



Para uma Tipologia da Participação nas Práticas Artísticas Comunitárias: a experiência de três grupos teatrais no Brasil e Portugal

Hugo Cruz¹

Isabel Bezelga¹¹

Isabel Menezes¹

¹Universidade do Porto – Porto, Portugal

¹¹Universidade de Évora – Évora, Portugal

RESUMO – Para uma Tipologia da Participação nas Práticas Artísticas Comunitárias: a experiência de três grupos teatrais no Brasil e Portugal – O artigo tem como objetivo abordar a dimensão participativa como característica central na criação artística contemporânea, aprofundando a relação complexa e ambígua entre processos e resultados. O ponto de partida é uma revisão da literatura sobre práticas artísticas comunitárias e participação cívica e política. Esta revisão é então articulada com a experiência de três grupos teatrais no Brasil e Portugal. A partir de dados empíricos coletados através da observação etnográfica e da produção de notas de terreno, identificaram-se dimensões estruturantes da qualidade das experiências de participação em processos artísticos, a saber: formas de participação das comunidades (participantes não profissionais); dinâmicas dos processos criativos; temas basilares; relação entre profissionais e comunidades; e espaços de criação e apresentação.

Palavras-chave: **Criação Artística Participativa. Teatro. Práticas Artísticas Comunitárias. Participação Cívica e Política.**

ABSTRACT – For a Typology of Participation in Community Artistic Practices: the experience of three theater groups in Brazil and Portugal – The article aims to address the participatory dimension as a central feature in contemporary artistic creation, deepening the relationship between processes and results. It has as a starting point the practices of three theater groups in Brazil and Portugal, articulating them with the literature on community artistic practices and civic and political participation. From empirical data, based on participant and non-participant observation and gathering of field notes, structural dimensions of the qualities of the participation experiences in artistic processes were identified, namely: forms of participation of communities (non-professional); dynamics of creative processes; core themes; relationship between professionals and communities; and spaces of creation and presentation.

Keywords: **Participatory Artistic Creation. Theater. Community Artistic Practices. Civic and Political Participation.**

RÉSUMÉ – Pour une Typologie de la Participation à des Pratiques Artistiques Communautaires: l'expérience de trois groupes théâtraux au Brésil et au Portugal – L'article vise à aborder la dimension participative comme un élément central de la création artistique contemporaine,

l'approfondissement des relations entre les processus et les résultats. Étant parti de la pratique de trois groupes de théâtre au Brésil et au Portugal, on vise l'articulation avec la littérature sur les pratiques artistiques communautaires et la participation civique et politique. À partir de données empiriques, fondées sur l'observations participatives et non-participatives et la production des notes de terrain on été identifiés dimensions structurées de la qualité des l'expériences de participation à des processus artistiques, à savoir: formes de participation des communautés (participantes non professionnels); dynamique des processus créatifs; matières de base; les rapports entre professionnels et communautés; et espaces de création et de présentation.

Mots-clés: **Création Artistique Participative. Théâtre. Pratiques Artistiques Communautaires. Participation Civique et Politique.**

Introdução

Na criação artística contemporânea, envolvimento comunitário e participação, em configurações diversas e em formatos também distintos, são constructos com uma centralidade crescente. Muitas das práticas artísticas contemporâneas centram-se na ideia de restauração do vínculo social, perante um mundo fragmentado, perspectivando a participação como meio de reencontrar esse sentido de comunidade. Um movimento similar acontece em projetos de educação social e comunitária que recorrem às linguagens artísticas em diferentes contextos, também como forma de promover esse sentimento de pertença e o desenvolvimento de visões criativas de transformação social. Ora, essa relação entre práticas artísticas comunitárias e educação (social e comunitária) gera tensões significativas entre o valor artístico, a dimensão ética da participação nos processos artísticos e seus potenciais impactos na vida das comunidades e na participação cívica e política das pessoas envolvidas.

Este artigo procura refletir sobre essas tensões a partir de experiências concretas de grupos de teatro, focando-se nas dinâmicas geradas nos processos de criação coletiva, procurando-se identificar as suas principais fragilidades e potencialidades e conexões com a participação cívica e política dos participantes. Para a concretização desses objetivos o estudo segue uma metodologia qualitativa centrado nas experiências de três grupos de teatro, em Portugal e no Brasil. No caso português, o primeiro autor assumiu simultaneamente o papel de investigador e de direção artística do projeto, numa abordagem inspirada na autoetnografia (Maréchal, 2010); nos casos brasileiros, o primeiro autor realizou uma observação etnográfica na condição de

investigador. Essas decisões assentam na perspectiva de que a investigação deve ser próxima da prática, numa triangulação em contínua construção entre teoria, prática e rigor metodológico (Trickett, 2009).

As práticas artísticas comunitárias, nomeadamente as teatrais, são perspectivadas como espaços particulares que permitem o aprofundamento da relação entre processos coletivos de criação artística e a participação cívica e política. Esses processos de criação são, geralmente, desencadeados pelas culturas, identidades, histórias, tradições e necessidades sentidas de pessoas e comunidades que, abordadas artisticamente, sustentam o desenho de dramaturgias diversas (Cruz, 2015). Desse modo, propiciam uma revisão de um tempo passado, um ponto de situação face ao presente e uma projeção, possivelmente alternativa, do futuro – o que explica por que o seu potencial emancipatório e político tem vindo a ser sublinhado, para além da clássica dicotomia entre “arte pela arte” e “arte com função social” (Ranciére, 2005).

A literatura revela que as práticas artísticas comunitárias se desenvolvem um pouco por todo o mundo, envolvendo profissionais e não profissionais, com significativa partilha de elementos metodológicos, estratégias de organização e preocupações (Erven, 2001; Katzmaier, 2018). Em particular são assinaladas questões relativas à eficácia do trabalho em relação ao restau- ro de vínculo social e questões éticas derivadas do fato de, genericamente, artistas de classe média trabalharem com grupos periféricos (Erven, 2001). Katzmaier (2018), que mapeou iniciativas, projetos, grupos, pessoas e instituições em 92 países com relação direta a essas práticas, identificou ainda algumas semelhanças nas motivações e requisitos de projetos diversos em contextos geográficos distintos. Em termos motivacionais, destaca-se a possibilidade de participação, a promoção da coesão social com base na experiência coletiva ou a perspectiva da arte como um motor para a mudança cultural e social. Dentre os requisitos para a qualidade das práticas, apontam-se, essencialmente, os recursos materiais e imateriais, as competências e a visão dos profissionais envolvidos.

As práticas artísticas comunitárias, uma das configurações possíveis no vasto espectro da criação artística que convoca a participação, constituem um espaço alternativo de criação em que profissionais e pessoas das comunidades são capacitadas no e pelo processo, reunindo-se com o propósito de

criar objetos artísticos, na maior parte dos casos com características instáveis e abertas. Matarasso (2017, p. 2) define-as como processos de criação artística que envolvem artistas profissionais e artistas não profissionais, com três características centrais: “[...] uma estrutura teórica e estética que orienta quem está envolvido; a duração no tempo, com base no princípio, meio e fim; e a apresentação da criação”.

Atendendo à sua expansão e modos de expressão, poderão esses processos artísticos ser considerados espaços de experimentação de outras formas de participação, assentes na capacidade criativa e nas lógicas da criação (artística) coletiva? Poderão ser perspectivadas as práticas artísticas comunitárias como mais uma possibilidade de configuração de formas emergentes de participação cívica e política? Reconhecendo a sua diversidade, começaremos por destacar alguns fundamentos dessas práticas, discutindo depois as suas ligações com as transformações contemporâneas da participação cívica e política.

Fundamentos das práticas artísticas comunitárias

A natureza híbrida dessas práticas advém, em boa medida, dos seus ali-cercos em diferentes campos disciplinares, incluindo a educação, embora as comunalidades entre artes e ciências tendam a ser esbatidas, quando não negadas (Hernández, 2008). Por exemplo, os processos educativos frequentemente advogam a desocultação ou problematização que permite aceder a aspectos invisíveis – que aparentemente não se sabem ou que não interessam saber – e que são responsáveis, muitas vezes, por configurar as experiências à luz das estruturas sociais e culturais. Essa visão coloca em causa *regimes de verdade* aparentemente irrefutáveis (Foucault, 1979; Bourdieu, 2010), um mecanismo que apresenta semelhanças com o efeito de distanciamento proposto por Brecht (1957), em que o foco na dimensão poética visa provocar um afastamento crítico sobre as situações do real, para que se possa desenvolver um outro olhar sobre estas e, desse modo, multiplicar visões alternativas do que o *real* pode ser.

A pedagogia do oprimido é convocada a esta discussão, enquadrando-se num movimento mais amplo da educação popular que reverbera no campo da arte por meio do teatro do oprimido e do teatro popular. A proposta de Freire (1987) destaca o conceito de emancipação que se baseia na

organização coletiva e na tomada de consciência da relação de poder instalada, valorizando o saber experiencial, para além do científico, centro do conhecimento pós-moderno, como o património da vida quotidiana. Entende-se a pedagogia como uma ação processual, uma educação conscientizadora, que nasce da observação e da reflexão sobre a realidade e culmina numa ação transformadora (Teixeira, 2005). A pedagogia do oprimido baseia-se no diálogo, constituído pela colaboração e síntese cultural, e no seu potencial promotor da conscientização, encarando esse processo como gerador de novas conexões entre diferentes elementos da realidade. Outra ideia fundamental é a de que educativo, político e cultural estão intimamente ligados e que por isso devem ser perspectivados de forma integrada (Freire, 1987).

Em coerência com essa abordagem educativa, o contributo do teatro do oprimido para as práticas artísticas comunitárias contemporâneas é inegável. A essência comunitária desse método sintetiza-se numa abordagem aberta e flexível, baseando-se na ideia de teatro essencial, que se sustenta em premissas controversas, como: “[...] em algum momento escrevi que ser humano é ser teatro. Devo ampliar o conceito: ser humano é ser artista” (Boal, 2009, p. 19). Ou seja, todos podem aceder ao fazer teatral numa postura ativa e questionadora da realidade no duplo papel de *espect-actor*. O principal objetivo é estimular a discussão e a problematização das situações numa lógica de reflexão sobre as relações de poder que caracterizam as interações humanas (Boal, 1977).

Outros elementos fundadores dessas práticas derivam de propostas anglo-saxônicas como a “performance baseada na comunidade” (Cohen-Cruz, 2005) e o *devising theatre* (Oddey, 1994). No caso da performance, “[...] uma prática de comunicação e construção de relações nas várias áreas da vida, ou seja, focando-se nas interações quotidianas entre indivíduos, grupos e comunidades” (Schininà, 2004, p. 24). Salienta-se a relevância dada ao ritual, celebração, festa e outras manifestações culturais populares, para além do espaço simbólico, catarse e *embodiment* (Chafirovitch, 2016). De referir também as implicações da noção de liminaridade, olhando-a como o território de transição e de performance entre o quotidiano e o não quotidiano, o que implica transições de papéis e ordens (Turner, 1982). Aplicando o conceito de performance ao esquema comunitário, Cohen-Cruz (2005)

perspectiva esse tipo de criação como uma resposta a um assunto coletivamente significativo, alicerçando-a numa colaboração entre artista, ou grupo de artistas, e uma comunidade, assumindo-se esta como fonte principal do texto, dos atores e definitivamente de grande parte do público. Ou seja, o centro não é o artista individualmente, mas sim a comunidade constituída através de uma identidade partilhada, baseada no local.

Também o *devising theatre* (Oddey, 1994) se centra numa abordagem à criação que depende das pessoas, suas experiências de vida e motivações. O ponto de partida para o processo pode ser muito diverso: uma ideia inicial, um sentimento, uma imagem, um conceito, uma história, um tema, um texto, uma fotografia, uma música, um grupo de pessoas ou um interesse comunitário específico. O objetivo é colocar um grupo em estreita colaboração para expressar, partilhar e articular as suas opiniões, crenças, ou percepções sobre a cultura e a sociedade (Oddey, 1994), aspectos fundamentais a ter em conta na análise das práticas artísticas comunitárias.

Participação cívica e política e práticas artísticas comunitárias

Na sua definição clássica, a participação cívica e política é o conjunto de atividades voluntárias dos cidadãos que visam influenciar, direta ou indiretamente, as decisões a diversos níveis do sistema político (Barnes; Kaase, 1979). As democracias assentam na participação dos cidadãos e, ao mesmo tempo, no respeito pelos direitos políticos e cívicos dos seus concidadãos, independentemente das suas diferenças. Ou seja, trata-se não apenas de estar disposto a envolver-se na vida cívica e política, mas de estar aberto ao envolvimento de outros cidadãos, com opiniões diversas (Hahn, 1998; Sullivan; Transue, 1999; Butler, 2017). Nas últimas décadas tem havido preocupação com o declínio da participação política, em especial em relação a atividades tradicionalmente relevantes como militar num partido político ou ser membro de um sindicato, o que tem vindo a sustentar o discurso de uma crise da participação (Putnam, 2001; Borba, 2012). No entanto, verifica-se, em simultâneo, uma expansão de formas de ação política, genericamente definidas como formas de participação não convencionais (Kaase, 1984). Nessa linha, e recentemente, destacam-se os movimentos que emergiram a partir de 2011, como a *Primavera Árabe* (Países do Norte de África), o *Occupy Wall Street* (EUA), os *Indignados* (Espanha), a *Geração à Rasca*

(Portugal) ou a ocupação das escolas pelos *Secundaristas* (Brasil) (Harvey; Teles; Sader, 2012; Negri; Hardt, 2014). Esses movimentos, embora com contornos específicos relacionados com os diferentes contextos, configuram-se a partir de uma nova vaga da participação cívica e política, associada ao conceito de *imaginação cívica*, definida como “[...] formas através das quais as pessoas, individual e coletivamente, perspectivam melhores ambientes políticos, sociais e cívicos e trabalham para atingir esses futuros” (Baiocchi et al., 2014, p. 15). Poderemos, assim, estar perante um outro cenário que contempla cidadãos, não a participarem necessariamente menos – embora o decréscimo da participação em atividades políticas convencionais seja uma ameaça à legitimidade das democracias representativas em que vivemos –, mas sim mais, embora de forma diferente, menos institucionalizada e hierarquizada, mas, por outro lado, de uma forma mais fluída e criativa (Norris, 2002; Menezes et al., 2012).

Assim, não é surpreendente que, dentre essas novas formas de participação, algumas tenham a sua filiação no campo artístico. O ativismo, resultado do cruzamento entre arte e ativismo, é uma forma de participação que envolve uma ação continuada com objetivos de mudança social ou política e que privilegia a ação direta (Jordan, 2002). Assume-se como a confluência da dimensão política da arte com os territórios do protesto social, visando dar visibilidade a situações sociais politicamente significativas (Raposo, 2015). Esse movimento emerge do crescente interesse que a arte contemporânea manifesta pelo político, debatendo-se com as limitações do sistema face à crítica política. Também as propostas de arte contextual (Ardenne, 2004) e de estética relacional (Bourriaud, 2009) remetem para uma intervenção artística politicamente comprometida (Fernandes, 2018). Nessas abordagens, a componente política sobrepõe-se à artística. No entanto, esse olhar, muito relevante pelo seu caráter desmistificador da criação artística, requer uma procura de tensão entre as duas dimensões, como, aliás, defende Bishop (2012). Em todo o caso, parece ser essencial aprofundar as dinâmicas e dimensões de participação que essas abordagens propiciam nos vários níveis do processo de criação artística e de reclamação de mudança social.

Neste artigo atendem-se a vários modelos de participação para construir uma estrutura analítica de alguns processos propostos pelas práticas artísticas comunitárias. Na proposta clássica de Arnstein (1969), o *modelo da*

escada da participação, são identificados oito níveis: na base, dois níveis considerados como não participação porque o poder continua concentrado e não é partilhado, uma zona intermédia em que há uma concessão mínima de poder, e apenas os dois últimos propiciam um efetivo controle dos cidadãos. Numa lógica piramidal, Milbrath (1965) define três perfis de pessoas relativamente à participação: os gladiadores, que participam ativamente; os espectadores, que participam moderadamente; e os apáticos, que não participam. Mais recentemente, Ekman e Amnå (2012; Amnå; Ekman, 2014) desenvolveram um modelo sobre a participação cívica e política que diferencia e cruza formas de participação ativas/passivas e individuais/coletivas. Ou seja, contempla formas que vão da alienação política, passando pelo interesse pessoal em assuntos sociais e políticos ao ativismo, num formato mais ou menos convencional, e cruzando lógicas mais individuais ou mais coletivas de participação. Importante é também a problematização que fazem da oposição passivo/ativo, vista não numa perspectiva dicotômica, mas antes sustentada numa multiplicidade de significados: ser passivo pode ser sinónimo de anomia, desinteresse e desvinculação, mas pode significar antes *estar à espera*. Nesse processo, é ainda de salientar a relevância de aspectos estruturais (tempo, dinheiro, competências cívicas, oportunidades), assim como predisposições e expectativas (normas sociais e sentido de eficácia), quando se analisa a participação cívica e política (Menezes et al., 2012).

Alguma investigação sobre práticas artísticas comunitárias tende a assumir uma abordagem assente na premissa de que a arte, especificamente o teatro, é um catalisador da participação cívica e política porque estimula o desenvolvimento de determinadas competências – nesse sentido, a participação em práticas artísticas seria (apenas) instrumental para o desenvolvimento cívico e político dos indivíduos e comunidades (Cadete, 2013; Neves; Guedes, 2016; Motos-Teruel; Benlliure, 2018). Neste artigo, em linha com a investigação sobre participação (e.g., Dias, 2013; Ferreira, 2006; Ferreira; Azevedo; Menezes, 2012; Malafaia, 2017; Menezes, 2003), privilegiámos antes a qualidade das experiências de participação geradas nas práticas artísticas comunitárias, considerando que esse é um condimento essencial para o seu eventual impacto nas pessoas e nas comunidades – valorizando, assim, tanto os processos quanto os resultados ou objetos artísticos produzidos (Huybrechts; Dreessen; Schepers, 2012; Huybrechts, 2014). Esse enfo-

que coloca a tônica em aspectos como: quem é envolvido, que tipo de participantes é convidado a participar; de que forma decorre esse envolvimento, como se faz a negociação entre profissionais e não profissionais, em que ambas as partes se envolvem numa troca participativa e arriscada, sendo incerto o resultado que possa daí emergir – é relevante quem define o quê e como, e quais as os princípios e regras inerentes ao processo; qual o material base de pesquisa, que temas emergem para serem trabalhados, como são convocados e por quem (profissionais ou não profissionais); e que opções estéticas tradicionais/populares e dinâmicas de participação local intrínsecas aos territórios são identificadas, estimuladas ou convocadas (Erven, 2001; Boehm; Boehm, 2003; Cohen-Cruz, 2005; Bidegain, 2007; Prentki; Preston, 2009; Kester, 2011; Matarasso, 2013; Cruz, 2015; Marceau; Gendron-Langevin, 2015). Na literatura salientam-se também os resultados produzidos por esse tipo de práticas apontando-se para o estímulo à participação, a promoção de competências individuais e grupais e o desenvolvimento e consolidação de redes pessoais e comunitárias (Ramos; Sanz, 2010; Sloman, 2012; Winchester, 2013). Alguns estudos indicam que o tipo de processos e o tempo são essenciais, ou seja, são relevantes projetos continuados conectados com os *tempos* dos participantes e das comunidades para que possam acontecer mudanças (Plastow, 2009; Sloman, 2012). A esse respeito refere-se que se os processos participativos não forem parte integrante das práticas o impacto da criação artística é limitado (Boeren, 1992; Sloman, 2012). Finalmente, são apontadas algumas limitações como a associação excessiva à intervenção pontual de organizações não governamentais (Prentki, 1998; Hopkins, 2014) e riscos elevados de manipulação política, descentrando-se as práticas dos interesses dos participantes (Nogueira, 2008; Plastow, 2009).

Numa tentativa de sistematizar alguns desses aspectos, Kravagna (1999) avança com uma reflexão sobre a relação artista-público, essencialmente no contexto das artes plásticas, cruzando a participação com a criação artística de uma forma estruturada. A sua análise permite identificar projetos com diversos níveis de complexidade. Um primeiro nível corresponderia a trabalhar com *os outros* (os não-artistas), implicando uma inserção despolitizada do social na experiência artística; num outro nível estariam as atividades interativas, ou seja, situações idealizadas previamente, sem mediação para além da dos artistas, e que tendem a não promover uma articulação

produtiva com as pessoas ou a comunidade; o nível de ação coletiva remete para práticas cuja concepção, produção e desenvolvimento acontecem baseadas num grupo sem diferenças hierárquicas e com objetivos políticos claros e prática participativa – implicando negociar e articular, procurando formatos diversos de inclusão e responsabilidade dos vários intervenientes no desenho e produção do projeto.

Ainda assim, é incipiente a investigação sistemática sobre as práticas artísticas comunitárias, em especial no espaço ibero-americano, onde, paradoxalmente, parecem ganhar uma relativa preponderância (Bezelga; Cruz; Aguiar, 2016). Por essa razão, atendemos às práticas artísticas comunitárias desenvolvidas por três grupos teatrais no Brasil e em Portugal, como ponto de partida para a identificação e discussão de algumas categorias estruturantes da qualidade dessas experiências de participação geradas.

A experiência de três grupos teatrais no Brasil e Portugal

Este artigo centra-se em algumas atividades de três grupos teatrais, em Portugal e no Brasil, com base numa recolha empírica que envolveu a observação, realizada pelo primeiro autor, no contexto de ensaios, apresentações públicas, discussões após os espetáculos com o público e participação de elementos dos grupos em aulas e conferências. Como referimos atrás, no caso do grupo português assumiu-se a dupla condição de diretor artístico e de investigador numa abordagem inspirada na autoetnografia; nos casos brasileiros, o papel foi apenas de investigação, numa lógica de observação etnográfica. Essa observação estendeu-se, ainda, a espaços de interação entre os elementos dos grupos e suas comunidades, que se definiram no quotidiano espontaneamente (e.g., cafés, associações recreativas, praças, rodas de samba e associação de pescadores). Nos três casos, a observação deu lugar a notas de terreno que se centraram na fase final do processo no *Triumph*’arte e, nos casos brasileiros, após a estreia dos espetáculos, tendo sido produzidas em contexto eminentemente comunitário. Essas notas basearam-se em elementos de observação direta (naturalista, sistemática, fotografia e vídeo), assim como em impressões e sentimentos, primeiras interpretações e ideias recorrentes do investigador (Amado; Silva, 2014).

Os grupos em estudo trabalham com teatro envolvendo as comunidades onde estão sediados, numa lógica participativa nas diversas criações que

desenvolveram ao longo do seu percurso. A opção por esses grupos baseou-se nas suas características, que se enquadram nos objetivos do estudo: método de trabalho baseado na criação coletiva, envolvimento de não profissionais nas criações, identificação de temas nos quotidianos das comunidades onde se inserem e a utilização da linguagem teatral como principal nos seus processos. As suas práticas se assentam numa relação continuada, estruturada e sistematizada com o território, dando ênfase às características sociais, históricas, econômicas, culturais e políticas.

É importante salientar as diferenças sociais e culturais associadas aos contextos dos dois países e específicas de cada um dos três grupos na relação com o seu território particular. Embora não seja objetivo comparar o incomparável, dada a incomensurabilidade das condições particulares de cada grupo, o contraste dessas experiências em contextos tão diversos pode ser útil para identificar comunalidades nas dinâmicas e nos processos. Ainda assim, destaca-se que o momento de recolha de dados no primeiro semestre de 2018 no Brasil foi profundamente influenciado por acontecimentos relacionados com a situação política (e.g., cortes de apoios a atividades culturais; assassinato de Marielle Franco; determinação da intervenção militar no Rio de Janeiro; e prisão de Lula da Silva). Esses aspectos são determinantes, tendo em conta a ação dos grupos e o impacto que esses acontecimentos tiveram no seu quotidiano. A esse propósito destacam-se: a impossibilidade de acesso a algumas áreas devido à intervenção militar, em determinados momentos, afetando a regularidade dos encontros dos grupos; o envolvimento recorrente e intenso em ações políticas relacionado com os acontecimentos referidos; e a inexistência de condições básicas de funcionamento dos grupos (e.g., dinheiro para transporte público e a necessidade de seus integrantes terem que trabalhar mais horas e mais longe, inibindo o tempo dedicado anteriormente aos grupos).

O Bonobando (Bando de Artistas Autónomos) foi criado a partir da parceria entre o Observatório de Favelas e o Grupo de Teatro da Laje com o objetivo inicial de criar relações afetivas, estéticas, culturais e políticas com os territórios ao redor da Arena Carioca Dicró. Em 2015, o projeto ampliou a parceria para o Bonobando, que havia sido criado durante o primeiro ano de residência (Alcure; Florencio, 2017). Os elementos do grupo são provenientes de várias partes do Rio de Janeiro e assumem como ação central a

conexão da cidade e a ocupação de espaços. Os seus objetivos passam por contribuir para a territorialização dinâmica, a descentralização e a democratização dos recursos e acessos à arte e à cultura, celebrando e mostrando a contribuição que as práticas quotidianas da juventude das periferias cariocas podem dar para a criação de um outro teatro possível¹. Apesar do seu histórico de projetos muito diversificado, parecem ter o espaço público como central na criação, quer do ponto de vista das pesquisas e vivências, quer das apresentações públicas. Esse aspecto parece, igualmente, acontecer com os outros grupos. O coletivo concretiza essa característica no projeto *Monumoments* (Figura 1) ao estabelecer um diálogo intencional entre corpos em cena que habitam as periferias da cidade e monumentos relacionados com a história do Brasil na Praça Tiradentes (zona central do Rio de Janeiro).



Figura 1 – Espetáculo *Monumoments* na Praça Tiradentes no Rio de Janeiro (Brasil).

Foto: Arquivo dos autores.

A Coletiva Ocupação concretiza um encontro entre estudantes, artistas e *performers* de diferentes regiões de São Paulo que se conheceram durante as ocupações decorrentes da reorganização escolar proposta pelo governo do estado em 2015 e 2016. O grupo nasceu dessa aproximação e desde aí desenvolve um trabalho contínuo de convivência e criação. A luta *secundarista* ganhou diferentes desdobramentos, e o teatro foi uma delas. Durante as ocupações, o grupo experienciou o que é pensar e agir através do corpo e *performance* como instrumento de combate². Esse grupo espelha algumas das características evocadas anteriormente, com destaque para as premissas e modos de ação do ativismo. Veja-se, por exemplo, o final do espetáculo

Quando Quebra Queima (Figura 2), numa inequívoca ocupação da via pública por parte do grupo e do público presente seguindo estratégias de ação desenvolvidas e aperfeiçoadas ao longo dos anos pelos *Secundaristas*. Nesse caso concreto, o encontro entre a componente espetacular e a liminaridade parece sustentar a proatividade, participação e processos de (re)criação de papéis e hierarquias estabelecidas no sentido do empoderamento e de uma eventual maior satisfação com os destinos individual e coletivo.



Figura 2 – Espetáculo *Quando Quebra Queima* no Teatro Oficina em São Paulo (Brasil).

Foto: Mayra Azzi.

Finalmente, o grupo Triumph'arte surge no contexto do projeto AMAReMAR, promovido pelo Município de Esposende. Esse projeto teve início em 2016 e tem como objetivo promover a inclusão social e cultural potenciando o desenvolvimento e a participação dos cidadãos. O projeto coloca em reflexão a cultura local, a história das gentes e a transformação social³. Esse grupo destaca-se pelo envolvimento de cerca de 70 participantes, numa lógica intergeracional, num espetáculo que estreou na lota de pesca (cais) dessa comunidade, intitulado *Quando o mar é mais* (Figura 3). O processo seguiu uma abordagem às histórias/identidades locais e necessidades sentidas no presente, com maior enfoque na relação com o mar e as atividades piscatória e turística. Para além das pessoas provenientes, na sua maioria, dos empreendimentos de habitação social do município, o espetáculo envolveu ainda associações locais (coro, clube náutico e associação de pescadores).



Figura 3 – Espetáculo *Quando o mar é mais* na loja de Esposende (Portugal). Foto: Luís Eiras.

As notas de terreno foram alvo de uma análise de conteúdo da qual emergiram cinco categorias que parecem ser especialmente relevantes para caracterizar essas experiências: espaços, dinâmicas processuais, identificação de temas, relação entre não profissionais e profissionais e níveis de participação.

Categorias da qualidade da participação em práticas artísticas comunitárias

Nos espetáculos observados, os três grupos apresentaram-se no *espaço público*. Esse aspecto perfila-se como uma característica relevante, pois o espaço, e as possibilidades de acesso (simbólico e real) a ele, são uma componente fundamental de relação e questionamento da realidade na criação artística. Assim sendo, as dinâmicas de transformação que parecem gerar-se na relação espaço cênico-participantes-espaço público são essenciais em processos que se desenvolvem com esse enquadramento. Considerando o fazer teatral como uma possibilidade de criação de realidades alternativas, contendo ensaios de outras formas de ser e estar, pode-se ganhar maior potencialidade quando acontece nos espaços do quotidiano dos participantes (Boal, 1977; 2009; Katzmaier, 2018):

Pôr-do-sol intenso, tão intenso como a nortada que entra em todas as partes dos cerca de 70 corpos presentes na loja. A nortada que se infiltra em todos os lugares, visíveis e invisíveis, mas que parece desconcertadamente alimentar a motivação para o ensaio, para o querer estar ali. O grupo organiza os últimos pormenores para começar o ensaio [...] Falta, no entanto, algo essencial. É necessário retirar as redes

de pesca antigas, pesadas, sujas, entrelaçadas de um lugar, aliás que interrompem o acesso a essa área da lota. Essa mudança acaba por acontecer, depois de muitos obstáculos, pela necessidade de passagem de atores, de movimentação de maquinaria e implementação do desenho de luz. O espaço público da lota, pela necessidade definida, momentaneamente, pelo espaço cênico passou a ter concretamente uma área limpa pelos participantes de redes antigas que já não podiam ser usadas e por isso um acesso mais fácil na ligação da ria com a lota facilitando o trabalho diário (notas de terreno do ensaio geral *Quando o mar é mais* – junho de 2017).

[...] o espetáculo termina com a convocação para que todos os que partilham o espaço de encontro deste espetáculo ocupem a via pública cortando o trânsito ao som de vozes amplificadas – a gente vai ocupar tudo, as escolas, as universidades, os teatros, a gente vai ocupar o mundo (notas de terreno da apresentação pública de *Quando Quebra Queima* – junho de 2018).

Outro aspecto refere-se às *dinâmicas processuais* que revelam diferentes percepções, expectativas e opções relativamente aos processos e à sua orientação para o resultado ou para o próprio processo. Essas dinâmicas manifestam a existência de um confronto de lógicas distintas entre o *fazer artístico num esquema comunitário* e o *fazer institucional* que coabitam num mesmo processo. Os pontos de partida, objetivos e formas de fazer diversas parecem ter implicações na concepção, implementação e recepção dos projetos, com consequências nos processos de criação e nos percursos desses grupos (Nogueira, 2008; Plastow, 2009). Uma proposta baseada no fazer coletivo, aberta e dialógica alicerçada na participação, contrasta com o fazer rígido, formal de algum institucional (e.g., o funcionamento de algumas instituições parceiras desses grupos, particularmente as financiadoras) (Prentki, 1998; Hopkins, 2014). O caso do espetáculo *Monumoments*, por exemplo, sintetiza essas dissonâncias que encerram em si mesmo, igualmente, potencialidades de diálogo e evolução:

Dia escuro e abafado. Praça que sintetiza, pelo lugar que ocupa na cidade e os monumentos que ostenta, parte da história do Brasil e a sua diversidade. Depois de meses de pesquisa e de várias apresentações o grupo volta a este espetáculo numa relação estreita com este espaço que ocupam. Um grupo de atores jovens negros das periferias da cidade relacionam o seu corpo com as estátuas que expressam a representação da liberdade, justiça, união e fidelidade. [...] Procura-se ressignificar as relações cristalizadas em padrões de poder seculares entre negros e brancos [...] um dos atores grita com urgência no megafone – eu não quero a cabeça de Zumbi – em direção à estátua de D. Pedro [...]. Na mesma praça estátuas, com o que significam e celebram, modos de produção deste grupo, um carro de polícia estacio-

nado em cima do passeio [da calçada] com agentes [policiais] que assistem curiosos ao desenrolar da cena, o público diverso que cruza a praça, tudo isto revela vários contrastes do fazer artístico, comunitário e institucional (notas de terreno da apresentação pública de *Monumoments* – março de 2018).

Salienta-se ainda a forma como se gera a *identificação dos temas* a serem trabalhados. Nos três casos são selecionados pelos grupos com base nas necessidades sentidas e seguindo uma proposta participada com foco na mudança. Essa abordagem pode permitir a emergência de alterações momentâneas, consequência da abordagem poética, dos padrões de poder instalados nas relações comunitárias, com a transformação de papéis reais cristalizados na comunidade. O caso da Coletiva Ocupação é, desse ponto de vista, paradigmático. *Quando Quebra Queima* faz uma síntese e integração da experiência de ocupação das escolas em que os alunos assumiram a sua gestão, invertendo o padrão de poder estabelecido relativamente aos agentes e instituições educativas. Ou seja, a abordagem artística, a partir do tema escolhido e pesquisado pelo grupo, parece ter permitido aos participantes no território da criação reestruturar a experiência vivida e, mais do que isso, apresentar ao público a possibilidade de a realidade ser outra:

Corpos vivos, densos, decididos, clarividentes rasgam a cena convocando o público para a celebração do que é ocupar algo que é de todos – a escola pública. Durante todo o espetáculo são reativadas memórias das ocupações das escolas, mas muito mais do que isso acontece [...] Pode-se perceber durante cerca de uma hora como seria uma escola gerida essencialmente pelos mais jovens – os alunos. A sensação de que sabem tão bem ou melhor que os adultos (agentes educativos) o que é necessário fazer numa escola é provavelmente a chave do impacto gerado por este espetáculo no público visivelmente conectado. A forma como se relacionam em cena enquanto grupo é solidária, coesa, participada, coletiva e que por isso mesmo gera uma sensação emocional intensa (notas de terreno da apresentação pública de *Quando Quebra Queima* – junho de 2018).

No que se refere à *relação entre não profissionais e profissionais* envolvidos, destacam-se questões relacionadas com gênero, nível socioeconômico, função desempenhada e forma como os profissionais abordam o processo que podem interferir no desenvolvimento dos projetos e seus resultados (Erven, 2001; Boehm; Boehm, 2003; Cohen-Cruz, 2005; Bidegain, 2007; Prentki; Preston, 2009; Kester, 2011; Matarasso, 2013; Cruz, 2015; Marceau; Gendron-Langevin, 2015). Por exemplo, considerando que a direção artística do grupo é genericamente percebida como mais valorizada social-

mente, é importante a horizontalidade, a negociação e as tomadas de decisão partilhadas desde o primeiro momento:

A aula começa, com quatro elementos do grupo presentes, para os alunos do mestrado em artes cênicas. A diretora do grupo não está presente e isso não invalida, ao contrário do que se poderia supor numa visão mais tradicional de fazer teatro, que cada elemento do grupo se posicione numa reflexão crítica sobre o trabalho do coletivo de uma forma segura e fluida. A organicidade com que assumem a aula, e como se complementam no discurso, sublinha muito trabalho grupal de base (notas de terreno da aula ministrada pelo Bonobando na Universidade Federal do Rio de Janeiro – maio de 2018).

A análise sugere também *diferentes níveis e formatos na participação dos envolvidos*, muito para além do que é visível no espetáculo, desenhando-se um contínuo entre uma participação passiva e ativa (Milbrath, 1965; Arns-tein, 1969; Kravagna, 1999; Ekman; Amnå, 2012). Em *Quando o mar é mais*, a participação dos pescadores, que posicionam o seu barco na rua como um dos elementos na paisagem do espetáculo, é diferente da participação dos elementos do grupo que participaram em todas as fases do processo, com duração de dez meses. Não obstante as diferenças em forma, intensidade e nível, e por isso também com potenciais distintos, são todas participações relevantes no processo:

Todos, sem exceção, arrumam e preparam a sala do infantário onde se irá desenrolar o mesmo. Alguns participantes dedicam-se à montagem da cenografia, dos instrumentos musicais, à organização dos figurinos e adereços. Do elemento mais novo (6 anos) ao mais idoso (88 anos) todos participam nesta preparação rigorosa para o que segue [...]. Acrescenta-se a vinda do nadador-salvador que traz pedras da praia, da técnica da câmara municipal que comunica que iniciou contato com a associação de pescadores para a cena que envolve o barco e da filha da costureira que experimenta algumas soluções com os figurinos (notas de terreno de ensaio *Quando o mar é mais* – maio de 2017).

No final do ensaio na praça todo o grupo se reúne em roda sentado no chão. A intenção é preparar a intervenção pública, com diversas atividades incluídas, que vão fazer antes do *Monumoments*. Cada elemento do grupo participa com sugestões para as ações e resolução das necessidades de produção. Entretanto a reunião passa para o café da esquina [...]. Desde trazer mantas para o público se sentar, até à alimentação e água, o sistema de som, o computador... tudo é discutido com o envolvimento e organização de todos (notas de terreno do ensaio geral do *Monumoments* – março de 2018).

Essa participação no processo, como um todo, parece sustentar a posterior sensação generalizada de superação, de estar a ser feito algo para além do expectável, tendo em conta a percepção desvalorizada socialmente das competências da parte dos participantes:

No final da estreia os comentários recorrentes de vários participantes – isto parecia mesmo uma coisa a sério e nós somos só amadores – centram-se na ideia de que não se teria imaginado que conseguissem fazer o espetáculo, pelo menos com tanta qualidade. Percepção partilhada pelo público em geral, familiares, amigos, decisores políticos, parceiros e alguns elementos da própria equipa (notas de terreno do dia de estreia de *Quando o mar é mais* – junho de 2017).

Qualidade das práticas artísticas comunitárias: um exercício de síntese

Pretendemos neste artigo ensaiar uma proposta de síntese organizadora (Figura 4) de algumas dimensões associadas com a qualidade das experiências de participação em práticas artísticas comunitárias, cruzando as notas de terreno e sua análise com as discussões teóricas que atrás elencamos sobre a participação cívica e política e os processos de criação em práticas artísticas comunitárias. A proposta tem como objetivo estimular uma visão estruturada das múltiplas formas que assumem os processos participativos artísticos que envolvem diretamente profissionais e não profissionais.

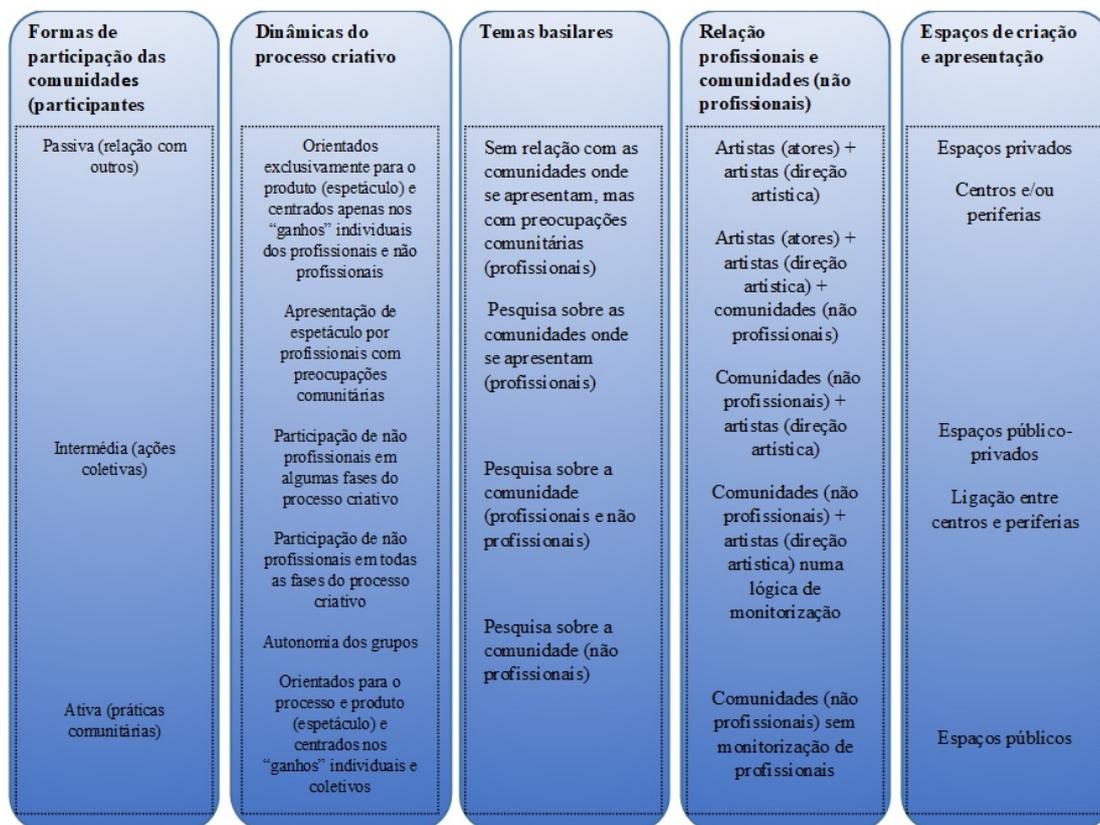


Figura 4 – Dimensões estruturantes da qualidade das experiências de participação em processos artísticos.
Fonte: Elaboração dos autores.

Desde logo, a figura assenta em cinco dimensões inter-relacionadas, cujo papel fomos discutindo e exemplificando ao longo do artigo: formas de participação das comunidades (participantes não profissionais) (Milbrath, 1965; Arnstein, 1969; Kravagna, 1999; Ekman; Amnå, 2012); dinâmicas dos processos criativos (Huybrechts; Dreessen; Schepers, 2012; Huybrechts, 2014); temas basilares (Oddey, 1994; Kester, 2011; Marceau; Gendron-Langevin, 2015); relação profissionais e comunidades (não profissionais) (Erven, 2001; Boehm; Boehm, 2003; Cohen-Cruz, 2005); e espaços de criação e apresentação (André, 2011; Cruz, 2015). Cada uma dessas dimensões apresenta um contínuo, uma gradação de intensidade que permitirá, em abstrato, a composição de múltiplos perfis de experiência na participação em práticas artísticas comunitárias – seguramente associadas a diferentes níveis de qualidade da participação e potenciais impactos para as pessoas e comunidades. Ainda assim, é possível que, ao longo dos processos, haja uma evolução no interior de cada dimensão: por exemplo, os participantes não profissionais podem ir gradualmente assumindo um papel menos passivo e

mais envolvido com o projeto à medida que o tempo decorre. Relativamente às dinâmicas dos processos de criação é colocado o foco na sua orientação: exclusivamente para o resultado (espetáculo ou outro produto) ou, no outro extremo, para o processo. Nesse enquadramento é ainda relevante associar essas duas orientações aos ganhos individuais e/ou coletivos dos profissionais e/ou não profissionais. Essa dimensão é essencial porque diferencia as duas grandes abordagens existentes nesse domínio, a criação como fim e a participação como meio, ou a criação como meio e a participação como fim – muito embora, como é usual, a realidade dificilmente corresponda a essa dicotomização. A definição do tema basilar, a forma como se processa essa escolha e a pesquisa realizada em torno desse tema, constitui um outro elemento fundamental, em estreita ligação com a dimensão anterior das dinâmicas processuais (Cohen-Cruz, 2005). Considera-se que a escolha do tema é um dos primeiros momentos de um processo criativo, marcante para o que se vai construir daí em diante. Os processos de tomada de decisão quanto ao tema podem ser decisivos para estabelecer padrões de relação que se vão construir e aprofundar no grupo, futuramente. Esses padrões podem apoiar (ou obstaculizar) a conexão dos elementos do grupo entre si, bem como entre os profissionais e as comunidades de origem. A relação profissional-não profissional é um aspecto também crucial, pelo que é importante ter em consideração o tipo de relação, que funções são assumidas e por quem, e com base em que proposta de criação coletiva (Erven, 2001; Katzmaier, 2018). É especialmente relevante atender a concepções elitistas, que replicam a ideia de criação artística como um campo só acessível a alguns (Kravagna, 1999): tendo em conta que muitos dos participantes são provenientes de grupos sociais desfavorecidos, a combinação das duas realidades (profissionais e não profissionais), com diferenças no acesso a oportunidades, particularmente artísticas, pode ser extremamente complexa na ótica da manutenção da reprodução social. Para que se possa contrariar essa tendência, a relação deverá estar assente em procedimentos claros e acessíveis a todos, com abertura de ambas as partes à participação e ao que resulta dela. Por tudo isso, são importantes os elementos que emergem durante os processos que resultam de padrões mais largos e anteriores da vivência comunitária de origem e que são questionados pela forma alternativa de funcionar horizontalmente em grupo. Esse aspecto também se reflete num diálogo

tenso entre estéticas e em alguma tendência para reproduzir a realidade e de não explorar o potencial do simbólico que permite a (re)criação no terreno do teatral. Finalmente, a dimensão do espaço onde se desenvolve esse tipo de práticas, assumindo os interstícios entre público e privado, os centros e as periferias das cidades e/ou o local e o global. A ocupação de determinados espaços pode não ser fácil por razões instrumentais (e.g., poucos transportes públicos, preço para a deslocação, não ter onde e com quem deixar os filhos) ou simbólicas (e.g., os espaços da universidade e/ou teatro, normalmente centrais nas cidades, serem percebidos como lugares só para determinadas pessoas – simbolicamente são espaços de poder instituído). Essa dimensão não se centra, no entanto, exclusivamente nos espaços de apresentação, mas também nos de ensaio e de pesquisa nas comunidades. A ação dos três grupos, embora de formas diferentes, manifesta uma relação entre espaço habitado e corpo, e deste consigo próprio e com os outros. A ideia do corpo, como dispositivo eminentemente político em profunda ligação com o espaço, permite a ativação de outras formas de percepção e construção da realidade, perspectivando-o como “estéticas da existência” (André, 2011, p. 432). A valorização do espaço público nesse campo pode ser determinante, considerando-o como uma arena central do exercício da cidadania, acessível a todos pelas suas características endógenas de horizontalidade, criatividade e dialogicidade. A vivência desse espaço pode favorecer a transposição entre o real e o imaginado porque o processo acontece nos espaços quotidianos onde se deseja a mudança.

Conclusões

De uma forma geral, as práticas artísticas comunitárias têm como característica a promoção do cruzamento de formas de ver, ser e fazer o mundo. Desde logo, salienta-se o encontro entre diferentes linguagens artísticas, como acontece nos grupos observados que, embora centrados mais no teatro, também convocam a música e a dança para o seu trabalho. Mas não só: a experiência desses grupos revela como o cruzamento de pessoas muito diferentes e mesmo de instituições com missões distintas pode ser perspectivado como uma potência e não como um obstáculo (Erven, 2001; Katz-mair, 2018). Essas propostas de criação baseiam-se na ideia do *fazer com*, em grupo (Boal, 1977; 2009; Freire, 1987; Oddey, 1994), com profissio-

nais e não profissionais e diferentes parceiros formais e informais da comunidade (Cohen-Cruz, 2005; Ramos; Sanz, 2010; Matarasso, 2017). E ainda o *fazer junto* com os financiadores dos projetos e com o Estado, nos diferentes níveis e setores, podendo contribuir para o questionamento e construção de políticas públicas nessa área (Erven, 2001; Ramos; Sanz, 2010; Sloman, 2012; Winchester, 2013; Katzmaier, 2018). Essa ideia de cruzamentos improváveis, a vários níveis, atravessa a ação dos grupos e revela o foco participativo, mas também pluralista, desse tipo de práticas artísticas, implicando uma relação estreita entre as diferentes categorias identificadas neste estudo.

O confronto com a diversidade, que se expressa com maior destaque nas dinâmicas processuais desenvolvidas, coloca vários desafios. Desde logo, é importante considerar o caráter eminentemente processual de tais práticas, não descorando os resultados e considerando-os como parte necessária ao processo, valorizando-se, dessa forma, processos e resultados (objetos artísticos produzidos) (Huybrechts; Dreessen; Schepers, 2012; Huybrechts, 2014). Outro aspecto prende-se com a transição de uma criação artística baseada num esquema de promoção da inclusão social para um esquema comunitário. Ou seja, não centrar esses processos exclusivamente numa lógica remediativa e dirigida a populações mais desfavorecidas, mas pensá-los de uma forma transversal, abordando um território concreto com a diversidade de pessoas que este contém e provocando um diálogo construtivo entre diferentes estéticas e éticas e entre diferentes classes sociais. Um outro desafio é lidar com a tendência de uma abordagem exclusivamente focada na excelência artística, desvalorizando a efetiva participação de não profissionais – a vitalidade das práticas artísticas comunitárias depende, em boa medida, da qualidade (e genuinidade) das oportunidades de participação que propiciam, que remetem para a categoria das formas de participação, que aliás tem sido reforçada noutros estudos (Dias, 2013; Ferreira, 2006; Ferreira, Azevedo; Menezes, 2012; Huybrechts; Dreessen; Schepers, 2012; Huybrechts, 2014; Malafaia, 2017; Menezes, 2003). Pode existir algum risco de se considerar essas práticas como uma espécie de *panaceia*, atendendo às suas potencialidades, para problemas sociais e políticos, não reconhecendo o seu caráter estrutural, e não apenas conjuntural. Nesse sentido, podem ser abordadas como mais um importante contributo, entre outros, desde logo pela forma como se conectam com temas significativos para as comunidades, fa-

vorecendo uma maior participação e aceitação de perspectivas diferentes da realidade social. No entanto, é crucial olhar cuidadosamente para a forma como os temas são selecionados e aprofundados.

O conjunto das categorias identificadas pode apontar no sentido de perspectivar as práticas artísticas comunitárias como uma configuração que possibilite um maior pluralismo e uma melhor participação, diferenciando-se de outras propostas no espectro diverso das práticas artísticas participativas (e.g., como as que se apoiam num caráter receptivo da obra, mesmo que com possibilidade de interação) (Kravagna, 1999). Numa visão mais ampla, podem-se considerar essas práticas também como configurações políticas, baseadas num conceito de criação artística, que se distancia de uma visão dicotômica entre política e arte (Kaase, 1984; Jordan, 2002; Norris, 2002; Rancière, 2005; Bishop, 2011; 2012; Baiocchi, 2014; Raposo, 2015).

Parece ser, igualmente, importante o equilíbrio constante, porque frágil, entre ética, estética e empoderamento, o que exige escuta e encontro, nem sempre integrados, entre o *saber fazer artístico* e a *gestão comunitária*, os princípios de funcionamento grupal e os desafios exigentes da criação coletiva, muito dependentes da relação entre profissionais e não profissionais. Aliás, esta categoria é sublinhada como central na investigação e reforçada pelos dados empíricos deste estudo, remetendo para aspectos como a horizontalidade, a negociação e a tomada de decisão partilhada (Erven, 2001; Boehm; Boehm, 2003; Cohen-Cruz, 2005; Bidegain, 2007; Prentki; Preston, 2009; Kester, 2011; Matarasso, 2013; Cruz, 2015; Marceau; Gendron-Langevin, 2015). Os espaços de criação e apresentação, principalmente públicos, são destacados também como dispositivos fundamentais nessas práticas, permitindo a reformulação por meio da produção poética da relação com os espaços quotidianos e a partir daí a produção de alternativas ao real (André, 2011). Finalmente, nesse cenário, é fulcral considerar os processos como oportunidades de celebração, destacando o seu caráter festivo e de forte conexão ao *outro*, ao espaço e à comunidade (Schininà, 2004; Chafirovitch, 2016), num contexto de cruzamento entre tradicional e contemporâneo, real e poético, político e artístico⁴.

Notas

- ¹ Disponível em: <<https://www.sympla.com.br/bonobando>>. Acesso em: 15 nov. 2018.
- ² Disponível em: <<https://casadopovo.org.br/coletiva-ocupacao>>. Acesso em: 20 set. 2018
- ³ Disponível em: <<https://www.municipio.esposende.pt>>. Acesso em: 23 set. 2018.
- ⁴ Apoios: O primeiro autor é financiado por uma bolsa de doutoramento da Fundação Ciência e Tecnologia (Ref^a. PD/BD/128117/2016), que apoiou a sua estada no Brasil durante a recolha de dados. Essa estada foi desenvolvida no quadro do projeto FCT/CAPES *Currículo, Política E Cultura* entre a Universidade do Porto e a Universidade Estadual do Rio de Janeiro e coordenado por Isabel Menezes e Elisabeth Macedo.

Referências

- ALCURE, Adriana; FLORENCIO, Thiago. Procedimentos dramaturgicos em cidade correria: ocupações urgentes, corpos insurgentes. **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro, v. 9, p. 89-104, jan./jun. 2017.
- AMADO, João; SILVA, Luciano. Os estudos etnográficos em contextos educativos. In: AMADO, João (Coord.). **Manual de investigação qualitativa em educação**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014. P. 145-168.
- AMNA, Erik; EKMAN, Joakim. Standby citizens: diverse faces of political passivity. **European Political Science Review**, Cambridge, v. 6, p. 261-281, 2014.
- ANDRÉ, Carminda. Arte, biopolítica e resistência. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 426-442, jul./dez. 2011.
- ARDENNE, Paul. **Un art contextuel**. Paris: Flammarion, 2004.
- ARNSTEIN, Sherry. A ladder of citizen participation. **JAIP**, v. 35, n. 4, p. 216-224, jul. 1969.
- BAIOCCHI, Gianpaolo et al. **The Civic Imagination: making a difference in American political life**. Boulder: Paradigm Publishers, 2014.
- BARNES, Samuel; KAASE, Max. **Political action: Mass participation in five western democracies**. Beverly Hills, California: Sage, 1979.
- BEZELGA, Isabel; CRUZ, Hugo; AGUIAR, Ramon. La investigación en prácticas de teatro y comunidade: perspectivas desde Portugal y Brasil. **Investigación Teatral**, v. 6, n. 9, p. 8-26, jan./jul. 2016.

- BIDEGAIN, Marcela. **Teatro comunitário**: Resistencia y transformación social. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- BISHOP, Claire. **Participation and spectacle**: Where are we now?. Lecture for Creative Time's Living as Form. 2011. Disponível em: <<http://dieklaumichshow.doragarcia.org/pdfs/Bishop.pdf>>. Acesso em: 11 jan. 2018.
- BISHOP, Claire. **Artificial Hells**: Participatory art and the politics of spectatorship. New York: Verso, 2012.
- BOAL, Augusto. **Técnicas Latino Americanas de teatro popular**. Coimbra: Teatro Centelha, 1977.
- BOAL, Augusto. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BOEHM, Amnon; BOEHM, Esther. Community theatre as a means of empowerment in social work: A case study of women's community theatre. **Journal of Social Work**, v. 3, n. 3, p. 283-300, 2003.
- BOEREN, Ad. Getting involved: communication for participatory development. **Community Development Journal**, v. 27, n. 3, p. 259-271, Jul. 1992.
- BORBA, Julian. Participação política: Uma revisão dos modelos de classificação. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 27, n. 2, p. 263-288, maio/ago. 2012.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: uma crítica social da faculdade do juízo. Lisboa: Edições 70, 2010.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRECHT, Bertolt. **Brecht on theatre**. New York: Hill and Wang, 1957.
- BUTLER, Judith. **Cuerpos aliados y lucha política**: Hacia una teoría performativa de la asamblea. Barcelona: Paidós, 2017.
- CADETE, Maria do Rosário. Modelo de intervenção teatral para a transformação pessoal e social. **Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies**, New London, v. 26, n. 26, p. 199-223, 2013.
- CHAFIROVITCH, Cristina Russo. **Teatro social, criação artística, ação e performance na comunidade**. Lisboa: Esfera do Caos Editores, 2016.
- COHEN-CRUZ, Jan. **Local acts**: Community-based performance in the United States. London: Rutgers University Press, 2005.
- CRUZ, Hugo. **Arte e comunidade**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

DIAS, Teresa Silva. **Como pensam ‘elas’ a organização das sociedades e o exercício da cidadania?** Do desenvolvimento do pensamento político à vivência da cidadania participada em contexto escolar no pré-escolar e ensino básico. 2013. Tese (Doutorado em Ciências da Educação) – Porto, Universidade do Porto, 2013.

EKMAN, Joakim; AMNA, Erik. Political participation and civic engagement: towards a new typology. **Human Affairs**, v. 22, p. 283-300, 2012.

ERVEN, Eugene van. **Community theatre: Global perspectives**. London: Routledge, 2001.

FERNANDES, Sílvia. Teatro expandido em contexto brasileiro. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 6-34, 2018.

FERREIRA, Pedro Daniel. **Concepções de direitos activos de cidadania e experiências de participação na sociedade civil**. 2006. Tese (Doutorado em Psicologia) – Porto, Universidade do Porto, 2006.

FERREIRA, Pedro Daniel; AZEVEDO, Cristina Nunes; MENEZES, Isabel. The developmental quality of participation experiences: Beyond the rhetoric that ‘participation is always good!’. **Journal of Adolescence**, v. 35, n. 3, p. 599-610, 2012.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

HAHN, Carole. **Becoming Political: Comparative Perspectives on Citizenship Education**. Albany: State University of New York Press, 1998.

HARVEY, David; TELES, Edson; SADER, Emir. **Occupy: Movimentos de protesto que tomaram as ruas**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.

HERNÁNDEZ, Fernando Hernández. La investigación basada en las artes: Propuestas para repensar la investigación en educación. **Educatio Siglo XXI**, Murcia, n. 26, p. 85-118, 2008.

HOPKINS, Sam. Leading global thinker of 2014. Interview in CCW Graduate School Blog. **Camberwell, Chelseam Wimbledon Graduate School**. 2014. Disponível em: <<http://www.ccwgraduateschool.org/sam-hopkins-leading-global-thinker-of-2014/>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

HUYBRECHTS, Liesbeth (Ed.). **Participation is risky: Approaches to joint creative processes**. Amsterdam: Valiz Antennae, 2014.

HUYBRECHTS, Liesbeth; DREESSEN, Katrien; SCHEPERS, Selina. Mapping design practices: on risk, hybridity and participation. In: PARTICIPATORY DESIGN

CONFERENCE: Exploratory Papers, 12., 2012, New York. **Proceedings...** Workshop Descriptions, Industry Cases – Volume 2. New York: ACM, 2012. P. 29-32.

JORDAN, Tim. **Activism!**: Direct action, hacktivism and the future of society. London: Reaktion Books, 2002.

KAASE, Max. The challenge of “participatory revolution” in pluralistic democracies. **International Political Science Review**, v. 5, n. 3, p. 299-318, 1984.

KATZMAIR, Harald. **Community arts: network mapping**. Wien: FasResearch/Community Arts Lab, 2018.

KESTER, Grant. **The one and the many**: Contemporary collaborative art in a global context. Durham, NC: Duke University Press, 2011.

KRAVAGNA, Christian. Working on the Community. Models of Participatory Practice. **EIPCP, European Institute for Progressive Cultural Policies**. 1999. Disponível em: <<http://eipcp.net/transversal/1204/kravagna/en>>. Acesso em: 13 mar. 2018.

MALAFAIA, Carla. **Living and doing politics**: an educational travelogue through meanings, processes and effects. 2017. Tese (Doutorado em Ciências da Educação) – Porto, Universidade do Porto, 2017.

MARCEAU, Carole; GENDRON-LANGEVIN, Maud. A Emergência de Vozes Distintas na Escola e na Comunidade: práticas singulares de ensino de teatro no Quebec. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 287-312, maio/ago. 2015.

MARÉCHAL, Garance. Autoethnography. In: MILLS, Albert J.; DUREPOS, Gabrielle; WIEBE, Elden (Ed.). **Encyclopedia of case study research** (v. 1 & 2). Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2010. P. 43-45.

MATARASSO, François. All in this together: The depoliticisation of community art in Britain, 1970-2011. In: ERVEN, Eugene (Ed.). **Conference ICAF Rotterdam 2013, Volume Community, Art, Power**: Essays from ICAF 2011. Rotterdam: RWT, 2013. P. 214-240.

MATARASSO, François. A restless art: participatory art in a changing world. **A Restless Art**: how participation won, and why it matter. 2017. Disponível em: <<http://arestlessart.com>>. Acesso em: 03 maio 2018.

MENEZES, Isabel. Participation experiences and civic concepts, attitudes and engagement: Implications for citizenship education projects. **European Educational Research Journal**, v. 2, n. 3, p. 430-445, 2003.

MENEZES, Isabel et al. Agência e participação cívica e política de jovens. In: MENEZES, Isabel; MALAFAIA, Carla; RIBEIRO, Noberto (Org.). **Agência e participação cívica e política: Jovens e imigrantes na construção da democracia**. Porto: LivPsic, 2012. P. 09-26.

MILBRATH, Lester. **Political participation**: How and why do people get involved in politics?. Chicago: Rand McNally College Publishing Company, 1965.

MOTOS-TERUEL, Tomás; BENLLIURE, Vicente Alfonso. Benefícios de hacer teatro e el desarrollo positivo en adolescentes de Valencia. **Revista Investigación en Educación**, Pontevedra, v. 16, n. 1, p. 34-50, 2018.

NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. **Declaração**: Isto não é um manifesto. São Paulo: n-1 Edições, 2014.

NEVES, Tiago; GUEDES, Mafalda. A validação e certificação de competências pessoais e sociais. In: MOTA, Maria João (Coord.). **Arte e cidadania em contexto prisional**: Percursos do projeto ECOAR. Porto: PELE, 2016. P. 80-90.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. A opção pelo teatro em comunidades: alternativas de pesquisa. **Urdimento**, Florianópolis, n. 10, p. 127-136, dez. 2008.

NORRIS, Pippa. **Democratic Phoenix**: Reinventing political activism. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

ODDEY, Alison. **Devising theatre**: A practical and theoretical handbook. London: Routledge, 1994.

PLASTOW, Jane. Practising for the revolution? The influence of Augusto Boal in Brazil and Africa. **Journal of Transatlantic Studies**, v. 7, n. 3, p. 294-303, 2009.

PRENTKI, Tim. Must the show go on? The case for Theatre For Development. **Development in Practice**, v. 8, p. 419-429, 1998.

PRENTKI, Tim; PRESTON, Sheila (Ed.). **The applied theatre reader**. London; New York: Routledge, 2009.

PUTNAM, Robert. **Bowling Alone**: The Collapse and Revival of American Community. New York: Touchstone Books, 2001.

RAMOS, María del Carmen; SANZ, Sonia Sanz. El teatro comunitario como estrategia de desarrollo social a nivel local: El caso de Patricios, Provincia de Buenos Aires. **Miriada**, v. 2, n. 4, p. 141-157, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **Estética e política**: A partilha do sensível. Porto: Dafne Editora, 2005.

RAPOSO, Paulo. "Artivismo": Articulando dissidências, criando insurgências. **Cadernos de Arte e Antropologia**, Salvador, v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015.

SCHININÀ, Guglielmo. Here we are: social theatre and some open questions about its developments. **The Theatre Drama Review**, Cambridge, Massachusetts, v. 48, n. 3, p. 17-31, 2004.

SLOMAN, Annie. Using participatory theatre in international community development. **Community Development Journal**, Oxford, v. 47, n. 1, p. 42-57, Jan. 2012.

SULLIVAN, John; TRANSUE, John. The Psychological Underpinnings of Democracy: A Selective Review of Research on Political Tolerance, Interpersonal Trust, and Social Capital. **Annual Review of Psychology**, v. 50, n. 1, p. 625-650, 1999.

TEIXEIRA, Tânia Márcia. Dimensões sócio educativas do teatro do oprimido de Augusto Boal. **Revista Recre-arte**, La Coruña, v. 4, p. 1-17, 2005.

TRICKETT, Edison. Community Psychology: individuals and interventions in community context. **Annual Review of Psychology**, v. 60, p. 395-419, 2009.

TURNER, Victor. **From ritual to theatre**. New York: PAJ, 1982.

WINCHESTER, Joanna. Challenges to reciprocity: Gift exchange as a theoretical framework of community arts practice. **Performance Paradigm**, Sydney, v. 9, 2013. Disponível em: <<http://www.performanceparadigm.net/index.php/journal/article/view/130/129>>. Acesso em: 5 jun. 2018.

Hugo Cruz é doutorando no Programa Doutoral em Ciências da Educação da FPCEUP. É investigador do CIIE/FPCEUP e do CHAIA/UE. Encenador, Programador Cultural, Diretor Artístico do MEXE_Encontro Internacional de Arte e Comunidade e Mira_artes performativas. Cofundador da PELE e Nómada.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4926-2928>

E-mail: hugoalvescruz@gmail.com

Isabel Bezelga é professora auxiliar da Universidade de Évora nos Cursos de Educação e de Teatro e coordenadora do grupo *Teatro e Performance em Diálogo no CHAIA*. Doutora em Estudos Teatrais e Especializada em Teatro e Educação. Possui experiência como atriz, encenadora e na coordenação de projetos artísticos, educacionais e sociais.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9048-240X>

E-mail: imgb@uevora.pt



Isabel Menezes é bacharel em Teatro (ESAP), licenciada e doutora em Psicologia, e agregada em Ciências da Educação pela Universidade do Porto, onde é Professora Catedrática na FPCEUP. É investigadora no CIIE. Tem dirigido projetos de investigação inter/nacionais sobre a participação cívica e política de crianças, jovens e adultos.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9063-3773>

E-mail: imenezes@fpce.up.pt

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 05 de janeiro de 2019

Aceito em 15 de setembro de 2019

*Editores-responsáveis: Verônica Veloso,
Maria Lúcia Pupo e Gilberto Icle*

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.