

PRÁTICAS ARTÍSTICAS COMUNITÁRIAS E PARTICIPAÇÃO CÍVICA E POLÍTICA - AÇÕES DE GRUPOS TEATRAIS NO BRASIL E PORTUGAL

Resumo



Este artigo remete para um estudo desenvolvido no Brasil e em Portugal no contexto das práticas artísticas comunitárias, particularmente, as teatrais. Este campo tem tido uma forte expansão nos últimos anos, quer do ponto de vista da prática como da produção acadêmica, captando a atenção de distintas áreas disciplinares. A criação artística contemporânea tem-se interessado, cada vez mais, pela integração da dimensão participativa nas suas práticas. Em simultâneo, a educação comunitária, a ação social e o ativismo têm desenvolvido propostas que aprofundam a conexão com as linguagens artísticas. O presente estudo teve como objetivos identificar as potencialidades e fragilidades dos processos criativos desenvolvidos em seis grupos teatrais, três de cada país, assim como aprofundar a relação entre estas práticas artísticas e a participação cívica e política. Baseado numa abordagem qualitativa, o estudo recorreu a entrevistas e grupos focais, tendo contado com a colaboração de oitenta pessoas, entre artistas não profissionais, profissionais e parceiros dos grupos. As principais reflexões permitem apontar para uma atualização dos elementos definidores das práticas artísticas comunitárias, a relevância da qualidade de participação cultural e artística, bem como para as concepções de teatro desenvolvidas e os efeitos percebidos que sugerem diferentes contornos na relação entre estas práticas e a participação cívica e política.

Palavras-chave:

Práticas Artísticas Comunitárias. Participação Cívica e Política. Teatro.

PRÁTICAS ARTÍSTICAS COMUNITÁRIAS E PARTICIPAÇÃO CÍVICA E POLÍTICA - AÇÕES DE GRUPOS TEATRAIS NO BRASIL E PORTUGAL¹

HUGO CRUZ²

² Criador, programador cultural e investigador no CIIE-Universidade do Porto e CHAIA-Universidade de Évora. Doutor pela Universidade do Porto com o tema “Práticas Artísticas Comunitárias e Participação Cívica e Política: experiências de grupos teatrais no Brasil e Portugal”. ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4926-2928>; e-mail: hugoalvescruz@gmail.com; site: <http://artandparticipation.com>.

Introdução

O teatro tem o potencial para se tornar um tipo de “espaço de investigação/pesquisa” para/da a democracia, um espaço onde as pessoas são encorajadas não apenas a observar, mas a serem críticas, ativas e responsáveis pelo que está a acontecer (BURZYNSKA; MALZACHER, 2017, p. 57)

As práticas artísticas comunitárias caracterizam-se, nos últimos anos, por um movimento de expansão e afirmação em distintas geografias, atraindo interesses múltiplos. Se, por um lado, a criação artística contemporânea se orienta para práticas participativas e comunitárias, por outro, a educação, a intervenção social/comunitária e o ativismo convocam, cada vez mais, as linguagens artísticas nas suas ações quotidianas. No entanto, no campo destas práticas, verificam-se dificuldades recorrentes

¹ O artigo segue o acordo ortográfico vigente em Portugal, país de origem do autor. A edição da revista optou por manter o texto em sua versão original.

relacionadas com, por exemplo: a autonomia nos processos de desenvolvimento estético e político dos grupos artísticos que funcionam numa lógica comunitária; as tensões nas relações e agendas dos grupos comunitários com as instituições; a dificuldade de comunicação entre os campos educativo, social e cultural e do trabalho em rede.

O desenvolvimento destas dificuldades pode estar, também, relacionado com alguma dispersão de ideias e de conceitos, com implicações na ação e no pensamento, concretizando lacunas de diálogo entre campos disciplinares distintos. Um dos desafios deste estudo passou, exatamente, por se propor cruzar construções teóricas e metodológicas diferentes, de acordo com pontos de partida, contextos e protagonistas também eles diversos. Tentou-se, assim, estimular esse diálogo, assumindo-se as dificuldades inerentes, com o objetivo de contribuir para o fortalecimento da teorização e estruturação deste campo no espaço ibero-americano, considerando que a maior parte da literatura disponível é de origem anglo-saxónica, o que contrasta com a pujante atividade destas práticas na América Latina e Sul da Europa (BEZELGA; CRUZ; AGUIAR, 2016). Este trabalho foi, ainda, animado pela possibilidade de contribuir para o debate e questionamento em torno de políticas públicas culturais, sociais e educativas.

O estudo³ tem como objetivos identificar no contexto das práticas artísticas comunitárias, nomeadamente teatrais, como se desenvolvem os processos criativos e, mais concretamente, quais são as suas principais potencialidades e fragilidades. Ainda, pretende aprofundar as ligações existentes entre as práticas artísticas comunitárias e a participação cívica e política relativamente aos/às artistas não profissionais envolvidos/as nestes processos criativos.

Práticas Artísticas Comunitárias

Os alicerces teóricos deste estudo re-

metem para três conceitos-chave: (i) as práticas artísticas comunitárias, na sua relação com as duas dimensões da participação (ii) participação cívica e política e (iii) participação cultural e artística.

A abordagem às práticas artísticas comunitárias, em sintonia com as suas características, assenta, essencialmente, na teoria do pensamento complexo (MORIN, 1990) que perspetiva o sujeito como coautor na construção do conhecimento, em relação estreita com a visão de Canclini (2003), através da sua perspetiva das “culturas híbridas”. A expansão das “paisagens do conhecimento”, bem como da amplitude que estas possam assumir, concebe a construção do conhecimento não centrado na ideia de um “ponto fixo”, mas antes na ideia de um “cristal”, valorizando os múltiplos reflexos, a partir dos quais se podem produzir discursos alternativos aos hegemónicos (RICHARDSON; ST. PIERRE, 2005). Deste modo, consideram-se as práticas artísticas comunitárias enquanto espaço de criação artística coletiva que coloca em relação artistas profissionais e não profissionais, perspetivando a arte como um direito humano (CRUZ, 2015, 2016, 2021b; CRUZ; SERAFINO, 2016; MATARASSO, 2019).

As diversas abordagens artísticas convocadas por estas práticas baseiam-se na criação em coletivo, no diálogo, no confronto de ideias, no pensamento crítico, na preocupação de transformação social, na conexão às comunidades e na oportunidade de celebração, configurando-se como espaços de experimentação artística e participativa (CRUZ, 2019, 2021b; CRUZ ET AL. 2020). Para esta definição concorrem contributos das dimensões cultural, artística, educativa e comunitária que sustentam os percursos e ações destas práticas.

Na dimensão cultural, parte-se da conceção de cultura que integra contradições, disputas, heterogeneidade e dissenso, discutindo-se a partir deste ponto os processos de

³ Este estudo encontra-se aprofundado na tese de doutoramento “Práticas Artísticas Comunitárias e Participação Cívica e Política: experiências de grupos teatrais no Brasil e Portugal” (CRUZ, 2021a). Para aceder à referida tese sugere-se o envio de e-mail ao autor do artigo.

democratização e democracia cultural. Nesta discussão sublinha-se que a democracia cultural mobiliza, para além da fruição e acesso a determinadas referências culturais, como preconiza a democratização cultural, a ampliação do acesso aos modos de produção, aproximando-se mais, assim, do *modos operadis* destas práticas. Considerando que o acesso, por si só, não garante agência, as práticas artísticas comunitárias posicionam-se como uma importante realidade para a atualização do conceito de democracia cultural e do exercício de integração das políticas culturais, educativas e sociais. Para tal é essencial atentar nos processos de criação, distribuição e receção de bens culturais, afastando uma ideia de “público único” e homogêneo, sendo estes exemplos de premissas que Lopes (2009) define como a 3ª vaga de políticas culturais.

Do ponto de vista artístico, as práticas artísticas comunitárias são influenciadas, entre outras, pela arte contextual (ARDENNE, 2004) e a estética relacional (BOURRIAUD, 2009), com base no interesse que estas abordagens revelam pelas realidades sociais. São, igualmente, incontornáveis, os conceitos de arte comunitária, perspectivada como o trabalho colaborativo entre artistas profissionais e não profissionais, no domínio individual e da capacidade cultural coletiva, contribuindo para a mudança social (NARDONE, 2010), e de arte participativa, que remete para a anterior, diferenciando-se pela abordagem mais individual centrada no desenvolvimento de competências pessoais e sociais (BISHOP, 2012). Mais recentemente os contributos do *artivismo* (DUNCOMBE, 2016) e da “arte em comum” (OTTE; GIELEN, 2019), afastados da lógica institucional, são fundamentais para entender os novos desenvolvimentos nos atuais contextos destas práticas.

Este trabalho optou por estudar o teatro, considerando as suas diferentes abordagens com princípios baseados no funcionamento comunitário. Neste contexto, destacam-se, como exemplos, as influências cruciais do teatro épico (BRECHT, 1957/1964); do *devising theatre* (ODDEY, 1994), da *performance* (TURNER,

1982), do teatro e *performance* de cariz antropológico (BARBA, 1994), do teatro do oprimido (BOAL, 1977); do teatro educação (BEZELGA, 2012; KOUDELA, 1984), do teatro comunitário (BIDEGAIN, 2007), do teatro social (BERNARDI, 2004), e do teatro aplicado (PRENTKI, 2009).

As influências educativas neste campo conectam-se, essencialmente, com os princípios da pedagogia crítica, libertadora, engajada e do oprimido (FREIRE, 1987; GIROUX, 2008; HOOKS, 2019). A educação popular tem, igualmente, um papel fundamental na forma como são concebidos estes processos e dinamizados os grupos. A dimensão comunitária mobiliza a discussão sobre a conceção de comunidade que questiona a ideia clássica de união, homogeneidade e partilha geográfica sintetizada no “mito do nós” (WEISENFELD, 1996) e sublinha, em alternativa, a heterogeneidade, abertura, e as relações mais espontâneas com regras móveis, emocionais e sem hierarquias das comunidades atuais (LATTANZI, 2009). Estas distintas perspetivas têm, naturalmente, importância na forma como as práticas artísticas comunitárias se desenvolvem com interferência nos processos participativos.

As principais linhas de investigação neste campo dividem-se entre as que pretendem estudar o valor artístico e/ou impacto social destas práticas e os que procuram integrar estas duas dimensões. Este binómio espelha a ideia convencional de oposição das conceções de “arte pela arte” e “arte com função social”, salientando os perigos associados de “alheamento” relativamente às realidades sociais e “instrumentalização” da arte, respetivamente (BISHOP, 2011; RANCIÈRE, 2005).

Os estudos centrados no impacto social referem resultados na dimensão individual como, por exemplo, desenvolvimento do bem-estar, de competências pessoais e sociais, da autonomia e do compromisso (WALD, 2009), assim como, modificações nas relações familiares e com os pares. Na dimensão grupal, destaca-se o fortalecimento das relações em grupo, a expansão de redes sociais, o aumento da com-

preensão de outras culturas e da consciência de assuntos comunitários (KATZMAIR, 2018; RAMOS; SANZ, 2009). Na dimensão comunitária, salienta-se o fortalecimento da identidade, da comunidade e o incremento de processos de desenvolvimento local (NOGUEIRA, 2008; RAMOS; SANZ, 2009).

Apesar de uma tendência de “romantização” relativamente ao impacto positivo destas práticas, destacam-se resultados negativos em alguns estudos, como no caso de abordagens fortemente performáticas, estereotipadas e direcionadas e do potencial de desvalorização da exploração de materiais de pesquisa e de possibilidades expressivas (CRUZ, 2019; ROITTER, 2009). Configuram-se, assim, enquanto riscos de instrumentalização da arte, podendo aumentar a tensão entre “inclusão” e “reprodução da dominação” (PRENTKI, 2009; SUESS, 2006).

Nos estudos relativos ao valor artístico destaca-se a relevância da criação centrada nos participantes, no seu sentimento de apropriação, num ambiente seguro para a criação, na autenticidade, relevância social e distinção artística, como defende Blanche (2014). A literatura apresenta, ainda, estudos que estabelecem relação entre práticas artísticas comunitárias e a participação cívica e política, destacando os contributos das experiências artísticas no reforço da participação cívica e política e nas mudanças comunitárias, tendo em conta que estas experiências não atuam isoladamente, mas complementadas por outras ações comunitárias (BOEHM; BOEHM, 2003; CRUZ et al., 2020; NOGUEIRA, 2008).

Participação Cívica e Política

A participação cívica e política, segundo uma definição clássica, remete para o conjunto de atividades voluntárias e individuais das/os cidadãs/aos que se pretende que influenciem direta ou indiretamente as decisões a diversos níveis do sistema político (BARNES; KAASE, 1979). O carácter multideterminado da participação cívica e política implica assumir que esta depende de distintos fatores como os sociodemográficos, macrossociais, proximais e psicoló-

gicos. As linhas de investigação deste domínio organizam-se segundo uma conceção baseada em duas ideias. Por um lado, posiciona-se a ideia de “revolução participatória” (KAASE, 1984), que considera que as pessoas não participam menos, mas sim de formas distintas, nomeadamente menos hierarquizadas e flexíveis. Por outro lado, a ideia que defende uma “crise participatória” (ZUKIN et al., 2006) sublinha os baixos índices de participação cívica e política com destaque para as configurações políticas convencionais. A ideia de que a participação cívica e política pode ser a “solução mágica” para as fragilidades das democracias atuais pode representar um estímulo a uma visão de participação que a esvazia do seu próprio sentido, sendo utilizada como um meio e não, necessariamente, como um fim.

Os estudos indicam que participação gera participação, ou seja, que as experiências anteriores integradas como eficazes e satisfatórias podem incentivar uma participação posterior. Este aspeto relaciona-se com a qualidade da participação que apela a experiências práticas, e não baseadas na abstração. Trata-se de “aprender a fazer”, o que se aproxima do “fazer teatral”. A qualidade da participação depende, assim, do envolvimento em questões significativas da vida real das pessoas e da expressão e negociação de pontos de vista distintos. Segundo Ferreira, Azevedo e Menezes (2012) o pluralismo é fundamental, assim como o apoio ao conflito, à disputa e divergência, num sentido produtivo, que reforça o significado pessoal das experiências.

Participação Cultural e Artística

A participação cultural e artística remete para o acesso à fruição cultural, alargando-se, no entanto, ao envolvimento dos/as artistas não profissionais aos modos de produção cultural e artística. Concebe-se, assim, uma relação de “baixo para cima” que contempla distintas estéticas sem hierarquias predefinidas. Várias propostas têm tentado organizar a participação cultural e artística propondo, genericamente, um *continuum* que vai desde a não participa-

ção/participação incipiente (e.g., assistir a um espetáculo como espectador/a no sentido convencional) até a níveis de maior de autonomia na criação artística (e.g., os/as artistas não profissionais assumirem um maior controlo das experiências artísticas) (BROWN ET AL., 2011; DUPIN-MEYNARD, 2018). A qualidade da participação cultural e artística é aqui entendida como um conjunto de elementos que permitem reforçar condições para que os processos participativos em projetos artísticos estejam ligados a fundamentos de pensamento crítico e, mais amplamente, às práticas de cidadania e democracia. Neste conceito, pouco desenvolvido na literatura, a centralidade da relação entre artistas profissionais e não profissionais parece ser recorrente e central.

Contextos, grupos e participantes

Este estudo propôs-se aprofundar os contornos, conteúdos e dinâmicas das práticas artísticas comunitárias, ao mesmo tempo que encetou a pesquisa da sua relação com a participação cívica e política em culturas tão diferentes como as do Brasil e Portugal. A este respeito, procurou-se evitar a tentação de comparar os dois contextos, tão distintos, optando-se antes pelo aprofundamento dos múltiplos sentidos em torno de um mesmo tema.

Neste processo, na relação construída com os grupos brasileiros, destaca-se a complexidade da situação concretizada pela natureza do tema deste estudo e o mesmo ser despoletado por um investigador branco e europeu, nomeadamente português. A neutralidade do investigador foi rejeitada, porque impossível, sendo definida claramente a sua função, os objetivos da sua presença e da investigação, assim como possíveis benefícios mútuos. A construção desta relação considerou uma visão alargada que contemplou uma postura crítica face ao colonialismo e às relações de poder estruturadas, particularmente no processo de construção de conhecimento que ainda se desenha como desigual entre norte e sul, Europa e América Latina

(FANON, 1979; KILOMBA, 2019). A discussão e clarificação deste posicionamento constituiu-se como fundamental para a definição de uma relação de confiança no âmbito deste estudo.

É importante, ainda, salientar aspetos relacionados com o contexto sociopolítico brasileiro no decorrer da investigação, especificamente no Rio de Janeiro. A este propósito é fundamental ter em consideração os impactos, diretos e indiretos, a vários níveis - nos quotidianos dos grupos e seus integrantes e nas dinâmicas de criação - decorrentes de acontecimentos marcantes, como a retirada de apoios a atividades culturais e sociais, o assassinato de Marielle Franco, a implementação da intervenção militar nas Favelas, a prisão de Lula da Silva e o contexto geral de pré-eleições presidenciais que viriam a eleger Jair Bolsonaro.

Os três grupos brasileiros que integram este estudo têm na sua criação conexões com a implementação de políticas públicas sociais e educativas, exceto um deles que emerge da ação de movimentos sociais. No entanto, os seus percursos têm-se afirmado no sentido do “fazer artístico” e da profissionalização nesta área, apesar das desigualdades no acesso ao ensino e prática artística. A dimensão dos grupos é variável, sendo constituídos entre os seis e dezasseis elementos. A sua constituição, assim como a sua direção artística, sofreram poucas mudanças desde a sua criação.

A Coletiva Ocupação, um dos grupos que colaboraram no estudo, resultou de um encontro entre estudantes, artistas e *performers* de diferentes territórios de São Paulo. O grupo teve origem nessa aproximação e, desde então, desenvolve um trabalho contínuo de criação. Este cruzamento concretizou-se durante as ocupações decorrentes da reorganização escolar proposta pelo Governo do Estado em 2015 e 2016, no âmbito do movimento “secundarista”. A maior parte dos elementos do grupo fez parte deste movimento que se expandiu em diferentes desdobramentos, sendo a criação artística um deles⁴. A sua dramaturgia é caracterizada

⁴ <https://casadopovo.org.br/coletiva-ocupacao>



Imagem 1 - Criação da Coletiva Ocupação intitulada *Quando Quebra Queima*.

Outro dos grupos participantes foi o Bonobando (Bando de Artistas Autônomos), criado a partir da parceria entre o Observatório de Favelas do Rio de Janeiro⁵ e o Grupo de Teatro da Laje⁶ que tinha como objetivo criar relações afetivas, estéticas, culturais e políticas nos territórios em torno da Arena Carioca Dicro⁷. Em 2015, o projeto ampliou a parceria para o Bonobando, criado no primeiro ano de residência (ALCURE; FLORENCIO, 2017). O coletivo tem como ação central a conexão da cidade e a ocupação de espaços, procurando contribuir para uma territorialização dinâmica, descentralização e democratização dos recursos e acesso à arte e cultura, celebrando e revelando a contribuição que as práticas quotidianas da juventude das periferias cariocas podem dar para a criação de um outro teatro possível⁸. Os elementos do grupo são provenientes de várias partes do Rio de Janeiro, na sua maioria de territórios populares.



Imagem 2 - Criação do Bonobando intitulada *Monuments*.

A Cia. Marginal, formou-se no Rio de Janeiro em 2005 e tem desenvolvido uma estética que articula território, memória e política, baseando-se em imersões sensíveis e reflexivas, em contextos periféricos e em distintas formas de inscrever o “real” em cena. Com cinco espetáculos no seu percurso, o grupo apresentou os seus trabalhos nos mais importantes teatros do Rio de Janeiro e em vários festivais. Em 2017, realizou a sua primeira viagem internacional e integrou, em 2018, o Palco Giratório do SESC⁹. Neste sentido “trata-se, portanto, de um grupo que já superou as fronteiras do local, deslocando-se regularmente do contexto “comunitário” a escalas cada vez mais amplas de difusão teatral.” (PENONI 2019, p. 49). O grupo é composto, na sua maioria, por atores/atrizes da Maré, bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro.



Imagem 3 - Criação da Cia. Marginal intitulada *Eles não usam tênis Naique*.

⁵ <https://www.observatoriodefavelas.org.br>

⁶ <https://www.facebook.com/grupoteatrodalaje/>

⁷ <https://arenacariocadicro.org.br>

⁸ <https://www.sympla.com.br/bonobando>

⁹ <https://www.facebook.com/ciamarginal/>

Relativamente aos grupos portugueses, estes são constituídos por entre 19 e 6 elementos. A Pele está sediada no Porto e os outros dois grupos situam-se em contextos difusos entre rural, industrial e urbano (Esposende e Ílhavo). Os grupos assumem formatos distintos: por um lado, de associação social e cultural e, por outro, integrados em ações despoletadas no âmbito de políticas públicas locais nas áreas da cultura, educação e social. Estes grupos são formados, maioritariamente, por moradores dos territórios onde se desenvolvem as suas atividades.

A Pele, um dos grupos participantes, foi formalizado enquanto associação sem fins lucrativos em 2007, embora tivesse já desenvolvido atividade anterior. Orienta o seu trabalho em torno da ideia de afirmação da arte enquanto espaço privilegiado de diálogo e de criação coletiva. Os processos criativos desenvolvidos assentam no princípio de criar condições para que indivíduos e comunidades se assumam como o centro da criação artística. Neste sentido tem como principais objetivos potenciar processos de “empoderamento” individuais e coletivos num exercício de equilíbrio entre ética, estética e eficácia¹⁰. Ao longo do seu percurso desenvolveu mais de 54 projetos em contextos de exclusão e vulnerabilidade social como prisões, bairros sociais, escolas, lares de acolhimento de crianças e jovens e em comunidades rurais e urbanas, envolvendo associações culturais, desportivas, coletividades e Instituições Particulares de Solidariedade Social. Os seus projetos têm vindo a ser apresentados no espaço público, festivais, teatros municipais e nacionais e, ainda, em contextos internacionais.



Imagem 4 - Criação da PELE intitulada *Jardim das Pedras*.

O grupo Triumpharte, criado em 2016, surge no âmbito do projeto “Amar e Mar”, promovido pelo Município de Esposende. O projeto tem objetivo central promover a participação cultural e social das/os cidadãs/os, com base na reflexão sobre a cultura local e a transformação social. Os processos do grupo têm optado por uma abordagem às histórias individuais e coletivas da comunidade e às questões sentidas como relevantes no presente, particularmente ligadas ao mar e à pesca. As pessoas são provenientes, na sua maioria, dos empreendimentos de habitação social do município e os processos criativos envolvem, ainda, elementos de associações locais¹¹. Este coletivo tem-se orientado por uma ação de abertura identitária, considerando a reunião de atos, procedimentos e recursos diversos e identificáveis nos processos criativos, capazes de identificar dois movimentos relacionais – “o movimento de acionar o poder em comum; e o movimento de ativar em cada um o poder de ser desdobrado em dois sentidos, para si ou de autorrealização, e com o outro ou de partilha” (MORA; OLIVEIRA, 2019, p. 59).

Por último, apresenta-se o projeto de teatro comunitário que o Museu Marítimo de Ílhavo tem desenvolvido a partir do seu Serviço Educativo. À semelhança do anterior, o grupo tem trabalhado temáticas relacionadas com o mar e a pesca, elementos identitários do território. É constituído, na sua maioria, por moradores/as de Ílhavo e tem, nos últimos anos, apre-

¹⁰ <https://www.apele.org>

¹¹ <http://www.municipio.esposende.pt/pages/994>

sentado vários espetáculos em diversos locais¹². Os vários processos criativos têm destacado a ideia da presença de dois momentos essenciais - por um lado o trabalho do grupo no processo criativo e de interpretação da obra; por outro lado, a devolução ao público, que se sente representado na mesma. (NUNES, 2018).



Imagem 5 - Criação do Trium'pharte intitulada *Quando o Mar é Mais*.



Imagem 6 - Criação do projeto de teatro comunitário do Museu Marítimo de Ílhavo intitulada *Lugre*.

No que concerne aos participantes no Brasil, o estudo teve a colaboração de 34 pessoas, a maior parte delas solteiras e com idades entre 18 e 29 anos. São na sua maioria jovens negros com origens socioeconômicas frágeis que estudam artes cênicas e ciências sociais e/ou trabalham como artistas com o complemento de outras atividades. Em Portugal, o mesmo estudo envolveu 46 pessoas, maioritariamente, do gênero feminino. Embora, neste caso, os grupos

se apresentem como heterogêneos, do ponto de vista etário, com idades compreendidas entre os 10 e os 83 anos, destacando-se a dimensão da intergeracionalidade, a distribuição etária concentra-se em idades superiores aos 55 anos. A ocupação mais expressiva é reformado/a e as habilitações literárias situam-se, maioritariamente, até ao 2º ciclo do ensino básico.

Abordagem metodológica

A abordagem metodológica, de caráter qualitativo, definiu como opção o estudo de caso múltiplo. Esta escolha permitiu o enfoque em diferentes casos, com consequências numa maior abrangência e diversidade, considerando-se os contextos muito distintos, assumindo-se, no entanto, um objeto comum – as práticas artísticas comunitárias, mais especificamente teatrais (STRAUSS; CORBIN, 2008).

No contexto deste estudo foram realizadas 21 entrevistas (E) e 7 grupos focais (GF) durante os anos 2018 e 2019. As entrevistas permitiram aceder e aprofundar as subjetividades inerentes às múltiplas visões, constituindo-se como momentos próximos de um diálogo recíproco, com espaço para a espontaneidade. Os guiões, três no total, orientaram-se para os artistas não profissionais dos grupos teatrais, diretores/as desses mesmos grupos (artistas profissionais) e seus parceiros. Os temas abordados centraram-se em: dados biográficos; concepções de teatro; processos de criação teatral; participação cívica e política; e relação entre teatro e participação.

Por seu lado, o desenvolvimento de grupos focais permitiu explorar a produção discursiva a partir da interação dos elementos dos grupos, num processo de influência mútua entre investigador e participantes. Os grupos focais produziram informação distinta relativamente às entrevistas, reforçando-se a complementaridade, assente numa visão triangulada, que a utilização de diversas estratégias investigativas viabiliza. De salientar, ainda, que estes grupos se desenvolveram segundo o princípio

¹² <https://museumaritimo.cm-ilhavo.pt>

de relação colaborativa e informal, privilegiando como espaços para a sua realização os contextos de vida dos/as elementos dos grupos teatrais (WILLIAMS; KATZ, 2001).

Numa última fase, as considerações preliminares referentes a este estudo foram devolvidas a alguns/mas participantes para serem submetidas a um processo de ressignificação. O foco principal do estudo foram os/as artistas não profissionais, sendo a abordagem a parceiros e diretores dos grupos complementar à compreensão da ação dos mesmos.

O material empírico foi registrado em áudio, transcrito e para a sua análise foi mobilizado o programa NVivo 12. O mapa temático final, resultante deste processo de análise destacou seis temas, sendo que o foco deste artigo são três destes: concepções de teatro; qualidade da participação cultural e artística; e efeitos percebidos na participação cívica e política.

Empíria e discussão

Concepções de teatro

A análise das entrevistas e grupos focais permitiu aceder a concepções de teatro que se orientam para a ideia de criação coletiva, horizontalidade e experimentação, salientando-se a dimensão política do teatro. O teatro é inclusivamente referido enquanto espaço de resistência e afirmação com potencial para contribuir para mudança social:

A gente está fazendo há mais de 14 anos um teatro que inclui pessoas e que questiona também essa relação de democracia que a gente estabelece hoje e o próprio acesso a ela. (E, 35 anos, atriz, GF)

Eu não consigo pensar outro teatro a não ser esse que é atravessado por essas questões sociais, de género, de militância, porque a necessidade da luta é pela poesia (...) Está diretamente ligado ao território, à memória e às questões políticas. (H, 30 anos, ator, E)

Acho que uma palavra que fica muito forte para mim, quando penso em teatro, é realmente resistência (...) o teatro para a gente, enquanto negros favelados, ele é um espaço de resistência, porque não é dado de caras

para a gente. (C, 33 anos, atriz, GF)

As concepções de teatro, no caso dos grupos portugueses, seguem a mesma tendência identificando-se uma ligação relevante entre teatro e política e mobilizando-se elementos do teatro comunitário, de rua, do oprimido, e dispositivos como a improvisação, a pesquisa de histórias pessoais e da comunidade e de fotografias, vídeos, imagens, músicas e entrevistas. A ligação entre o “fazer teatral” e as realidades comunitárias emerge como fundamental, manifestando-se em simultâneo, elementos conectados à ideia de “teatro pelo teatro” mais focada no desenvolvimento da técnica teatral e nos seus benefícios, ao nível pessoal. As duas concepções apresentam-se, assim, como complementares e não incompatíveis:

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

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. (MM, 63 anos, ator, GF)

(...) Ou há mais grupos destes porque estes grupos, sem ser políticos, porque nós aqui fazemos política, sem fazermos por partidos. (GA, 57 anos, atriz, GF)

De forma transversal aos vários grupos, os processos e os resultados artísticos revelam uma orientação que não se centra, exclusivamente, no resultado artístico, considerando-o como mais um dos elementos processuais da criação:

O momento mais importante do processo é o processo. (A, 30 anos, ator, E)

É meu lugar de discussão no mundo, o meu lugar de fala, onde eu posso botar meu corpo para falar (...) É o coletivo todo se organizando para criar algo, são pensamentos de várias pessoas, são múltiplos olhares em cima de um produto específico, em cima de um espetáculo

lo. (U, 22 anos, ator, E)

Qualidade da participação cultural e artística

Este tema inclui vários subtemas (e.g., temas dos processos e espaços de criação e apresentação). No entanto, destacam-se aqui os processos criativos e os processos grupais organizativos. No primeiro caso, são sublinhados como aspetos cruciais à criação artística: a escuta, a persistência, o diálogo, o compromisso, a negociação, a flexibilidade, a ação coletiva e o risco implícito à mesma:

Tem que ter coletividade para ter um bom processo de criação. (E, 35 anos, atriz, E)

A escuta, o outro, eu não consigo pensar num processo sem o outro, sem esse diálogo, acho que tem que ter essa busca em conjunto do que dizer. (H, 30 anos, ator, E)

As abordagens teatrais centram-se no corpo/movimento, remetendo o texto, numa abordagem convencional, para um segundo plano. O espaço de criação é valorizado por permitir o confronto, a diversidade e a tomada de decisão partilhada. Quanto aos processos grupais organizativos, são sublinhados aspetos como a horizontalidade, a negociação, a responsabilidade, assim como as missões dos grupos estarem associadas às comunidades de origem:

O grupo traz essa coisa de horizontalidade (...) Se entender como igual, independente da sua formação, colocar a sua vivência em cheque e dar importância para a sua própria vivência também. (I, 28 anos, atriz, E)

É uma prática dialógica, e que está fundada nesse interesse pelo diferente. (S, 39 anos, diretora, E)

Acho que existe muito isso de o diretor fala e aí ninguém mais fala e fica a partir da visão do diretor... ou não, ou fica a partir da visão do coletivo, que é um processo que eu acho que é mais difícil, é mais complexo, mas é mais rico, porque abrange todas as pessoas, abrange todas as falas, todas as visões. (P, 29 anos, ator, E)

Efeitos percebidos na participação cívica e política

As experiências de participação cívica e política anteriores à integração nos grupos de teatro são referidas pela maioria dos/as participantes, principalmente as de cariz cívico em contextos da religião, desporto, formação, educação e recreativo:

A minha experiência com o teatro foi na Igreja, foi muito forte. (I, 28 anos, atriz, E)

Eu recordo-me de uma peça que me marcou, quando eu era jovem, estava então a representar pela pré Juventude Operária Católica (...) Fazia-se nas fábricas, era comum, e na escola primária, também, algumas pequenas representações. (T, 65 anos, atriz, GF)

Os efeitos percebidos na participação cívica e política revelam alguns indícios de mudanças na participação política como, por exemplo, o envolvimento em manifestações recorrendo à *performance* ou em configurações não convencionais (e.g., ações de consumo responsável), principalmente nos participantes mais novos:

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)

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)

Os efeitos percebidos indicam, ainda, uma maior participação em ações culturais e artísticas, seguidas das ações educativa/formativas e cívicas/políticas:

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, GF)

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

Para além dos efeitos pessoais e grupais, associados a competências pessoais e sociais e à participação nos grupos, são ainda percebidos alguns efeitos comunitários:

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. (R, 33 anos, atriz, GF)

A análise do material empírico permitiu identificar elementos da qualidade de participação associados às práticas artísticas comunitárias – participação cultural e artística – ativadas pela especificidade das abordagens teatrais – *performance*, teatro físico, *devising theatre*, improvisação e pesquisa antropológica. A eficácia destas práticas parece relacionar-se com a qualidade das oportunidades de participação que as propiciam, conectada à especificidade da abordagem artística. Esta qualidade manifesta-se em duas dimensões – processos criativos e processos grupais organizativos – que se interrelacionam. Por sua vez, estas dinâmicas de trabalho parecem contribuir para desenvolver concepções de teatro que expressam processos de democratização e democracia cultural. Acrescenta-se, ainda, que a qualidade da participação e as concepções de teatro se relacionam de forma cíclica, retroalimentando-se no seu processo de desenvolvimento.

Nesta análise e discussão é, também, possível destacar a relevância dos aspetos relacionados com os contextos sociais, políticos, educativos e culturais dos quais emerge a ação destes grupos, assim como as experiências de participação cívica e política anteriores dos participantes. Considerando estas dimensões, as práticas artísticas comunitárias, atuando com base nos elementos da qualidade da participação cultural e artística, influenciam os efeitos

percebidos da participação cívica e política, assim como os seus efeitos globais – individuais, grupais e comunitários.

Reflexões Finais

Nas reflexões finais deste artigo propõe-se uma organização em quatro núcleos fundamentais. O primeiro núcleo atualiza os *elementos definidores das práticas artísticas comunitárias* que se podem resumir da seguinte forma:

(...) a prática do corpo individual no todo, que é um corpo também, onde se explora do nada, tomando como ponto de partida a voz expressa de cada ser vivo que nela se cruze, questionando-se a si própria e ao outro, dando lugar a quem somos como comunidade, um todo”. (Vicente Gil., 21 anos, ator, processo de ressignificação das reflexões preliminares do estudo)

Os elementos definidores destas práticas concretizam-se na natureza da relação entre artistas profissionais e não profissionais; na criação com base coletiva e experimental; na negociação e tomada de decisão partilhada nos processos criativos; na integração do fazer artístico com as realidades sociais; na primazia da abordagem teatral centrada no corpo e pesquisa das histórias a partir da comunidade; na impossibilidade de prever processos e resultados artísticos; no cruzamento de linguagens artísticas e estéticas múltiplas; e na valorização da diversidade dos grupos. Assim, as práticas artísticas comunitárias integram contributos artísticos, culturais, educativos e comunitários.

O segundo núcleo foca-se na *qualidade da participação cultural e artística*, destacando-se a ideia de que não é suficiente participar por participar. Assim sendo, torna-se fundamental assegurar nas dinâmicas de funcionamento dos grupos teatrais os seguintes elementos: conexão e influência mútua entre aspetos criativos e organizativos; existência de continuidade na sua ação; visão predominantemente processual, sendo que o resultado final é encarado como mais um momento dos processos, numa visão

integrada; pluralidade e reflexão; tomada de decisão partilhada; ligação ao território; ativação de questões significativas e concretas relacionadas com os quotidianos; interação social baseada em aspetos emocionais, para além dos racionais; equilíbrio entre ação e reflexão; processos de conscientização; desafio ótimo das ações desenvolvidas; presença de colaboração e sentido de comunidade; metodologias teatrais que associam elementos artísticos, educativos e comunitários; questões instrumentais (e.g., horários e espaços adequados) e relação com espaços de criação e apresentação; relação de confiança; e comunicação fluída.

A qualidade de participação cultural e artística contribuiu para a criação de um espaço seguro, que se configura como alternativo à linguagem quotidiana, promovendo o desenvolvimento estético enquanto uma das componentes de um desenvolvimento humano integrado. A qualidade da participação cultural e artística pode, ainda, contribuir para evitar riscos de instrumentalização destas práticas e das pessoas envolvidas nas mesmas, assim como promover o desenvolvimento de conceções de teatro que fortalecem a dimensão política sem descurar a artística, sublinhando-se o seu contributo para o pensamento crítico e questionamento da mudança social.

O núcleo *conceções de teatro* sublinha que, na sua maioria, os grupos integram as dimensões política e artística, sugerindo interação. Estas conceções expressam aspetos ligados ao acesso, enquanto público, ao teatro – democratização cultural –, mas também relativamente aos modos de produção teatrais, enquanto criadores e artistas – democracia cultural. Ou seja, o teatro é encarado não apenas numa lógica de consumo cultural, mas também de produção. Destaca-se uma visão de acesso diferenciadora, assente na relevância da apropriação, que remete por sua vez para a compreensão, participação e disputa de sentido. A falta de oportunidades para o desenvolvimento artístico nas comunidades de origem é apontada como uma expressão da desigualdade que remete para direitos sociais, educativos e culturais com impli-

cações no acesso à área profissional das artes.

Finalmente, estas conceções revelam uma ideia de grupos teatrais enquanto plataformas de micropolíticas da participação, ao mesmo tempo que trazem para a criação artística outras estéticas, não legitimadas nos circuitos culturais convencionais. Neste sentido, é importante considerar as tentativas de burocratização da ação destes grupos, podendo-se, desta forma, correr o risco de fragilizar elementos fundamentais que definem as suas práticas.

O último núcleo, *relação entre práticas artísticas e participação cívica e política*, caracteriza-se por uma influência mútua. Esta relação define os seus contornos pela qualidade da participação cultural e artística que determina os efeitos percebidos. As experiências de participação cívica e política percecionadas como eficazes e satisfatórias influenciam a integração nos grupos, assim como as práticas artísticas comunitárias reforçam, genericamente, a participação cívica e política. Esta influência expressa-se noutras ações culturais e artísticas para além dos grupos, nomeadamente em ações formativas/educativas e cívicas/sociais. Na esfera política, nomeadamente nas configurações convencionais, a influência é ténue, sendo que nas ações não convencionais é mais expressiva, mobilizando inclusivamente abordagens performáticas. São, também, apontados efeitos percebidos pessoais e grupais e com menor intensidade comunitários e institucionais. Estes aspetos sugerem a necessidade destas práticas se centrarem num trabalho que reforce a pluralidade e reflexão, procurando-se, assim, o desenvolvimento de uma visão que vá para além do bem-estar individual. As práticas artísticas comunitárias podem ser perspetivadas como um contributo de reforço da dimensão política na criação artística contemporânea, mobilizando alterações nas noções de consumo cultural, criação artística, participação e engajamento democrático. Estas práticas, como defende Bishop (2011), podem prefigurar a participação democrática direta. Deste modo, as micropolíticas da participação desenvolvidas podem permitir alargar a diversidade das formas de cria-

ção teatral, assim como a participação na esfera pública, aprofundando a discussão de alternativas ao funcionamento social normativo.

Resta acrescentar que este estudo revela, naturalmente, limitações a serem abordadas em futuras pesquisas. Uma delas prende-se com não se ter desenvolvido uma perspectiva longitudinal que contemplasse processos criativos completos, recorrendo, essencialmente, a uma visão retrospectiva dos processos. Outra das limitações relaciona-se com a opção pela valorização dos contributos de artistas não profissionais, sendo outros atores dos processos abordados apenas superficialmente e não potenciando o diálogo entre vozes distintas.

As práticas artísticas comunitárias - o agora e o futuro

A pandemia que vivemos e que se concretiza no presente nos seus piores dias afirmou as desigualdades, os descontentamentos, instalou o medo e abalou a tirania das certezas. Provavelmente, as práticas artísticas comunitárias, assim como a participação cívica e política, como as conhecíamos até há um ano sofrem e sofrerão, inevitavelmente, mudanças. Sem tentações de fazer futurologia é relevante entender quais os contributos que as práticas artísticas comunitárias, nomeadamente teatrais, podem dar neste cenário de recriação para o qual somos convocados no aqui e agora.

É fundamental atentar nas mudanças que estão em desenvolvimento que envolvem comunidades, cidadãos/os, especialistas e/ou decisores/as que se abrem a novas narrativas, construindo renovados espaços de expressão e experiência. Nesta linha, seria importante mobilizar os contributos específicos das práticas artísticas comunitárias para a criação artística contemporânea e participação cívica e política. Para isso, o foco poderá passar por uma visão de criação intimista, sem separação entre arte e vida, com uma outra relação com a natureza e as comunidades não humanas, numa reinvenção do espaço público, ativando preocupações de sustentabilidade na produção, criação e circulação das obras artísticas. Neste movimento

é revelante ter em atenção que o terreno destas práticas é o da diferença, conflito, discussão e dissenso e não o da procura de pacificações artificiais. Será, assim, motivo de estranhamento que estas práticas se assumam como consensuais entre políticos/as, artistas profissionais e não profissionais, técnicos/as sociais e educativos, investigadores/as e programadores/as culturais e curadores/as. Este estranhamento deverá almentar o questionamento, enquanto prática do dissenso, essencial nos quotidianos das comunidades e dos cidadãos/ãs livres, autónomos e responsáveis. Este será, provavelmente, o tempo de aprofundar este espaço, construindo presentes e futuros alternativos.

REFERÊNCIAS

ALCURE, A.; FLORENCIO, T. Procedimentos dramáticos em cidade correria: ocupações urgentes, corpos insurgentes. *O Percevejo Online*, v. 9, n. 1, p. 89-104, 2017.

ARDENNE, P. *Un art contextuel*. Paris: Flammarion, 2004.

BARBA, E. *A canoa de papel*. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARNES, S.; KAASE, M. *Political action: Mass participation in five western democracies*. Beverly Hills, CA: Sage Publications, 1979.

BERNARDI, C. *Il teatro sociale: L'arte tra disagio e cultura*. Roma: Carocci, 2004.

BEZELGA, I. *Performance tradicional e teatro e comunidade: interações, contributos e desafios contemporâneos. O caso das brincas de Évora (Tese de doutoramento não publicada)*. Évora: Universidade de Évora, 2012.

BEZELGA, I.; CRUZ, H.; AGUIAR, R. *La investigación en prácticas de teatro y comunidade: perspectivas desde Portugal y Brasil*. *Investigación Teatral*, vol. 6, n. 9, p. 8-26, 2016.

BIDEGAIN, M. *Teatro comunitário: Resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

BISHOP, C. *Participation and spectacle: where are we now?* In: *CREATIVE TIME'S LIVING AS FORM*, 2011, New York, USA.

BISHOP, C. *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. New York, NY: Verso, 2012.

BLANCHE, R. *Developing a foundation for quality guidance for arts organizations and artists in Scotland working in participatory settings*. Edinburgh: Creative Scotland, 2014.

BOAL, A. *Técnicas Latino Americanas de teatro popular*. Coimbra: Teatro Centelha, 1977.

BOEHM, A.; BOEHM, E. *Community theatre as a means of empowerment in social work: A case study of women's community theatre*. *Journal of Social Work*,

vol. 3, n. 3, p. 283-300, 2003.

BOURRIAUD, N. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRECHT, B. *Brecht on theatre*. New York, NY: Hill and Wang, 1957/1964.

BROWN, A. S.; NOVAK-LEONARD, J. L.; GILBRIDE, S. *Getting in on the act: How arts groups are creating opportunities for active participation*. San Francisco, CA: The James Irvine Foundation, 2011.

BURZYNSKA, A.; MALZACHER, F. *Joined forces: Audience participation in theatre*. Berlin: Alexander Verlag, 2017.

CANCLINI, N. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2003.

CRUZ, C.; CRUZ, H.; BEZELGA, I.; AGUIAR, R. *A busca do comum: práticas artísticas para outros futuros possíveis*. Porto: Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade – i2ADS, 2020.

CRUZ, H. *Arte e Comunidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

CRUZ, H. *Teatro e comunidade: interseções em contínua construção*. *Olhares*, vol. 4, p. 24-30, 2016.

CRUZ, H. *Arte e Esperança: Percursos da Iniciativa PARTIS 2014-2018*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2019.

CRUZ, H. *Práticas artísticas comunitárias e participação cívica e política: experiências de grupos teatrais em Portugal e no Brasil (Tese de doutoramento não publicada)*. Porto: Universidade do Porto, 2021a.

CRUZ, H. *Artistic creation and participation in Portugal and Brazil*. In: PREN-TKI, T.; BREED, A. (Eds.), *The Routledge Companion to Applied Performance: Volume One – Mainland Europe, North and Latin America, Southern Africa, and Australia and New Zealand*, London: Routledge, 2021, p. 371-382.

CRUZ, H.; SERAFINO, I. *A criação teatral em Portugal no contexto das práticas artísticas comunitárias*. *Revista Subtexto*, vol. 8, n. 12, p. 170-189, 2016.

DUNCOMBE, S. *Does it work? The affect of activist art?* *Social Research*, vol. 83, n. 1, p. 115-134, 2016.

DUPIN-MEYNARD, F. *Creative residencies: how does participation impact on*

artists, venues and participants? In: BONET, L.; NÉGRIER, E. (Eds.), *Breaking the fourth wall: proactive audiences in performing arts*. Elverum: Kumskapsverket, 2018, p. 106-115.

FANON, F. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FERREIRA, P.; AZEVEDO, C.; MENEZES, I. The developmental quality of participation experiences: beyond the rhetoric that participation is always good! *Journal of Adolescence*, vol. 35, n. 3, p. 599-610, 2012.

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

GIROUX, H. Introducción: democracia, educación y política en la pedagogía crítica. In: MCLAREN, P.; KINCHELOE, J. L. (Org.). *Pedagogía crítica: de qué hablamos, dónde estamos*. Barcelona: GRAÓ, 2008, p. 17-22.

HOOKS, B. *Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade*. São Paulo: WMF, 2019.

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

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

KILOMBA, G. *Memórias da plantação – episódios de racismo cotidiano*. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

KOUDELA, I. *Jogos teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

LATTANZI, M. Arte contemporâneo argentino y la revalorización de la comunidad. *Interstícios: Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*, vol. 3, n. 2, p. 113-128, 2009.

LOPES, J. T. Da democratização da cultura a um conceito e práticas alternativas de democracia cultural. *Cadernos de Estudo*, vol. 14, p. 2-13, 2009.

MATARASSO, F. *Uma arte irrequieta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2019.

MORA, T.; OLIVEIRA, A. Arte e comunidade em Esposende: uma abordagem de proximidade. *Configurações*, vol. 22, p. 50-69, 2019.

MORIN, E. *O pensamento complexo*. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

NARDONE, M. Arte comunitário: critérios para su definición. *Miriada*, vol. 3, n. 6, p. 47-91, 2010.

NOGUEIRA, M. A opção pelo teatro em comunidades: alternativas de pesquisa. *Urdimento*, vol. 10, p. 127-136, 2008.

NUNES, A. C. Do Mar para o Palco – o teatro de comunidade no Museu Marítimo de Ílhavo. In: *LIVRO DE ATAS DO ENCONTRO DE MEDIAÇÃO CULTURAL DA EGEAC — CULTURA*, 2018, Lisboa, Portugal.

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

OTTE, H.; GIELEN, P. Quando a política se torna inevitável: da arte-em-comunidade à arte-em-comum. *Galaxia*, vol. 40, p. 5-16, 2019.

PENONI, I. Inscrições do real em “Eles não usam tênis naique” – anotações sobre uma encenação com a Cia. Marginal (Rio de Janeiro). In: CRUZ, H.; BEZELGA, I.; AGUIAR, R. (Eds.), *Práticas artísticas, participação e comunidade*. Évora: Universidade de Évora, 2019, p. 47-63.

PRENTKI, T. Contranarrativa: Ser ou não ser: Esta não é a questão. In: NOGUEIRA, M. P. (Org.), *Teatro na comunidade: Interações, dilemas e possibilidades*. Florianópolis: UDESC, 2009, p. 13-36.

RAMOS, M.; SANZ, S. El teatro comunitário como estratégia de desarrollo social a nível local. El caso de Patricios. Provincia de Buenos Aires. *Miriada: Investigación en Ciencias Sociales*, vol. 2, n. 4, p. 141-157, 2010.

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

RICHARDSON, L.; ST. PIERRE, E. (2005). Writing: a method of inquiry. In: NORMAN, D.; LINCOLN, Y. S. (Dir.), *Handbook of qualitative research*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2005, p. 959-978.

ROITTER, M. *Prácticas Intelectuales académicas y extra-académicas sobre arte transformador: algunas certezas y ciertos dilemas*. Buenos Aires: Nuevos Documentos Cedes, 2009.

STRAUSS, A.; CORBIN, J. *Pesquisa qualitativa – Técnicas e procedimentos para o desenvolvimento de teoria fundamentada*. Porto Alegre: Artmed, 2008.

SUESS, A. *El arte como herramienta de transformación social: proyectos comu-*

nitarios. Encuentros con la expresión. Revista Arteterapia y Artes, vol. 1, p. 70-75, 2006.

TURNER, V. From ritual to theatre: The human seriousness of play. New York: PAJ Publications, 1982.

VENTURA, R. Ardente desperta – Martha Kiss Perrone da Coletiva Ocupação fala sobre a trajetória da peça “Quando Quebra Queima”. Revista Bravo, set. 2019. Disponível em: <https://medium.com/revista-bravo/ardente-despertar-e12ddf-7424be>.

WALD, G. Promoción de la salud a través del arte: estudio de caso de un taller de fotografía en Ciudad Oculta: la Villa N° 15 de la Ciudad de Buenos Aires. Salud Colectiva, vol. 5, n. 3, p. 345-362, 2009.

WEISENFELD, E. The concept of “we”: A community social psychology myth? Journal of Community Psychology, vol. 24, n. 4, p. 337–346, 1996.

WILLIAMS, A.; KATZ, L. The use of focus group methodology in education: Some theoretical and practical considerations. International Electronic Journal for Leadership in Learning, vol. 5, n. 3, 2001.

ZUKIN, C.; KEETER, S.; ANDOLINA, M.; JENKINS, K.; DELLI C.; MICHAEL, X. A new engagement? Political participation, civic life, and the changing american citizen. New York: Oxford University Press, 2006.

Abstract

This article refers to a study developed in Brazil and Portugal in the context of community artistic practices, particularly theatre. This field has had a strong expansion in recent years, both in terms of practice and of academic production, capturing the attention of different disciplinary areas. Contemporary artistic creation has been increasingly interested in integrating the participatory dimension in its practices. Simultaneously, community education, social action and activism have developed proposals that deepen the connection with artistic languages. The present study aimed to identify the strengths and weaknesses of the creative processes developed by six theatre groups, three in each country, as well as to deepen the relationship between these artistic practices and civic and political participation. Based on a qualitative approach, it resorted to interviews and focus groups, with the collaboration of eighty people, including non-professional artists, professionals, and group partners. The main reflections point to an update of the defining elements of community artistic practices, the relevance of the quality of cultural and artistic participation, as well as to developed theatre conceptions and perceived effects that suggest different outlines in the relationship between these practices and civic and political participation.

Keywords

Community Artistic Practices, Civic and Political Participation, Theatre.

Apoios

O autor foi 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.

Recebido em: 02 mar. 2021

Aceito em: 04 mar. 2021

Publicado em: 16 jul. 2021