

Práticas artísticas comunitárias e participação cívica e política na ação de três grupos teatrais em Portugal

Community artistic practices and civic and political participation
in the action of three theatre groups in Portugal

Pratiques artistiques communautaires et participation civique et politique
à l'action de trois groupes de théâtre au Portugal

Hugo Cruz^[a, b], Isabel Menezes^[a] & Isabel Bezelga^{[b]*}

^[a] CIE – Centro de Investigação e Intervenção Educativas, Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto, Porto, Portugal.

^[b] CHAIA – Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora, Évora, Portugal.

Resumo: As práticas artísticas comunitárias têm-se afirmado como uma arena de tensão construtiva entre proposta artística e perspetivas políticas, educativas, sociais e comunitárias. O território híbrido e diverso destas práticas é o espaço de construção deste estudo, que assenta em entrevistas semiestruturadas e grupos de discussão focalizada com três coletivos de teatro portugueses, oriundos de territórios urbanos e rurais, que desenvolvem, de forma continuada, práticas artísticas comunitárias. Os objetivos do estudo centram-se na identificação das potencialidades e fragilidades emergentes nos processos criativos e na participação associada aos mesmos e na investigação das ligações entre o fazer teatral e a participação cívica e política. As conclusões, decorrentes da análise, permitem identificar três temas e respetivas relações: experiências de participação cívica e política anteriores à integração nos grupos teatrais; conceções de teatro; e efeitos percebidos na participação cívica e política. Discutem-se as conexões entre abordagens teatrais e princípios educativos e comunitários, predisposições associadas à participação cívica e política e os contextos sociais, políticos, educativos e culturais alargados dos grupos. Estes aspetos evidenciam-se no desenvolvimento de conceções de teatro que integram a dimensão política e nos efeitos percebidos (individuais, grupais e comunitários) pelos/as participantes do estudo.

Palavras-chave: práticas artísticas comunitárias, participação cívica e política, conceções de teatro

* **Correspondência:** imgb@uevora.pt

Abstract: Community artistic practices are established themselves as an arena of constructive tension between artistic proposals and political, educational, social and community perspectives. The hybrid and diverse territory of these practices is the space of the construction of this study, that uses semi-structured interviews and focus group discussions within three Portuguese theater groups, from urban and rural territories, that continuously develop community artistic practices. The objectives of the study are: identifying the emerging strengths and weaknesses in creative processes and participation associated with them, and investigating the links between theatrical making and civic and political participation. Conclusions resulting from analysis allow the identification of three themes and respective relationships between them: experiences of civic and political participation before the integration in theater groups; theater concepts; and perceived effects in civic and political participation. Connections between theatrical approaches and educative and community principles, predispositions associated with civic and political participation and broad social, political, educational and cultural contexts of the groups are discussed. These aspects are shown to be relevant in the development of theater concepts that integrate the political dimension and in the perceived effects (individual, group, community) by the study participants.

Keywords: community artistic practices, civic and political participation, theatre conceptions

Résumé: Les pratiques artistiques communautaires s'établissent comme une arène de tension constructive entre les propositions artistiques et les perspectives politiques, éducatives, sociales et communautaires. Le territoire hybride et diversifié de ces pratiques est l'espace de construction de cette étude, basée des entretiens semi-structurés et des groupes de discussion ciblés menés avec trois groupes de théâtre portugais de territoires urbains et ruraux qui développent continuellement des pratiques artistiques communautaires. Les objectifs de l'étude sont: identifier des forces et faiblesses émergentes des processus créatifs et de la participation associée; et étudier les liens entre la création théâtrale et la participation civique et politique. Les conclusions permettent d'identifier trois thèmes et ses relations: expériences de participation civique et politique avant l'intégration des groupes de théâtre; les conceptions théâtrales; et les effets perçus de participation civique et politique. Les liens entre approches théâtrales et principes éducatifs/communautaires, prédispositions associées à la participation civique et politique et contextes sociaux, politiques, éducatifs et culturels des groupes sont examinés. Ces aspects se révèlent pertinentes dans le développement de concepts théâtraux intégrant la dimension politique et dans les effets perçus (individuel, group, communauté) par les participants.

Mots-clés: pratiques artistiques communautaires, participation civique et politique, conceptions théâtrales

Introdução

Desde 2008, assiste-se ao desenvolvimento à escala mundial de movimentos sociais, despoletados, essencialmente, pela injustiça social e económica. Estes movimentos têm-se alicerçado nas potencialidades tecnológicas para a organização em rede, assim como em estratégias de protesto que se afastam das lógicas hierárquicas convencionais, questionando, por exemplo, o funcionamento dos partidos políticos e sindicatos associados a lideranças únicas e personalizadas. A ação destes movimentos tem-se, assim, expressado em assembleias deliberativas e procedimentos flexíveis e pouco hierarquizados (Harvey, 2013; Mason, 2019; Negri & Hardt, 2014).

É neste contexto que as práticas artísticas¹ se têm reposicionado, sendo inspiradas e convocadas a contribuir para a construção de modos de produção com particular enfoque na dimensão participativa. Considerando a crescente centralidade da participação nas narrativas e ações e, simultaneamente, a existência de riscos da sua exposição a processos de instrumentalização, o campo da criação artística tem registado, também, mudanças assinaláveis, ao contribuir para a discussão de sociedades em intensa mudança. Atualmente, é inegável, nas mais diferentes geografias, mas com particular intensidade na Europa do Sul e na América Latina (Bezelga et al., 2016; Cruz, 2019), a forte conexão da criação artística à participação, assim como da intervenção social, educativa e comunitária às linguagens artísticas. Nesta linha, os contributos das pedagogias crítica (Giroux, 2008, 2010) e engajada (Mohanty, 1994), assim como dos conceitos de síntese cultural e de ação dialógica (Freire, 1987), são cruciais para a conceptualização da dimensão educativa não formal destas práticas, que se traduz na presença transversal da componente participativa e, principalmente, na forma como esta se desenvolve. Considerando a vocação ecológica e situada do estudo é, ainda, fundamental convocar a influência dos princípios da animação sociocultural (Úcar, 2000) e da educação popular (Stoer & Dale, 1999) que manifestam uma ligação profunda ao período revolucionário português.

O espaço de tensão produzido entre “político” e “artístico”, de que fala Bishop (2011), inerente às práticas artísticas comunitárias, deve ser considerado no exercício de entendimento da forma como as configurações de participação política não convencionais têm vindo a reforçar o seu carácter estético e como a arte tem afirmado a sua dimensão política no mundo atual. Neste sentido, a respeito do novo teatro político, Malina (2012) propõe que este pode ser encontrado nas ruas, nas manifestações contra o sistema capitalista, onde também se integram ativistas teatrais. Assiste-se ao que Brecht (1972) sublinhou sobre a visão de Piscator: servir a humanidade,

¹ Opta-se pela designação de *práticas artísticas*, em detrimento da designação de *arte*, considerando-se a sua componente experimental, assim como a abertura ao processo e aos cruzamentos disciplinares, numa perspetiva de valorização da prática e do processo da sua construção, para além das técnicas artísticas mobilizadas (Rancière, 2005; Pavis, 2014).

mobilizando todos os recursos teatrais possíveis. Destaca-se, como exemplo, a atual potência do *artivismo* como resultado do diálogo entre a arte e os territórios do protesto social, com a intenção de visibilizar situações sociais politicamente significativas (Duncombe, 2016; Raposo, 2015). No mesmo sentido, sinaliza-se um maior interesse da investigação pela componente processual da criação artística, bem como pelo cruzamento disciplinar (Canclini, 2003; Morin, 1990).

Assim, cria-se um espaço que permite uma maior visibilidade dos processos artísticos participativos, nomeadamente dos que envolvem participantes não profissionais das artes, como é o caso no presente estudo. Neste contexto, procura-se identificar as potencialidades e fragilidades presentes nos processos despoletados pelas práticas artísticas comunitárias, assim como explorar relações com a participação cívica e política desses/as participantes. O presente artigo discute, em primeira instância, o percurso e definição dos conceitos de participação cívica e política e das práticas artísticas comunitárias. Seguidamente, é explicitada a abordagem metodológica, bem como caracterizados os contextos, grupos teatrais e participantes do estudo. Os resultados são estruturados em três temas: experiências de participação cívica e política anteriores à integração nos grupos; concepções de teatro; e efeitos percebidos na participação cívica e política. Por fim, são avançadas as conclusões do estudo.

A participação cívica e política e as práticas artísticas comunitárias

A participação cívica e política define-se como um conjunto de atividades voluntárias e individuais dos cidadãos, com a intenção de influenciar direta ou indiretamente as decisões do sistema político, nos seus diversos níveis (Barnes & Kaase, 1979). Essencial para o funcionamento e renovação das democracias, a participação implica o respeito dos direitos cívicos e políticos dos concidadãos, independentemente das suas diferenças – ou seja, participação e pluralismo são as duas faces da democracia (Sullivan & Transue, 1999). Neste cenário, as práticas artísticas comunitárias constituem-se como espaços não formais diversos com potencial de expressão da participação e de produção criativa de alternativas. Por um lado, têm vindo a contribuir para desconstruir o que tem sido genericamente a abordagem de “arte de elite”, vertical e esgotada; por outro lado, têm proposto, através da experimentação artística que recorre a dispositivos participativos, outras abordagens à criação, mas também à discussão mais alargada sobre os quotidianos da vida coletiva democrática.

Nos últimos anos, mais precisamente a partir da crise financeira mundial de 2008, pode-se identificar um incremento do interesse, quer no campo da ação como no da investigação, nas práticas artísticas comunitárias. Sendo importante indagar como se chegou até aqui (Bezelga et al., 2016), há que recuar aos anos 1960, momento em que emerge o movimento da arte comu-

nitária associado a um forte engajamento político. De facto, considerando as influências determinantes do teatro político (Piscator, 1968), do teatro épico (Brecht, 1957/1964), da *performance* (Turner, 1982), do *devising theatre* (Oddey, 1994) e do Teatro do Oprimido (Boal, 1977), esse momento caracterizou-se por uma grande implicação da e na arte, enquadrada num movimento mais amplo de mudança social. Nessa época foram despoletados, igualmente, processos de redefinição de concepções na educação, com os contributos dos conceitos de ação dialógica e síntese cultural (Freire, 1987) e de capital cultural (Bourdieu, 1972), que contribuíram decisivamente para integrar aspetos culturais, artísticos, educativos e sociais na compreensão das realidades. Para além destas influências, torna-se relevante destacar os contributos da pedagogia crítica (Giroux, 2008, 2010), que sublinham que as práticas participativas, muitas vezes, perpetuam relações de dominação entre grupos, num processo construído com base na visão do grupo dominante (Ellsworth, 1989). A pedagogia engajada (Mohanty, 1994) vai ainda mais além ao propor uma maior ênfase no bem-estar de todos os envolvidos nos processos de aprendizagem, sinalizando a pertinência de uma transformação de valores alicerçada na diversidade cultural (hooks, 2019).

Atendendo à diversidade deste campo, é fundamental clarificar a definição de práticas artísticas comunitárias adotada no presente trabalho, que considera os seguintes elementos essenciais, com base na investigação disponível: criação coletiva; ligação ao território e contexto sociopolítico; relação horizontal entre artistas profissionais e não profissionais; impossibilidade de antecipar processos e resultados (artísticos e participativos); processos de negociação e de tomada de decisão partilhada; coautoria entre todos/as os/as envolvidos/as; criações que propõem reflexões críticas; conexão às preocupações reais das/os cidadãs/os; e perspetiva da arte enquanto direito humano. Desta forma, considera-se que todos/as os/as envolvidos/as nestas práticas são artistas porque se associam ao ato de fazer arte, independentemente de ser profissionalmente ou não (Cruz, 2016; Erven, 2001; Gielen, 2015; Prentki & Preston, 2009).

Perante o funcionamento das sociedades atuais, concretizar as práticas artísticas comunitárias é, em si mesmo, um ato exigente porque questiona o normativo e reclama uma negociação arriscada entre artistas profissionais e não profissionais (Huybrechts, 2014). No entanto, é fundamental que este campo seja perspetivado enquanto território híbrido, no qual se sublinha a sua dimensão de educação não formal (Trilla et al., 2003), assente na relação dialógica da participação que cruza, inevitavelmente, as abordagens artística, educativa e política, de forma integrada (Freire, 1987). Podem, ainda, ser consideradas enquanto práticas que convocam a revelação da realidade, o incentivo à experimentação, a negação da instrumentalização, a visualização de um mundo alternativo e a expressão política (Duncombe, 2016).

Neste campo, alguns estudos destacam, como principais tensões, a diversidade de formas de participação em processos artísticos e os modos como surge o material de pesquisa e como

são levadas em conta as estéticas populares e as dinâmicas intrínsecas aos territórios nos processos de criação (Bezлга, 2015; Bidegain, 2007; Cruz, 2015; Kester, 2011; Marceau & Gendron-Langevin, 2015). Outros estudos salientam o incentivo à continuação do envolvimento comunitário gerado por estas práticas (Duncombe, 2016; Winchester, 2014) e os impactos positivos no desenvolvimento de competências pessoais e sociais (Fernández Bustos, 2006; Nardone, 2010; Neves & Guedes, 2016; Wald, 2009) e de alguns aspetos organizacionais (Fletcher & Dalgleish, 2012). Adicionalmente, são referidos na literatura o estímulo à participação e o desenvolvimento de redes pessoais e comunitárias (Fernández Bustos, 2006; Katzmaier, 2018; Sloman, 2012).

Relativamente às limitações das práticas artísticas comunitárias, os estudos destacam a associação excessiva à intervenção das organizações não-governamentais (Prentki, 1998) e os riscos elevados de manipulação política, com implicações na descentração das práticas face aos interesses dos/as participantes. Acrescenta-se, ainda, a possibilidade de criação de divisões nas comunidades e o impacto negativo na sua confiança e na ausência de intencionalidade política (Cruz, 2015; Nogueira, 2008; Suess, 2006). Não obstante, na generalidade, os estudos têm-se centrado nos resultados destas práticas, revelando pouca informação acerca dos processos desenvolvidos (Cruz, 2019; Matarasso, 2019). Para além disso, pouco se tem investigado sobre as relações existentes entre a participação cívica e política e as práticas artísticas comunitárias, como se propõe neste estudo, nomeadamente no contexto português.

Embora uma análise aprofundada da situação portuguesa esteja fora da intenção deste artigo, é importante reconhecer que as práticas artísticas comunitárias são muito influenciadas pelo 25 de Abril de 1974. A revolução permitiu a organização de ações coletivas, despoletando um conjunto de iniciativas, algumas delas paradigmáticas, como as que decorreram da criação das campanhas de dinamização cultural e ação cívica do Movimento das Forças Armadas (MFA) e do Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis (FAOJ). Nesse período, são experimentadas propostas artísticas participativas, próximas dos princípios inerentes à arte comunitária, que influenciaram as gerações futuras. Estas propostas capacitaram agentes e permitiram a organização de coletivos, alguns deles que influenciaram e influenciam o panorama artístico nacional até hoje, particularmente o teatral (Cruz, 2019).

Abordagem metodológica

O presente estudo recorre a uma abordagem qualitativa através de entrevistas semiestruturadas e grupos de discussão focalizada com três grupos teatrais portugueses com enfoque nas potencialidades e fragilidades no desenvolvimento dos processos criativos e a sua ligação com a participação cívica e política. Perante a natureza e as dinâmicas das práticas artísticas comu-

nitárias, particularmente a sua diversidade e imprevisibilidade, o estudo de caso múltiplo apresentou-se como uma opção ajustada para o fenómeno em estudo, pela reflexividade, assente no rigor e criatividade (Pyett, 2003). Em concreto, optou-se por três casos diferentes, que traduzem contextos, participantes e abordagens distintas, mas um objeto de estudo comum (Strauss & Corbin, 2008), procurando, assim, garantir uma maior abrangência e diversidade. Com a recolha de dados nos três contextos pretendeu-se assegurar a identificação de significados complementares ou alternativos que pudessem responder à complexidade da realidade em estudo (Afonso, 2005). Esta abordagem destaca, ainda, a importância do processo de triangulação, alicerçado no cruzamento de dados provenientes de diferentes técnicas – neste caso, as entrevistas semiestruturadas e os grupos de discussão focalizada.

O trabalho empírico desenvolveu-se ao longo do primeiro semestre de 2019 e consistiu, numa primeira instância, na realização de dez entrevistas semiestruturadas a elementos, diretoras e parceiras dos grupos no contexto de pré e pós ensaios, com a duração média de 1h15. Nestas entrevistas procurou-se compreender os pontos de vista subjetivos sobre a experiência de fazer teatro de uma forma aprofundada (Flick, 1998). A colaboração de distintos protagonistas tinha como objetivo aceder a diferentes pontos de vista relativamente a um mesmo processo, consoante a função que cada um/a desempenha, permitindo, desta forma, a complementaridade dos dados.

Os grupos de discussão focalizada, três no total, tiveram uma duração média de 1h30 e foram dinamizados no sentido de aceder a um maior e mais diverso número de vozes e às suas intenções. Nesta abordagem, valorizaram-se os pontos de concordância e discordância resultantes da discussão potenciada entre os/as envolvidos/as (Barbour & Kitzinger, 1999).

A aproximação empírica seguiu os princípios do consentimento informado, confidencialidade e anonimato relativamente aos/às participantes da investigação, sendo, no entanto, definida à partida a identificação dos coletivos em estudo. Num momento seguinte, o material empírico registado em áudio foi transcrito e a análise da informação foi desenvolvida com recurso ao programa NVivo 12.

Na sequência desta análise, o mapa temático final integrou seis temas, dos quais os três seguintes constituem o foco deste artigo: experiências de participação cívica e política anteriores à integração nos grupos teatrais; conceções de teatro; e efeitos percebidos na relação direta com as ações de participação cívica e política dos/as envolvidos/as e nos efeitos percebidos globais ao nível individual, grupal e comunitário. Em última instância, torna-se relevante destacar que os procedimentos metodológicos e os dados aqui apresentados foram discutidos com outros/as investigadores/as com o objetivo de promover a intersubjetividade e a consistência do estudo (Creswell, 2009).

Contextos, grupos teatrais e participantes

Este estudo desenvolveu-se em colaboração com três grupos de teatro portugueses que apresentavam, à data, características próximas às definidas para as práticas artísticas comunitárias: trabalho continuado; criação coletiva baseada em dinâmicas processuais horizontais; envolvimento de artistas profissionais e não profissionais; temas ligados às comunidades onde desenvolvem a sua ação; e criação e apresentação de espetáculos regular. É de salientar o elevado grau de dificuldade em ver reunidos estes critérios, o que indicia a existência de obstáculos no desenvolvimento destas práticas, principalmente no que concerne a garantia da sua sustentabilidade e autonomia face à esfera institucional. A escolha destes três grupos foi, ainda, dificultada pela proximidade do investigador, primeiro autor deste artigo, a este campo de atuação. Assim sendo, procurou-se garantir que em nenhum dos casos existisse uma relação atual com os grupos. Para além disso, foi possível a colaboração na recolha de dados junto dos participantes de uma investigadora do Centro de Investigação e Intervenção Educativas.

FIGURA 1

Criação da PELE intitulada *Jardim das Pedras*



Fonte: Foto de Patrícia Poção, 2019.

A PELE², sediada no Porto, é um coletivo que trabalha em torno da ideia de afirmação da arte enquanto espaço privilegiado de diálogo e criação coletiva. A sua proposta passa por poten-

² A PELE (2013). *A PELE*. <https://www.apele.org/pele>

ciar condições para que indivíduos e comunidades possam ser e estar no centro da criação artística. Pretende, desta forma, promover processos de empoderamento individuais e coletivos num equilíbrio entre ética, estética e eficácia. Os temas abordados na criação deste coletivo são selecionados e desenvolvidos em conjunto com os/as participantes, destacando-se como principais exemplos a vivência da cidade, a exclusão social, a gentrificação, a desigualdade de género e os desafios da intergeracionalidade. As criações baseiam-se na criação coletiva, convocando desde o teatro – com recurso à improvisação, teatro físico e teatro do oprimido – a outras linguagens artísticas, principalmente a musical. Os textos são escritos em ligação com a pesquisa e a ação direta dos/as participantes. O coletivo tem vindo a alargar a sua abordagem a outras linguagens como a fotografia, ilustração e arquitetura, procurando seguir um esquema comunitário e de cruzamento de disciplinas artísticas.

FIGURA 2

Criação do Trium'pharte intitulada *Quando o Mar é Mais*



Fonte: Foto de Patrícia Poção, 2017.

O coletivo Trium'pharte³ surge no contexto do projeto AMAReMAR, promovido pelo Município de Esposende. O projeto tem como objetivo promover a inclusão social e cultural, potenciando o desenvolvimento e a participação das/os cidadãs/os, propondo a reflexão sobre a cultura local

³ Município de Esposende. (2016). *AMAReMAR*. <https://www.municipio.esposende.pt/pages/994>

e a transformação social. Os processos do grupo têm seguido uma abordagem às histórias locais e necessidades sentidas no presente. Para além das pessoas provenientes, na sua maioria, dos empreendimentos de habitação social do município, os processos criativos envolvem ainda associações locais. O grupo baseia-se num trabalho teatral inspirado na pesquisa antropológica e das identidades locais, com maior enfoque na relação com o mar e atividade piscatória. Mais recentemente foram abordados temas relacionados com a turistificação, os problemas ambientais e a discriminação com base na orientação sexual. Os principais dispositivos teatrais ativados no grupo apontam para a criação coletiva, trabalho de movimento/corpo e teatro do oprimido. Os temas são selecionados e desenvolvidos conjuntamente com os/as participantes e os textos pesquisados posteriormente e/ou escritos pelo próprio grupo.

Finalmente, o Museu Marítimo de Ílhavo tem desenvolvido continuamente, a partir do seu serviço educativo, um projeto de teatro comunitário com moradores/as locais⁴. Com base na criação coletiva e no texto dramático e recorrendo a exercícios, improvisação teatral e treino de ator, o grupo tem trabalhado temáticas relacionadas com o mar e a pesca, elementos identitários do território. Este grupo tem uma abordagem distinta dos anteriores no sentido em que é selecionado, enquanto ponto de partida, um texto dramático que se enquadra num tema relacionado com o âmbito de ação do museu para ser posteriormente trabalhado no contexto do grupo.

FIGURA 3

Criação do projeto de teatro comunitário do Museu Marítimo de Ílhavo intitulada *Lugre*



Fonte: Foto de Patrícia Poção, 2017.

⁴ Museu Marítimo de Ílhavo (2012). *O Lugre – Projeto de Teatro Comunitário*. <https://museumaritimo.cm-ilhavo.pt/>

Enquanto a PELE está sediada no Porto, os outros dois grupos relacionam-se com contextos difusos entre rural, industrial e urbano – Esposende e Ílhavo; têm entre seis e dezanove elementos e caracterizam-se por serem heterogêneos do ponto de vista etário.

Neste estudo, colaboraram, no total, 46 pessoas, maioritariamente mulheres, sendo a distribuição etária dos/as participantes diversificada, embora geralmente com idades superiores a 24 anos. Relativamente à ocupação atual, a situação mais expressiva é a de reformado(a). Dos/as estudantes, apenas um/a estuda teatro, num curso profissional, estando os/as restantes integrados/as em cursos científico-humanísticos. Salientam-se, ainda, algumas profissões relacionadas com a área da saúde, no nível técnico e operacional. Quanto às habilitações literárias, o grupo mais representativo é o das habilitações até ao 2.º ciclo do ensino básico. No entanto, é de salientar que o número de participantes com o ensino superior integra de forma expressiva as direções e os parceiros dos grupos. Em síntese, o perfil de participante neste estudo é do sexo feminino, com idade superior a 65 anos, reformada e com habilitações literárias entre o 2.º ciclo do ensino básico e o ensino secundário.

TABELA 1

Caracterização dos/as participantes nas entrevistas e grupos de discussão focalizada

total de participantes 46: 34 género feminino / 12 género masculino.
estado civil 21 solteiros/as, 20 casados/as e 5 viúvos/as.
idade 6 (<18 anos); 3 (19-24 anos); 6 (25-34 anos); 5 (35-44 anos); 4 (45-54 anos); 9 (55-64 anos); 13 (> 65 anos).
ocupação atual 7 (estudante); 3 (educação); 2 (artes); 7 (ciências sociais e humanas); 15 (reformado/a); 8 (serviços diversos); 4 (desempregado/a).
nível de escolaridade 1 (sem escolaridade); 7 (1.º ciclo); 12 (2.º e 3.º ciclos); 12 (secundário); 10 (bacharelato/licenciatura); 4 (pós-graduação, mestrado, doutoramento).

Resultados

Experiências de participação cívica e política anteriores à integração nos grupos teatrais

A maioria dos/as participantes neste estudo apresenta percursos e experiências de participação cívica e política anteriores à integração nos grupos teatrais, com maior destaque para as de cariz cívico. Estas experiências aparecem ligadas, essencialmente, aos contextos de religião, desporto, formação/educação e recreativo:

Exatamente, eu cantava, fiz parte do rancho folclórico. (A, 78 anos, atriz, Entrevista – E)

P – Um local religioso, por exemplo.

B – Basquetebol eu, monitora na Universidade Sénior, também.

(P, 79 anos, atriz; B, 62 anos, atriz, Grupo de Discussão Focalizada – GDF)

Alguns/mas participantes revelam, ainda, envolvimento anteriores em movimentos associativos, com motivações de solidariedade social e desporto, assim como em comissões de moradores e trabalhadores:

Sou sócio dos bombeiros, sou sócio do [clube de futebol]. Participo em tudo que há (...). Sempre participei. É para melhorar a comunidade (...) não é só para uns, é para todos. (I, 61 anos, ator, E)

Foi sempre pela vida fora, politicamente na rua, nas manifestações, nas comissões de trabalhadores, nas comissões de moradores, por aí fora sempre assim. (P, 79 anos, atriz, GDF)

Para além disso, destacam-se experiências diferenciadas de acordo com as idades dos elementos e as dinâmicas das comunidades locais. As ações religiosas surgem mais associadas aos elementos mais velhos e aos meios rurais, enquanto as ações formativas/educativas aos mais novos e aos meios urbanos. As ações recreativas revelam-se mais próximas das pessoas mais velhas e as desportivas parecem ser transversais a todas as idades, não se destacando diferenças entre os grupos.

Especificamente em relação à participação política, salienta-se o envolvimento de alguns elementos em ações convencionais e não convencionais, sendo as últimas associadas a pessoas com vivências diretas do período pós-revolucionário:

Já fiz parte de uma lista para a junta de freguesia. (O, 44 anos, atriz, E)

Ali próximo da junta de freguesia, assaltaram a casa, fizemos lá um infantário (...) E depois saímos para a rua, para as manifestações com os cartazes, fazíamos cartazes naquele prédio. (A, 78 anos, atriz, E)

No que se refere aos/às mais jovens, as experiências anteriores de ações políticas convencionais parecem ser limitadas. Todavia, destaca-se a evolução neste domínio após a integração no grupo teatral, particularmente em ações políticas não convencionais, como se verá mais à frente.

Em síntese, o envolvimento anterior à integração nos grupos parece direcionar-se para ações de cariz cívico, registando-se, pelo contrário, um afastamento relativamente às de cariz político, principalmente as de configurações convencionais como, por exemplo, partidos políticos e sindicatos.

Conceções de teatro

Neste tema, importa mobilizar as primeiras memórias, percursos e experiências relacionadas com a participação teatral, nas quais se inclui a integração nos grupos, que concorrem para o desenvolvimento das conceções atuais de teatro. Na identificação da primeira memória de teatro, as respostas apontam para o “fazer teatral”, sublinhando-se o impacto da experiência vivencial em detrimento de uma posição de espectador/a passivo/a tradicionalmente associada ao “ver teatro”. Estas primeiras experiências foram pontuais, ligadas a figuras significativas e desenvolveram-se na escola e na prática religiosa. As pessoas mais velhas dos grupos concretizam memórias conectadas à Juventude Operária Católica (JOC), casas do povo e fábricas:

T – Eu recordo-me de uma peça que me marcou, quando eu era jovem, estava então a representar pela pré JOC.

MM – Quando era miúdo, fiz uma coisa muito pequena na casa do povo que havia lá na freguesia (...) Ainda me lembro do texto.

T – Fazia-se nas fábricas, era comum, e na escola primária, também, algumas pequenas representações.

(T, 65 anos, atriz; MM, 63 anos, ator, GDF).

Embora praticamente todos/as os/as participantes tivessem já tido experiências culturais e artísticas, nomeadamente teatrais, estas assumiram um carácter pontual. A primeira experiência de continuidade é a que vivenciam atualmente, sublinhando-se o seu carácter significativo. Num primeiro momento, a ideia apresentada é ligada à conceção de “teatro pelo teatro”, mais centrada no desenvolvimento do “fazer teatral” e nos benefícios pessoais daí decorrentes. Apresentam-se como exemplos a libertação, o relaxamento, a melhoria da comunicação, a ocupação do tempo, o bem-estar global, o desenvolvimento de conhecimentos e o acesso a um espaço expressivo:

Para mim é uma fuga, uma fuga da rotina (...) o teatro consegue levar-me para esse patamar (...) e, também, uma inspiração, para adquirir novos conhecimentos e conseguir aplicar no dia a dia. (UR, 23 anos, ator, GDF)

Eu, inicialmente, quando entrei nestas peças, foi uma maneira de me superar a mim própria. (T, 65 anos, atriz, GDF)

Apenas num segundo momento é indicada a dimensão coletiva e política do teatro, nomeadamente ter uma experiência de construção em grupo, conhecer melhor a comunidade e discutir os seus problemas:

É um exercício de respeito, de atenção, de concentração, de cumplicidade, de construção em conjunto, de união e que implica, portanto, estes valores todos. (U, 54 anos, atriz, GDF)

A diferença é que o teatro é coletivo, não é sozinho, como a pintura, por exemplo. (L, 64 anos, ator, GDF)

Globalmente, as concepções de teatro apresentadas integram a dimensão política e são associadas ao “fazer junto”. Os/as participantes destacaram a mudança de percepção relativamente aos/às outros/as que já se conheciam da comunidade e a possibilidade de conhecer novas pessoas. Desta forma, parece ser reforçada a ideia do espaço teatral enquanto terreno para a relação, comunicação e construção de sentido de pertença e comunidade. É ainda amplamente destacada a relevância da discussão e o confronto de ideias entre pessoas diferentes, evidenciando-se, a este respeito, a dimensão intergeracional:

Para mim foi uma coisa boa, que eu vivia só, vivia isolado (...) foi uma família nova que eu arranjei. (MS, 84 anos, ator, GDF)

Eu nunca tinha feito nada assim com a terceira idade (...) estarmos em pé de igualdade (...) As pessoas contam as coisas e eu penso assim: fogo, realmente estas pessoas têm muito para me ensinar. (N, 22 anos, atriz, E)

A concepção que os/as participantes têm de teatro é também construída recorrendo às diferenças que identificam entre o teatro que fazem e o profissional, rejeitando este último, que consideram basear-se numa relação vertical, centrada na figura do/a encenador/a e que remete para uma visão clássica associada às características do teatro burguês:

L – Aqui acho que é muito mais libertador, muito mais alegre. Acho que é um bom conceito, este tipo de teatro comunitário.

MM – Molda-se às pessoas, enquanto que no profissional (...) as pessoas é que se moldam ao texto e ao coreógrafo (...) Se aquela pessoa não tem estas ou aquelas características, não vai para aqui, vai para ali, faz isto ou faz aquilo.

(L, 64 anos, ator; MM, 63 anos, ator, GDF)

O – É um teatro de comunidade.

D – Teatro do povo.

O – A história do teatro é a nossa história. Nós não inventamos uma história.

D – É a nossa identidade, o nosso povo, são as nossas pessoas.

(O, 44 anos, atriz; D, 57 anos, atriz, GDF)

A ideia de teatro mais veiculada pelos/as participantes surge organicamente associada à participação cívica e política, sendo que as duas dimensões, artística e política, são consideradas como indissociáveis e complementares. Esta concepção de teatro considera que uma ação artística tem inerente uma dimensão política. Neste sentido, o teatro é perspectivado como um espaço de experimentação artística, mas também de ensaio de uma outra sociedade, manifestando intenções de mudança social e de cidadania. Tal parece acontecer por ser um espaço de criação artística e pelos dispositivos convocados, que promovem o pensamento crítico, diverso e alternativo:

O conhecimento que traz às pessoas e transmite. É um teatro político, não há dúvida nenhuma que é. (U, 54 anos, atriz, GDF)

É uma resposta política e cívica ao momento, tenta mudar pensamento, desconstruir e construir ao mesmo tempo. (G, 18 anos, ator, E)

É um ato de cidadania. (...) Porque envolve política, envolve interação social, cultural, comunitária... por isso, a meu ver é para mexer um bocadinho com as mentes e com as pessoas. (R, 33 anos, atriz, GDF)

E isto é tão bom que tem que nascer aqui alguma coisa, nem que seja um movimento cívico. Nós estamos a precisar de um movimento cívico (...). Isto é um embrião de uma sociedade. (P, 79 anos, atriz, GDF)

O desenvolvimento da relação com o grupo e da participação no mesmo parece estar conectada com as propostas teatrais convocadas, que manifestam influências do teatro comunitário, do oprimido e de rua. No que se refere ao teatro de rua, verifica-se a ocupação do espaço público durante os ensaios, as apresentações e a fase de pesquisa. Os contributos do teatro comunitário associam-se às oralidades e estéticas diversas que emergem nos distintos espetáculos dos grupos. Relativamente ao teatro do oprimido, destaca-se a forma como são acedidos e trabalhados os temas através de exercícios de *desmecanização* física inicial e a identificação de situações concretas e reais de opressão como ponto de partida para a construção da dramaturgia. Enquanto dispositivos teatrais, são salientadas a improvisação teatral e a pesquisa a partir de histórias pessoais e da comunidade, de fotografias, vídeos, imagens, músicas, objetos, percursos/visitas e entrevistas. Consideram-se, ainda, outros elementos característicos da criação coletiva, como a construção conjunta da dramaturgia e cruzamento e integração de distintas estéticas pessoais, grupais e comunitárias. Adicionalmente, é enunciada uma forma de fazer teatral assente nas corporalidades diversas. Aqui salienta-se um trabalho de corpo inicial intenso e, num segundo momento, a introdução da palavra oral e escrita. Sublinha-se, também, a presença de linguagens artísticas distintas como a escrita, o canto e o movimento. Estas práticas são baseadas na experimentação artística e em princípios comunitários. Deste modo, no contexto de uma estrutura flexível, são privilegiadas as estéticas locais, a ligação ao lugar e os problemas reais, sendo estes trabalhados simbolicamente no espaço de uma relação horizontal e possibilitando-se, assim, a produção de reflexões críticas de formas distintas:

Nós aprendemos aqui que há várias formas de teatro, não é? Não há só uma técnica de teatro, há várias. Nós já fizemos teatro fórum, já fizemos teatro de rua... (O, 44 anos, atriz, E)

Tentamos perceber o que é que queremos falar e, a partir de vários exercícios, por exemplo, escrever mesmo, escrever numa grande folha, pura e simplesmente a trocar ideias e chegamos, por exemplo queremos falar de gentrificação (...) bastantes pessoas que estão nesse grupo sofrem desse problema (...) E eu acho que é nisto que começam estes processos teatrais, não é nunca pegando numa ideia, pegando nas pessoas, e todas as ideias que se desenvolvem são das pessoas e não de uma ideia que já vem pré-concebida. (G, 18 anos, ator, E)

Em suma, a concepção de teatro presente na grande maioria dos/as participantes centra-se numa forte ligação entre teatro e política. A ligação entre o “fazer teatral” e as realidades sociais e comunitárias parece ser crucial. No entanto, são também manifestadas narrativas conectadas à ideia do “teatro pelo teatro” mais centrada no desenvolvimento da técnica teatral e de benefícios pessoais. Estas duas concepções emergem como complementares e não como incompatíveis no pensamento e na ação dos/as participantes, rejeitando-se uma orientação exclusivamente para o resultado artístico, mas, pelo contrário, valorizando os elementos processuais.

Efeitos percebidos na participação cívica e política

Este tema refere-se a efeitos percebidos decorrentes da participação nos processos de criação teatral. São percepções pessoais e grupais relativas a alterações na participação em diferentes contextos de vida na dimensão cívica e política. Estas alterações, embora associadas de forma direta ao fazer teatral, têm provavelmente diversas influências relacionadas com as dinâmicas da vida dos/as participantes, impossíveis de isolar nesta análise. O objetivo não é definir uma relação causa-efeito entre o teatro, num esquema comunitário, e a participação cívica e política, mas identificar recorrências e possibilidades de influência mútua.

Os efeitos percebidos direcionam-se para ações cívicas e políticas que desenvolviam antes e depois da integração no grupo, e para efeitos percebidos nas dimensões pessoal, grupal e comunitária dos/as envolvidos/as. Os mais facilmente identificados referem-se a aspetos pessoais, ou seja, é identificada uma melhoria das competências comunicativas e participativas após a integração no grupo, por exemplo, menor timidez, sensação de maior segurança, melhoria na capacidade de tomada de perspectiva do outro e necessidade de dialogar com as diferenças:

Participo mais na comunidade agora, porque dantes estava mais fechada, fugia das situações e dos problemas, basta estar mais aberta, conversar com as pessoas, chegar a elas. (O, 44 anos, atriz, E)

Eu chegava a uma roda como essa e eu não falava. E eu ficava pingando aqui. (...) Queria falar e tinha muita coisa para falar e não falava. E com o teatro e isso cada vez vai acontecendo mais. (J, 53 anos, ator, GDF)

Outros efeitos referidos na dimensão pessoal vão no sentido do desenvolvimento da observação, tolerância, sensibilidade, solidariedade, abertura ao outro e respeito. Este processo parece acontecer nos dois sentidos, ou seja, também o próprio grupo e a comunidade, segundo os/ /as participantes, parecem evidenciar alterações na sua percepção relativamente aos elementos dos grupos:

As pessoas da comunidade também valorizam mais as minhas opiniões. (GU, 24 anos, atriz, E)

Nós mesmos só no fim é que nos apercebemos do espetáculo que criamos, que demos, que apresentamos ao público. Recebemos louvores e parabéns da Câmara, do próprio presidente. (...) Nunca pensei que... percebe? (I, 61 anos, ator, E)

Os efeitos percebidos parecem expressar-se através de uma maior facilidade de participação nos grupos, que se assumem como um dos contextos privilegiados atuais de participação cívica e política:

Somos poucos para a sociedade toda distorcida que temos à nossa volta (...) Ou há mais grupos destes porque estes grupos, sem ser políticos, porque nós aqui fazemos política, sem fazermos por partidos. (GA, 57 anos, atriz, GDF)

Nos efeitos percebidos grupais, destaca-se, também, o desenvolvimento da reflexão sobre a participação no contexto do grupo associada, essencialmente, a dinâmicas grupais mobilizadas pela experimentação artística. Parece assistir-se a um processo de consolidação da participação, ao mesmo tempo que se constrói o coletivo e se valoriza a comunidade que se integra, remetendo, neste caso, para efeitos percebidos comunitários:

Desde que ando no grupo acredito mais na comunidade, no seu potencial, porque de certa forma experimento esse potencial neste grupo. (UR, 72 anos, atriz, GDF)

Ainda a este respeito, outro aspeto fundamental prende-se com a criação de uma rede de suporte entre os elementos dos grupos a partir da ação específica do grupo, mas que funciona para além deste, noutros contextos das comunidades:

Nós trocamos ideias fora do teatro, marcamos coisas fora do teatro, estamos juntos fora do teatro. (O, 44 anos, atriz, E)

Os efeitos percebidos relativamente à participação nos processos de criação dos grupos parecem ter-se alargado a outros contextos de vida, nomeadamente família, trabalho e escola:

RC – Se calhar o teatro veio-me ajudar em muitas situações (...) Eu acho que o teatro a mim me ajudou muito em situações da vida real.

O – Mesmo no trabalho, temos mais à vontade, se calhar não temos receio de nos expressarmos melhor, eu falo por mim, acho que nesses casos me veio ajudar bastante.

RC – Mesmo em problemas que possamos assistir no meio da rua, se calhar vamos ter a capacidade de intervir e de sermos mais ativas com a situação.

(CR, 46 anos, atriz; O, 44 anos, atriz, GDF)

Estou mais recetiva, agora (...) estou mais à vontade para o que vier. E até aqui não, estava muito oprimida. (L, 60 anos, atriz, GDF)

No que se refere à análise das ações nas quais participam depois do envolvimento contínuo com o grupo, genericamente, os elementos dos grupos percebem uma maior participação cívica e política, nomeadamente em outras ações culturais e artísticas e em ações de natureza educativa/formativa. De salientar ainda um envolvimento em órgãos sociais de associações e em ações de carácter social:

Depois daqui até participei, comecei a participar a outro nível, nomeadamente na direção de uma associação comunitária e que não tinha essa abertura (...) não tinha vivenciado isto e, portanto, a experiência era outra. (U, 54 anos, atriz, GDF)

Desde que estou no grupo procuro estar mais atenta às pessoas, tento mover algo (...) fazer voluntariado. (O, 44 anos, atriz, E)

Relativamente à participação política convencional, verificam-se alterações através do desenvolvimento de ações complementares que emergem da criação e funcionamento do grupo, como, por exemplo, a participação em manifestações com *performances*:

O facto de já participarem em manifestações, já assumirem uma posição em relação a determinadas problemáticas, perguntarem e quererem saber mais e dizerem-me o que acham. (RI, 35 anos, parceira, E)

No entanto, é em relação às configurações não convencionais que os elementos dos grupos parecem revelar maior envolvimento, nomeadamente os mais novos, por exemplo, ao referirem ações de consumo responsável e de defesa dos direitos humanos:

O espetáculo chama a atenção das pessoas, obriga-as a refletir sobre a comunidade de outra forma. A necessidade de ser ativo, de não ficar à espera que a câmara ou a junta faça tudo. (E, 26 anos, diretora, E)

Fico um pouco arrepiado de ir (...) a uma loja dessas quando já sei (...) acho que falhamos bastante como cidadãos, como membros da comunidade ativos (...) passamos ao lado, e é por causa disso que estes problemas se tornam gravíssimos e enormes, porque simplesmente descartamos, não queremos olhar que aquela roupa bonita é feita por crianças do Médio Oriente (...) tento ter ação política nessas pequenas coisas. (G, 18 anos, ator, E)

Do ponto de vista comunitário, os efeitos percebidos na participação cívica e política são concretizados com alguns exemplos de ações despoletadas a partir dos processos de pesquisa e apresentação dos espetáculos:

Pegando aqui no jardim em concreto, aquilo que foi falado e sugerido no grupo. Já houve mudanças no jardim, coisas simples como bebedouros (...) que as pessoas disseram que era importante ter. E já estão lá. E agora a proposta é ir lá com as pessoas beber. (R, 33 anos, atriz, GDF)

Por exemplo, as festas populares, de vizinhos, associações de moradores, murais, comemoração do 25 abril, o desejo das associações trabalharem juntas em rede (...) As pessoas estão cada vez mais abertas ao que acontece. (NA, 42 anos, parceira, E)

Em síntese, este tema indica uma maior participação em ações culturais e artísticas, seguida das educativas/formativas e, finalmente, sociais. Desta forma, verifica-se um maior enfoque nas ações cívicas do que nas políticas, embora se destaquem mudanças face às configurações convencionais e não convencionais nos/as mais jovens. Para além dos efeitos pessoais e grupais, associados ao desenvolvimento de competências pessoais e sociais e à participação no grupo, são ainda percecionados efeitos comunitários. Neste caso, trata-se, por exemplo, de ações concretas introduzidas nos espaços e dinâmicas dos territórios a partir dos processos e espetáculos dos grupos, principalmente, em espaço público.

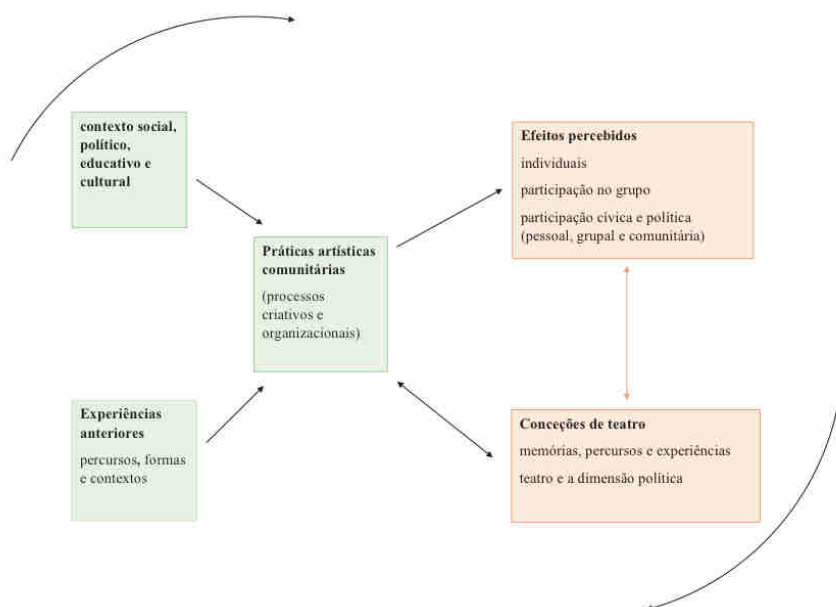
Conclusões

A análise e discussão do material empírico permite concluir que a proposta das práticas artísticas comunitárias se constrói a partir do contexto social, político, educativo e cultural específico de cada grupo, em diálogo com as experiências anteriores de participação cívica e política percecionadas como eficazes (Lawy & Biesta, 2006), considerando a experiência continuada de integração nos grupos (Sprinthall, 1991). Os processos, nas suas dimensões criativa e organizacional, associados às práticas artísticas comunitárias, parecem ser gerados pelas metodologias teatrais e estéticas mobilizadas, assim como pelos princípios educativos e comunitários de funcionamento do grupo. A forma como se constroem estes processos determina o desenvolvimento de conceções de teatro que integram ativamente a dimensão política, assim como os efeitos percebidos nas ações de participação cívica e política, a nível individual, grupal e comunitário. É, ainda, de salientar que a relação entre os processos inerentes às práticas artísticas comunitárias e conceções de teatro influenciam-se mutuamente, sendo que a vivência artística dos processos determina o questionamento e reconstrução dessas conceções. O movimento que se estabelece entre as diferentes dimensões destas práticas é dinâmico, circular e regenerativo, como se representa na figura síntese que se segue.

Os aspetos que emergem como essenciais neste estudo e que caracterizam os processos despoletados no contexto dos grupos teatrais aproximam-se das características atribuídas pela literatura às práticas artísticas comunitárias: elementos de criação coletiva e experimentação artística, que implicam construção codramatúrgica; conexão aos territórios e contextos sociopolíticos; horizontalidade na relação entre profissionais e não profissionais das artes, nomeadamente na tomada de decisões partilhada; foco nas preocupações reais dos/as participantes; primazia da *desmecanização* do corpo; e cruzamento entre estéticas distintas (Bezelga, 2015; Boal, 1977; Cruz et al., 2020; Erven, 2001; Gielen, 2015; Prentki & Preston, 2009).

FIGURA 4

Dimensões envolvidas nas práticas artísticas comunitárias



Fonte: Elaboração dos/as autores/as.

Com base nos pressupostos de que as identidades se transformam e desenvolvem ao longo da vida (Bauman, 2005) e de que são construídas “identidades geracionais” em contextos ecológicos e situados (Feixa & Leccardi, 2010), torna-se relevante destacar neste estudo o confronto de concepções e interesses baseado na grande diversidade etária que constitui os grupos. Este aspecto promove a negociação perante as tensões geradas entre “diferentes”, no âmbito da ação e produção dos grupos, que poderá ser considerada, de forma mais alargada, como um dos principais desafios que as democracias enfrentam (Benhabib, 1999). A este respeito, não deixando de se enfatizar a relevância da heterogeneidade e rejeitando tentativas de homogeneização, estes grupos parecem ser espaços de criação de um “nós” a partir do “fazer teatral” (Mouffe, 1995).

Relativamente às pessoas mais velhas, é fundamental sublinhar o impacto do contexto, nomeadamente do 25 de Abril, e a possibilidade que trouxe de organização de ações coletivas. Estas experiências são transportadas para o presente no contexto de grupos eminentemente intergeracionais. O “fazer junto” teatral parece, assim, alicerçado no conjunto de experiências anteriores de participação que, agora estimulado pelas metodologias teatrais convocadas, potencia a discussão e confronto de ideias entre diferentes, nomeadamente na interação com os/as mais jovens.

Por seu lado, os/as mais novos/as parecem encontrar nestes grupos a possibilidade de expressar os seus pontos de vista e interesses de forma dialogada e assente na discussão e pensamento crítico, mais fragilizada noutros contextos das suas vidas. Esta vivência do espaço teatral enquanto experiência significativa integra, assim, elementos de educação não formal, com destaque para a síntese cultural e ação dialógica (Freire, 1987).

A conceção de teatro mais salientada pelos/as participantes perspetiva a participação cívica e política e a criação teatral como indissociáveis e complementares, sublinhando a atenção dada à realidade social e política nestes processos. Ora, atendendo-se às experiências teatrais escassas e pontuais anteriores, esta conceção de teatro parece ter resultado da integração nos grupos. Longe de um modelo hierárquico associado ao teatro profissional, atendendo-se às experiências teatrais escassas e pontuais anteriores. Maioritariamente, manifesta-se um distanciamento de hierarquias verticais, inerentes a algumas formas de fazer teatro, identificado como profissional e baseado em premissas do teatro burguês. Pelo contrário, privilegiam-se a horizontalidade, as questões reais das comunidades como ponto de partida, trabalhadas simbólica e poeticamente a partir do movimento e do corpo, a par da reflexão crítica. Apesar de emergirem conceções de “teatro pelo teatro” centradas no desenvolvimento do “fazer teatral” e dos benefícios pessoais daí decorrentes, é afastada uma visão centrada na orientação para o resultado artístico. Os dados parecem apontar no sentido da identificação dos/as participantes com uma conceção de teatro que privilegia a diversidade de abordagens, considerando as diferentes inspirações e metodologias teatrais referidas, o foco em processos e resultados, e não necessariamente numa destas dimensões, e o cruzamento entre linguagens artísticas distintas. A presença destas características pode contribuir para tornar a ação destes grupos mais resistente a pressões estruturais que, tendencialmente, desvalorizam a sua abordagem estética e modos de produção alternativos (Duncombe, 2016).

Os efeitos percebidos centram-se nos benefícios pessoais traduzidos no desenvolvimento de competências pessoais e sociais associadas a modificações positivas, por exemplo, nas relações familiares e com os pares, à semelhança do que é apontado pela literatura (Fernández Bustos, 2006; Nardone, 2010; Neves & Guedes, 2016; Wald, 2009). Mas a identificação dos efeitos alarga-se à esfera grupal: no fortalecimento das relações no grupo e entre os/as seus/suas integrantes, no desenvolvimento do trabalho coletivo e na expansão de redes sociais (Fernández Bustos, 2006; Katzmaier, 2018). Quanto aos efeitos no domínio comunitário, destaca-se o desenvolvimento da consciência sobre assuntos comunitários, o fortalecimento identitário da comunidade e o incentivo para processos de desenvolvimento local (Katzmaier, 2018).

Parecem ser os efeitos pessoais percebidos que sedimentam a participação continuada no grupo. O grupo é perspetivado como uma rede de suporte, para além do teatro, assim como um espaço que permite a experimentação e reflexão (Sloman, 2012). Nesta linha, o grupo tea-

tral assume-se como um contexto privilegiado de participação cívica e política para a maior parte das pessoas, assente na ideia de tensão entre político e artístico (Bishop, 2011; Rancière, 2005) e na possibilidade de invenção do processo à medida que este se desenvolve (Brecht, 1972; Huybrechts, 2014).

As experiências continuadas nestes grupos parecem também incrementar a participação cultural e artística nos mesmos e para além deles. Identifica-se um maior envolvimento em ações sociais e educativas/formativas, assim como a integração em órgãos sociais associativos. Tal parece estar relacionado com o tipo de pesquisa sobre as realidades, proposta por estas práticas, que instiga o pensamento crítico e o desenvolvimento de outros conhecimentos. Este aspeto parece sublinhar a integração e o desenvolvimento das dimensões cultural, educativa e política na criação que cruza artistas profissionais e não profissionais.

Apesar do afastamento de configurações políticas convencionais (Putnam, 2001), é destacado o envolvimento em manifestações, nomeadamente através da linguagem teatral, conectando o protesto social e a arte (Raposo, 2015). Neste sentido, o desejo de aproximação atual a formas não convencionais de participação política, principalmente dos/as mais jovens, é igualmente de sublinhar (Berger, 2009; Menezes et al., 2012). No geral, o presente estudo reforça a ideia de que, em tempos de recriação e expansão dos conceitos de participação cívica e política (Harvey, 2013; Negri & Hardt, 2014) e de criação artística (Duncombe, 2016; Mason, 2019; Raposo, 2015), é possível perspetivar as práticas artísticas comunitárias, nomeadamente as teatrais, como um espaço de criação que, pelas metodologias que mobiliza, propõe um ensaio de outras formas de participação, ao mesmo tempo que questiona os limites das estéticas culturalmente legitimadas.

Agradecimentos: A todos os participantes e instituições envolvidas no estudo. Teresa Silva Dias, Carla Malafaia e CIIIE-FPCEUP. Este trabalho foi parcialmente apoiado por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, IP (FCT) no âmbito do programa estratégico do CIIIE (UID/CED/00167/2019; UIDB/00167/2020).

Referências bibliográficas

- Afonso, Natércio (2005). *Investigação naturalista em educação: Um guia prático e crítico*. ASA.
- Barbour, Rosaline, & Kitzinger, Jenny (Eds.). (1999). *Developing focus group research: Politics, theory and practice*. Sage.
- Barnes, Samuel, & Kaase, Max (1979). *Political action: Mass participation in five western democracies*. Sage.
- Bauman, Zygmunt (2005). *Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi*. Zahar.
- Benhabib, Seyla (1999). Citizens, residents and aliens in a changing world: Political membership in the global era. *Social Research*, 66(3), 709-744. <https://www.jstor.org/stable/40971348?seq=1>

- Berger, Ben (2009). Political theory, political science and the end of civic engagement. *Perspectives on Politics*, 7(2), 335-350. <https://doi.org/10.1017/S153759270909080X>
- Bezelga, Isabel (2015). *Altas vozes. Brincas de Évora: Práticas contemporâneas*. Arranha Céus.
- Bezelga, Isabel, Cruz, Hugo, & Aguiar, Ramon (2016). La investigación en prácticas de teatro y comunidade: Perspectivas desde Portugal y Brasil. *Investigación Teatral*, 6(9), 8-26. <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2291>
- Bidegain, Marcela (2007). *Teatro comunitário: Resistencia y transformación social*. Atuel.
- Bishop, Claire (2011, maio). *Participation and spectacle: Where are we now?* [Comunicação]. Creative Time's Living as Form, New York, USA. <http://dieklaumichshow.org/pdfs/Bishop.pdf>
- Boal, Augusto (1977). *Técnicas latino americanas de teatro popular*. Teatro Centelha.
- Bourdieu, Pierre (1972). *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Droz.
- Brecht, Bertolt (1957/1964). *Brecht on theatre*. Hill & Wang.
- Brecht, Bertolt (1972). *Écrits sur le théâtre I-II*. L'Arche.
- Canclini, Nestor (2003). *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. EDUSP.
- Creswell, John W. (2009). *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. Sage.
- Cruz, Hugo (2015). *Arte e comunidade*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Cruz, Hugo (2016). Teatro e comunidade: Interseções em contínua construção. *Olhares*, 4, 24-30. <http://olharsceliahelena.com.br/olhares/index.php/olhares/article/view/68>
- Cruz, Hugo (2019). *Arte e esperança: Percursos da iniciativa PARTIS 2014-2018*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Cruz, Hugo, Bezelga, Isabel, & Menezes, Isabel (2020). Para uma tipologia da participação nas práticas artísticas comunitárias: A experiência de três grupos teatrais no Brasil e Portugal. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 10(2), e89422. <https://doi.org/10.1590/2237-266089422>
- Duncombe, Stephen (2016). Does it work? The effect of activist art? *Social Research*, 83(1), 115-134. <https://www.muse.jhu.edu/article/620873>
- Ellsworth, Elizabeth (1989). Why doesn't this feel empowering? Working through the repressive myths of critical pedagogy. *Harvard Educational Review*, 59(3), 297-324. <https://doi.org/10.17763/haer.59.3.058342114k266250>
- Erven, Eugene Van (2001). *Community theatre: Global perspectives*. Routledge.
- Feixa, Carles, & Leccardi, Carmen (2010). O conceito de geração nas teorias sobre a juventude. *Sociedade & Estado*, 25(2), 185-204. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922010000200003>
- Fernández Bustos, Cristián (2006). *La ruptura de la exclusividad del gusto a través de la música sinfónica como espacio de integración social para niños y jóvenes de sectores populares: Las orquestas juveniles e infantiles de Chile* [Tese de doutoramento, Universidad de Chile]. Repositorio Académico de la Universidad de Chile. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/106015>
- Fletcher, Del Roy, & Dalgleish, Karl (2012). *An evaluation of the personal effectiveness and employability through the arts project*. Centre for Regional Economic and Social Research, Sheffield Hallam University.
- Flick, Uwe (1998). *An introduction to qualitative research*. Sage.
- Freire, Paulo (1987). *Pedagogia do oprimido*. Paz e Terra.
- Gielen, Pascal (2015). *The murmuring of the artistic multitude: Global art, politics and post-fordism*. Valiz/Antennae Series.

- Giroux, Henry (2008). Introducción: Democracia, educación y política en la pedagogía crítica. In Peter McLaren & Joe L. Kincheloe (Eds.), *Pedagogía crítica: De qué hablamos, dónde estamos* (pp. 17-22). GRAÓ.
- Giroux, Henry (2010, 17 de outubro). *Lessons from Paulo Freire*. The Chronicle of Higher Education. <http://chronicle.com/article/Lessons-From-Paulo-Freire/124910/>
- Guimarães, Joana, & Neves, Tiago (2013). A comunidade dança? Reflexão sobre projetos de intervenção artística em contextos rurais. *Educação, Sociedade & Culturas*, 40, 147-163.
- Harvey, David (2013). *Rebel cities: From the right to the city to the urban revolution*. Verso Books.
- hooks, bell (2019). *Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade*. WMF.
- Huybrechts, Liesbeth (2014). *Participation is risky: Approaches to joint creative processes*. Valiz/Antennae Series.
- Katzmair, Harald (2018). *Community arts: Network mapping*. FasResearch/Community Arts Lab.
- Kester, Grant (2011). *The one and the many: Contemporary collaborative art in a global context*. Duke University Press.
- Lawy, Robert, & Biesta, Gert (2006). Citizenship-as-practice: The educational implications of an inclusive and relational understanding of citizenship. *British Journal of Educational Studies*, 54(1), 34-50. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8527.2006.00335.x>
- Malina, Judith (2012). *Notas sobre Piscator: Teatro político e arte inclusiva*. Edições Sesc.
- Marceau, Carole, & Gendron-Langevin, Maud (2015). A emergência de vozes distintas na escola e na comunidade: Práticas singulares de ensino de teatro no Quebec. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 5(2), 287-312. <https://doi.org/10.1590/2237-266049296>
- Mason, Paul (2019). *Um futuro livre e radioso: uma defesa apaixonada da humanidade*. Objetiva Editora.
- Matarasso, François (2019). *Uma arte irrequieta*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Menezes, Isabel, Fernandes-Jesus, Maria, Ribeiro, Norberto, & Malafaia, Carla (2012). Agência e participação cívica e política de jovens. In Isabel Menezes, Carla Malafaia, & Norberto Ribeiro (Eds.), *Agência e participação cívica e política: Jovens e imigrantes na construção da democracia* (pp. 9-26). LivPsic.
- Mohanty, Chandra (1994). On race and voice: Challenges for liberal education in the 1990s. *Cultural Critique*, 14, 179-208. <https://doi.org/10.2307/1354297>
- Morin, Edgar (1990). *O pensamento complexo*. Instituto Piaget.
- Mouffe, Chantal (1995). Democratic politics and the question of identity. In John Rajchman (Ed.), *The identity in question* (pp. 33-45). Routledge.
- Nardone, Mariana (2010). Arte comunitário: Critérios para su definición. *Miríada*, 3(6), 47-91. <https://p3.usal.edu.ar/index.php/miríada/article/view/24/59>
- Negri, Antonio, & Hardt, Michael (2014). *Declaração: Isto não é um manifesto*. n-1 Edições.
- Neves, Tiago, & Guedes, Mafalda (2016). A validação e certificação de competências pessoais e sociais. In Maria J. Mota (Coord.), *Arte e cidadania em contexto prisional: Percursos do projeto ECOAR* (pp. 80-83). PELE.
- Nogueira, Márcia (2008). A opção pelo teatro em comunidades: Alternativas de pesquisa. *Urdimento*, 10, 127-136. <https://doi.org/10.5965/1414573101102008127>
- Oddey, Alison (1994). *Devising theatre: A practical and theoretical handbook*. Routledge.
- Pavis, Patrice (2014). *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. Armand Colin.
- Piscator, Erwin (1968). *Teatro político*. Civilização Brasileira.

- Prentki, Tim (1998). Must the show go on? The case for theatre for development. *Development in Practice*, 8(4), 419-429. <https://doi.org/10.1080/09614529853440>
- Prentki, Tim, & Preston, Sheila (Eds.). (2009). *The applied theatre reader*. Routledge.
- Putnam, Robert (2001). *Bowling alone: The collapse and revival of American community*. Touchstone Books.
- Pyett, Priscilla (2003). Validation of qualitative research in the "real world". *Qualitative health research*, 13(8), 1170-1179. <https://doi.org/10.1177/1049732303255686>
- Rancière, Jacques (2005). *Estética e política: A partilha do sensível*. Dafne Editora.
- Raposo, Paulo (2015). Artivismo: Articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 4(2), 3-12. <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.909>
- Slovan, Annie (2012). Using participatory theatre in international community development. *Community Development Journal*, 47(1), 42-57. <https://doi.org/10.1093/cdj/bsq059>
- Sprinthall, Norman (1991). Role-talking programs for high-school student: New methods to promote psychological development. In Bártolo Paiva Campos (Ed.), *Psychological Intervention and Human Development* (pp. 33-38). ICPFD.
- Stoer, Stephen, & Dale, Roger (1999). Apropriações políticas de Paulo Freire: Um exemplo da revolução portuguesa. *Educação, Sociedade & Culturas*, 11, 67-81.
- Strauss, Anselm, & Corbin, Juliet (2008). *Pesquisa qualitativa: Técnicas e procedimentos para o desenvolvimento de teoria fundamentada*. Artmed.
- Suess, Astrid (2006). El arte como herramienta de transformación social: Proyectos comunitarios. Encuentros con la expresión. *Revista Arteterapia y Artes*, 1, 70-75.
- Sullivan, John, & Transue, John (1999). The psychological underpinnings of democracy: A selective review of research on political tolerance, interpersonal trust and social capital. *Annual Review of Psychology*, 50(1), 625-650. <https://doi.org/10.1146/annurev.psych.50.1.625>
- Trilla, Jaume, Gros, Begoña, López, Fernando, & Martín, María Jesús (2003). *La educación fuera de la escuela: Ámbitos no formales y educación social*. Ariel Educación.
- Turner, Victor (1982). *From ritual to theatre*. PAJ.
- Úcar, Xavier (2000). La evaluación de actividades y proyectos de animación teatral. *Relieve*, 6(1). <https://doi.org/10.7203/relieve.6.1.18713>
- Wald, Gabriela (2009). Promoción de la salud a través del arte: estudio de caso de un taller de fotografía en "Ciudad Oculta", la villa Nº 15 de la ciudad de Buenos Aires. *Salud Colectiva*, 5(3), 345-362. <https://doi.org/10.18294/sc.2009.239>
- Winchester, Joanna (2014). Now someone like me finds me: Gift exchange and reciprocity in community arts at Bankstown Youth Development Service. *Asia Pacific Journal of Arts & Cultural Management*, 11(1), 3-13. <http://apjacm.arts.unimelb.edu.au/article/view/170>