, num gesto de cortesia para com os membros das danças, os seus acompanhantes e os demais visitantes que por lá passem. Antes da existência dos salões, as pessoas mais abonadas «punham a mesa» em suas casas e, se moravam perto do local de actuação, convidavam as *danças* (aqui em sentido lato, envolvendo os acompanhantes) para dela «gastarem». Este espírito de bom acolhimento é, de resto, uma das características mais salientes dos habitantes da ilha, assumindo um ar particularmente festivo e abundante nos dias de Entrudo.

### Um bosquejo histórico

Apesar de existir alguma bibliografia sobre as *danças*, mais empírica, descritiva e intuitiva do que científica, a história deste fenómeno único ainda não foi devidamente investigada e interpretada, tornando-se urgente que o seja na perspectiva da antropologia cultural e, no mínimo, numa história do teatro popular português. No entanto, se relacionarmos os temas, os textos metrificadas e rimados, as coreografias, os adereços e a encenação com o papel que a ilha Terceira desempenhou na época das grandes viagens marítimas, seremos levados a concluir que poderá existir uma relação não muito distante entre estas *danças* e o teatro que se representava a bordo das naus da Índia e outros fenómenos semelhantes ainda hoje bem vivos em ambas as margens do Atlântico e que não devem ser vistos isoladamente das rotas marítimas que, durante séculos, enformaram a actividade económica entre o Velho e o Novo Mundos.

Sendo um fenómeno cultural específico da ilha Terceira, tal como hoje o vemos e entendemos, a verdade é que ainda existem, em outros pontos de forte influência portuguesa, nomeadamente no Brasil, manifestações de cultura popular em que de algum modo poderemos reconhecer, que mais não seja por simpatia temática e formal, alguns traços em comum com as nossas *danças*. José Noronha Bretão refere as *cheganças*, de origem luso-espanhola e de temática mareante, onde actuam mouros e marujos, dando realce à *marujada*, no Rio Grande do Norte, em Paraíba e em Pernambuco; o *moçambique*, dança dramática de cariz religioso mas dotada de um *mestre* ou puxador, podendo a designação remeter para tradições populares da costa oriental africana trazidas pelos escravos; as *congadas*, igualmente do Nordeste brasileiro, também com ecos de lutas entre cristãos e mouros, e portanto com arquétipo ibérico; o *caiapó*, dança dramática com adereços claramente da tradição dos índios; e o *bumba-meu-boi*, representação específica de um subgénero mais vasto designado por *reisadas*, comum a todo o Norte e Nordeste brasileiro e atestado desde o século XVIII, que é talvez aquele que mais deverá à

herança ibérica e cujo arquétipo alguns estudiosos localizam na *dança do Agui-naldo*, por via do *Monólogo do Vaqueiro*, de Gil Vicente – relação que, no entanto, parece altamente improvável, dado que este auto de Gil Vicente, representado na câmara da princesa D. Maria após o nascimento do futuro rei D. João III (1502), nada tem a ver, a não ser a personagem do Vaqueiro, com o ambiente, a acção e as personagens do *bumba-meu-boi*.

Neste, existe um canto inicial, seguido de uma *chula* de apresentação de cumprimentos ao dono da casa ou da fazenda que é visitada (na boa tradição dos *ranchos de reis*, ainda hoje bem vivos em certas zonas de Portugal), seguindo-se a parte dramática, «uma dança cantada, narrativa de assuntos e motivos os mais variados, com mistura de amor e guerra, religião e história local» (Bretão, 1985: 276, n.). Embora com variações acentuadas de região para região, o *bumba-meu-boi*, tal como as *danças* da Terceira, segue sempre um alinhamento muito bem definido: temos a toada inicial, que serve para organizar o grupo e chamar os espectadores (o que fará lembrar a *marcha das danças de espada*), depois a canção do *Lá Vai*, avisando o dono da casa de que o seu boi de estimação fugira (tendo na verdade sido roubado pela personagem Pai Francisco, um escravo negro, para satisfação de um desejo da sua mulher), e a *Licença*, durante a qual se procede à apresentação do grupo e das personagens, com louvores a santos, a personalidades, à natureza e às belezas do local (equiparável, na economia da narrativa, à *primeira moda do mestre nas danças*), seguindo-se a representação dramática (nas *danças*, seria o *assunto*), que é encerrada por actores, cantores, dançarinos e público entoando a canção do *Urro do Boi* (quando ele é devolvido pelo Pai Francisco para apaziguar o dono da casa que, informado das boas razões do roubo, o perdoa) e a *Toada da Despedida (terceira moda, nas danças)*. Esta cumplicidade entre actores e público, que utilizam o mesmo código de valores e de referências ancestrais, permitindo o canto final em conjunto, é também um elemento muito forte nas *danças* da Terceira: é cada vez mais frequente um ou mais elementos do elenco da *dança* misturarem-se com o público, actuando como se fossem espectadores em interacção com os actores em cena e, se houver oportunidade, num improvisado *ad hoc* com os próprios espectadores, criando assim a ilusão de que a assistência participa activamente na narrativa dramática.

A presença, em ambas as manifestações, de elementos de origem ibérica (temas históricos, aspectos formais dos textos dramáticos, articulação entre dança e representação teatral), de ecos africanos (sobretudo nas emergências brasileiras, onde o tema da escravatura negra se encontra fortemente presente), de trajos índios (no *caiapó*) e, no caso das *danças*, de uma forte influência brasileira – tal como se questiona Carlos Enes quando sugere que as danças de Entrudo da ilha

Terceira não terão qualquer ligação com as festas carnavalescas do Brasil, designadamente nas roupas coloridas e brilhantes, o pandeiro, o apito, a espada, o ritmo da dança mais vivo que o do folclore regional (Enes, 1979) – leva-nos a elaborar uma hipótese mais arrojada.

Tudo poderá ter começado em finais do século xv e princípios do século xvi, com a colonização do arquipélago de São Tomé e Príncipe e com a implantação nestas ilhas do cultivo da cana-de-açúcar, mediante a deslocação de *mestres* açucareiros oriundos da Madeira. Estes colonos madeirenses poderão ter levado com eles a tradição dos autos portugueses, e neles iriam naturalmente incluídos os autos do poeta dramático madeirense Baltasar Dias (século xvi, da escola vicentina), cultivador de temas e formas dramáticas ao gosto popular. Em São Tomé, esta tradição terá evoluído de acordo com as características sociológicas da colonização do arquipélago, feita essencialmente por filhos de judeus, idos de Portugal, e por escravos negros do Gabão. O florescimento da indústria açucareira no Nordeste brasileiro provocou o declínio da mesma em São Tomé e Príncipe e esteve na origem de um novo deslocamento de homens e de tradições através do Atlântico: os donos dos engenhos e das plantações, os *mestres* açucareiros e a mão-de-obra do ramo transferiram-se para o Brasil, e com eles terão levado a tradição dramática já então bastante evoluída e com características muito próprias: textos de autos de origem ibérica, eventualmente contaminados por danças de origem africana. Esta tradição, ao implantar-se num novo contexto geográfico e cultural, ter-se-á mais uma vez transformado e contribuído para a constituição das formas coreodramáticas referenciadas anteriormente, com especial relevo para o *bumba-meu-boi*. Finalmente, por finais do século xix, verificou-se um regresso em massa de colonos emigrantes a Portugal, os «brasileiros de torna-viagem», alguns dos quais seriam naturais ou descendentes de habitantes da ilha Terceira, que poderão ter trazido consigo alguns ecos do *bumba-meu-boi* – que acabariam por se misturar, de um modo produtivo, com as danças de origem oriental, trazidas nas naus da Índia, que se praticavam na Praça Velha da cidade de Angra já desde o século xvi, e que eram constituídas por exibições coreográficas em que os dançarinos, presumivelmente trajando tecidos ricos e adornados de plumas, executavam aparatosos bailados (Duarte, 1984).

Valha o que valer esta hipótese do percurso atlântico na génese de uma modalidade cultural tão específica como são as *danças* da ilha Terceira, não é de crer que, no que diz respeito às roupas usadas pelos dançarinos, e em particular pelo *mestre* – tecidos de seda, veludo ou damasco, com adornos de plumas, lantejoulas, passamanarias, franjas, galões e pingentes, onde predominam os dourados –, se possa atribuir à influência do Carnaval brasileiro, cujo modelo sambístico data do

final dos anos vinte do século xx, quando as danças da Terceira já tinham tradição consolidada por finais do século xix, e só foi universalmente difundido com o aparecimento da televisão. Excluída, por ventura, tal hipótese, e nada tendo a ver o tipo de indumentárias das danças com a tradição folclórica portuguesa (no fundo, um constructo do Estado Novo como instrumento de política cultural), nem sequer açoriana ou terceirense (do *baile à antiga*), ficará em aberto a hipótese da memória de trajos de inspiração oriental já documentados em actuações coreográficas na Angra quinhentista.

E assim teríamos as *danças* como um típico produto de génese miscigenada de teatro de tradição ibérica, contaminado por coreografias orientais, africanas e brasileiras, num processo complicado a que as naus das Índias, orientais e ocidentais, e as longas vivências a bordo delas não terão sido alheias: como meios de transmissão, e como condicionantes da encenação e das coreografias. E, como caldo ameno de tudo isto, a tradicional hospitalidade e o gosto pela festa dos habitantes da ilha Terceira.

### Um epílogo

José Noronha Bretão (1939-1998) foi um coleccionador e estudioso apaixonado das *danças* da ilha Terceira, fenómeno que chegou a considerar como «o maior festival de teatro popular do mundo». Passe a impossibilidade de a confirmar, esta classificação, no entanto, dá conta do ambiente social da Terceira durante o período de Entrudo, onde toda a vida gira em volta deste fenómeno e onde é possível verificar que uma considerável percentagem da população se envolve, directa ou indirectamente, de modo activo ou passivo, na realização, apresentação e fruição desta peculiar forma de cultura popular, de tal modo que pessoas de todas as idades, profissões, origens sociais e níveis de escolaridade podem ser, por breves dias, excelentes actores, exímios dançarinos e cantores, coreógrafos, encenadores, costureiras, maquilhadores, em muitos casos mesmo autores e compositores – logo retomando, na Quarta-Feira de Cinzas, as respectivas actividades profissionais e negando, a pés juntos, que sejam qualquer uma daquelas coisas. E, na sua esmagadora maioria, o seu único contacto com o teatro passa, exclusivamente, pelas *danças* e pelos *bailinhos* em que, a qualquer nível, intervêm.

No seu prefácio a *Um Auto de Gil Vicente* (1838), Almeida Garrett, que viveu parte da sua adolescência na ilha Terceira (1811-1816), e ali voltou por razões familiares (1821) ou no contexto das guerras liberais (1832), a ponto de considerar a ilha como a sua «Pátria verdadeira», escreveu que «o teatro é um grande meio de

civilização, mas não prospera onde a não há». Por aquilo a que assistimos em matéria de teatro popular na ilha Terceira, e pela maneira como ele prospera na sua variedade conhecida por *danças de Carnaval*, não será exagero afirmar que, em matéria de civilização, esta ilha está bem e recomenda-se. Mesmo que seja apenas pelo breve período dos dias de Entrudo – mas, pelo menos nesses dias, é-o em pleno.

ALGUMA BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIA

- BRETÃO, José Noronha (1984), *As Danças – Teatro Popular na Ilha Terceira*, Angra do Heroísmo: Câmara Municipal de Angra do Heroísmo.
- BRETÃO, José Noronha (1985), «Danças do Entrudo», in Francisco Ernesto de Oliveira Martins, *Festas Populares dos Açores*, Angra do Heroísmo: Direcção Regional dos Assuntos Culturais/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 273-282.
- BRETÃO, José Noronha (1998), *As Danças do Entrudo – Uma Festa do Povo*, Angra do Heroísmo: Direcção Regional da Cultura, 5 vol. [introdução, organização e glossário].
- DUARTE, Luiz Fagundes (1984), «Sobre as Danças de Carnaval da Ilha Terceira», *Ethnologia*, 2, Lisboa: FCSH-UNL, pp. 49-68.
- ENES, Carlos (1979), *A Dança dos Deportados*, Lisboa: *Farol das Ilhas*, 33.
- ENES, Carlos (1980), *As Danças de Chico Roico*, Lisboa: Editorial Ilhas.
- ENES, Carlos (1990), «O Carnaval angrense no primeiro terço do século xx», Angra do Heroísmo: *Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira*, XLVII, pp. 291-365.
- ENES, Carlos (1989), *O Carnaval na Vila Nova*, Lisboa: Edições Salamandra.
- ENES, Carlos (s.d.), «Danças (Entrudo)», *Enciclopédia Açoriana*. <http://pg.azores.gov.pt/drac/cca/enciclopedia/index.aspx>
- GARRETT, Almeida (1838), *Um Auto de Gil Vicente*, Lisboa.
- LOPES Jr., Frederico (1953), «Danças de Entrudo», Angra do Heroísmo: *Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira*, p. 11.
- MARTINS, Mário (1973), *Teatro Quinhentista nas Naus da Índia*, Lisboa: Edições Brotéria.