

As abordagens participativas do teatro e comunidade na formação em Teatro

ISABEL BEZELGA

imgb@uevora.pt

Resumo

As artes comunitárias têm dado um importante contributo na promoção de práticas participativas e inclusivas nas sociedades contemporâneas. Encontros académicos e Festivais realizados nos últimos anos apontam para uma maior presença e interesse no panorama de produções artísticas e reflexivas, mobilizando um número crescente de participantes. Neste artigo discute-se a pesquisa sobre/em processos laboratoriais participativos de criação que orientam as práticas dos projectos de teatro e comunidade na formação universitária em teatro.

Palavras-chave:

Teatro Comunidade / Processos Participativos / Pesquisa Artística/Formação em Teatro

Abstract

Community arts have made an important contribution in promoting participatory and inclusive practices in contemporary societies. The number of Academic Meetings and Festivals in recent years indicate a greater interest and presence in the panorama of artistic and reflective productions, mobilizing a growing number of participants. This article discusses the research / laboratory at creative participatory processes that guide the theatre community training practices at the University.

Key concepts:

Theatre Community/ Participatory Processes / Artistic Research/Theatre Training

Introdução

Historicamente o teatro tem sido um poderoso instrumento de mobilização social (integração e inclusão social e educacional) de vastos sectores da população. O desenvolvimento de diversas abordagens teatrais nas suas dimensões artísticas, educacionais, sociais e culturais conheceram nas últimas décadas um profundo desenvolvimento tendo em vista dois pressupostos básicos: A perspectiva da construção do conhecimento e de empoderamento de indivíduos, grupos e comunidades, como forma de aceder ao exercício de uma cidadania participativa.

Nas sociedades contemporâneas o teatro comunitário, assim como outras artes, têm vindo a ocupar um vazio deixado pelo desabar das grandes crenças ideológicas. Num *modus vivendi* global, a vivência da comunidade surge como resposta às necessidades de construção de um espaço / tempo de reconhecimento e intervenção individual e colectiva de âmbito mais local, numa interacção mais íntima e de relação face a face.

Estas acções caracterizam-se por serem espaços de encontro, de procura de sentido de continuidade, num mundo globalizado em que tudo é fortemente transitório, modulado por fluxos e em constante

mudança. Um espaço onde até mesmo o conceito de comunidade se encontra comprometido (Bauman, 2003). Efectivamente, segundo este autor existe uma espécie de nostalgia de um paraíso perdido, que conduz a uma mitificação de um passado vivido em comunidade.

A ação artística comunitária apresenta-se como a possibilidade de canalização de “energias participativas” e de dar respostas a novos desafios sociais, assentes numa menor dependência institucional e pautando-se pela informalidade organizativa e relacional.

1. Referências e contributos nas abordagens em teatro e comunidade

Consideremos o teatro e comunidade um “campus” conceptual e praxiológico, epistemologicamente ainda em construção, mas com acrescida relevância social, pressupondo a compreensão das necessidades e expectativas de grupos e comunidades com quem se desenvolve um trabalho de criação teatral assente em processos participativos.

Assumindo-se como abordagem e processo do fazer teatral segue naturalmente as tendências e questionamentos do teatro contemporâneo, não se podendo descurar os seus principais contributos na inter-

venção comunitária, obviamente de natureza artística e estética, mas também educacionais e psicossociais.

A prática de teatro em escolas e comunidades acompanha e/ou reflete as experiências contemporâneas do teatro e vem dando especial atenção à desconstrução do texto dramático a fim de adaptá-lo às condições e motivações locais e ao mesmo tempo transgredir os limites do cotidiano e do 'já visto' (Cabral, 2005, p. 30).

Como referências fundamentais refiram-se os contributos de Peter Brook, Augusto Boal, Nestor Canclini, Paulo Freire, Jacques Rancière, entre outros. Para Brook (2002), a essência do teatro reside num mistério chamado *o momento presente* que compreende uma “experiência colectiva” e para isso torna-se necessária uma “base comum”, tendo em vista a partilha com a audiência e que pressupõe diversos níveis de compreensão.

Boal (2008) entre outros, perspectiva que o teatro permite que as pessoas simples, tradicionalmente sem voz e sem direitos, possam experienciar e reflectir sobre a sua condição e dessa forma possam tomar consciência em colectivo, condição para que se tornem protagonistas de mudança e transformação. Encontram-se nesta proposta/*utopia* muitas proximidades com a visão educacional libertária de Paulo Freire.

Nesta linha Rancière (2005), à luz da discussão do regime estético das artes destaca como fundamental, o salto em que no desenvolvimento da caminhada das artes ocidentais, nomeadamente na literatura, o homem/mulher anónimo/a passa a ter existência dotado/a de sensibilidade estética: “(...) o anónimo tornou-se um tema artístico. (...) que um anónimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica, é algo que caracteriza propriamente o regime estético das artes.” (*Ibid*: 46-47)

Também o conceito de “culturas híbridas” forjado por Canclini (2006) é um indispensável contributo quando lidamos quotidianamente com indivíduos que vivem em tensão as suas representações identitárias grupais, de origem cultural ou social. Nestor Canclini entende “por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (Canclini: 2006, XIX). Nesta perspectiva, os resultados de projectos de artes participativas comunitárias possibilitam uma permanente reconstrução das concepções que enformam simbolicamente identidades de um grupo ou de uma comunidade (Bezelga, Cruz, Aguiar & Wengorovius, 2015).

1.2. Teatro, performance e diversidade das expressões culturais

Dada a intenção deste artigo, em discutir de um ponto de vista da pesquisa sobre/em processos laboratoriais de criação em contextos comunitários, incidiremos mais especificamente nos contributos e referências do teatro, performance e expressões culturais diversas, que orientam a nossa prática no âmbito da formação universitária em teatro.

De acordo com investigação produzida anteriormente (Bezella, 2012, 2015), as transformações operadas no teatro ocidental, analisadas enquanto descorporização das relações fixas palco-plateia que se projectam no mundo, já haviam sido antes cumulativamente influenciadas quer pelo desenvolvimento do teatro ocidental, quer por formas teatrais não ocidentais.

A passagem do teatro para uma apropriação comunitária pressupõe uma curiosa identificação entre representantes e representados. De algum modo, a teatralidade pós-moderna reata a abertura original que, há dois milénios e meio, fora consagrada apenas ao espaço, à voz e ao corpo. Hoje o texto é só já o fruto de uma interacção à procura dos seus múltiplos centros e fragmentos. A conflitualidade des-

ta transição que sucintamente pode resumir-se como superação do texto (à imagem da superação dos dogmas noutras áreas, desde os anos oitenta do século passado) colocou a nu algumas questões antes não analisadas e de que são exemplo a negligência grave face às diversas manifestações da teatralidade que se desenvolviam paralelamente.

As transformações que permitiram ancorar, nos nossos dias, as práticas da teatralidade a um devir aberto, através de incorporações e desmontagens várias, – no seio do qual o teatro de rua, a performance e até a herança mais ileta a mudanças coabitam – contaram com protagonistas muito diversos.

O teatro de Brecht que teve como objectivo desocultar o próprio curso da realização/enunciação das acções e reacções humanas num quadro histórico dado, inaugurou uma mudança que constitui o primeiro passo rumo a uma evidente função social do teatro.

Os múltiplos olhares e a montagem aos “golpes” constituem a base estética do teatro de Brecht (Desgranges, 2003, p. 129).

O coro ressurgirá com o desaparecimento da “*dramaturgie illusionniste*”, sobretudo como forma do distanciamento brechtiano e, nas chamadas formas teatrais neo-arcaicas que propõem certo tipo de

partilha ritual com as audiências, como os *happenings* e performances (Pavis, 1996). O coro presente nas manifestações contemporâneas de matiz fragmentária, física e efémera traduz uma presença informe que contribui para revelar o indizível que este tipo de encontro propõe às comunidades onde se insere.

A perspectiva de Grotowski (1975) vai muito para além da lógica dos olhares cruzados de Brecht, ao criar fissuras na cena, transpondo-as para um domínio que supera a dissensão espectador-actor e reinventando – ao jeito de Buñuel, para quem a montagem era uma “operação póstuma” – a simplicidade dos meios.

A estética de Brook baseou-se em investigações que tinham o corpo, o espaço e a dimensão extra-quotidiana como centro guiando a sua pesquisa para a possibilidade de nos transcendermos a nós próprios:

O teatro é o último fórum onde o idealismo ainda é uma questão aberta: muitas plateias no mundo inteiro responderão, com a sua própria experiência, que viram o rosto do invisível através de uma experiência que no palco transcendeu sua experiência de vida (Brook, 1970, p. 23).

Este desejo de transformar a cena num interface de inscrições culturais, de sonoridades específicas, de pulsões soltas e de corporalidades pluralmente marcadas transformou a teatralidade num horizonte de permanente investigação.

Um projecto que se alimenta do projecto e que incorpora a diversidade expressiva numa estratégia ‘anarrativa’: como uma espécie de ‘media rés’ sem limites nem metas definidas.

Boal fez do seu teatro a essencialidade do humano, prosseguindo, a seu modo, no caminho da dessacralização da arte e da desconstrução tão evidentes em Grotowski, Barba ou Brook. Para Boal, todo o ser humano “é artista”. E a razão é óbvia:

Não porque eu queira decretar isso, mas porque as primeiras manifestações do ser humano são todas de ordem estética, sensorial (...) então meu trabalho é ir à essência das coisas. Eu quero ir à base e é por isso que faz sucesso no mundo inteiro. Porque não é um catecismo, não é um estilo a ser seguido. É um método de trabalho que favorece descobertas (Boal, 2008, p. 42).

Devedor ao teatro épico de Brecht, quis, tal como ele, “que o teatro fosse outra coisa além de «teatro». Que fosse capaz de desmontar o imaginário social dominante” (Carvalho, 2009, p. 63).

Dario Fo surge, neste leque activo de tendências, como uma referência importante que permite compreender o alcance e o contributo das formas populares para a morfologia do teatro contemporâneo, onde se inclui o cunho improvisacional e o anedotário. A importância do teatro de Dario Fo situa-se, portanto, na capacidade de contar as coi-

sas do seu tempo e desenvolver temas da actualidade, cujo uso vocatário lhe confere importância social.

Júnior (2003) refere-se a Dário Fo como profundamente implicado socialmente:

O actor do teatro popular é um artista integrado com sua cultura, conhece seu público e ‘respira’ com ele suas tradições; enfim, actua num teatro com função social. Dario Fo faz isto, mergulha nas suas tradições e quanto mais o faz, mais universal ele fica (ibid., p. 191).

1.2. Performance

A superação do espaço da cena, da narratividade, do estar de dentro ou de fora da cena, aparecem na performance há mais de trinta anos, de modo fulgurante.

Desde os anos 80 do século passado que, no cenário das performances, o recurso ao corpo se foi tornando numa espécie de proclamação do ser-agora-aqui.

Mais do que metáfora do mundo, a performance, num campo cada vez mais ambíguo entre o artístico e o não-artístico, é hoje o barómetro do ilimitado, i.e. a performance, mais do que sinalizar o mundo de fora para dentro, encarna-o de forma lúdica e paródica, dando a ver o que as suas articulações poderão ‘processar’.

Neste contexto Fabião (2008) apresenta vivamente diversas acções meticulosamente “programadas” por artistas interessados na relação corpo, estética e política, e que com elas realçam a “força da performance: turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo.” (ibid, p. 237).

A performance, como agir significativo que suspende e simula o real repondo-o ficcionalmente, é um terreno eminentemente social, promovendo conceptualizações auto reflexivas.

1.3. Expressões culturais

Estudos recentes (Bezelga, 2015; Bezelga, Cruz, Aguiar, & Wengorovius, 2015; Cruz, 2015) apontam para fecundos diálogos entre as manifestações expressivas tradicionais e a performance contemporânea, pelo seu vínculo comunitário, abrindo a porta ao estabelecimento de novos interfaces.

Os contributos das manifestações das culturas populares na criação teatral têm sido tema recorrente ao longo da história do teatro. Tanto na criação, como na fundamentação de estéticas particulares têm estado presentes nos percursos de diferentes criadores, assim como no desenvolvimento de metodologias específicas no treino e prepa-

ração de actores. Recordemos os contributos de Brecht, Brook, Barba, Boal ou Fo.

Os registos da teatralidade popular, independentemente das designações colaterais e regionais, denotam vínculos naturais e espontâneos de proximidade e intimidade, definem contextos de partilha e auto-construção, fazem depender o texto e outros ditames da lógica da própria performance e existem, no terreno, ao arrefio das dicotomias poder/não poder com que são amiúde postuláveis. Além disso, constituem-se como uma espécie de alegoria do mundo que representam, ao estabelecerem laços particulares com níveis pré-conhecidos de sentido. Canclini (2006) salienta as tendências “pós-modernas” de todas estas novas formas no sentido de “expressar emoções primárias sufocadas pelas convenções dominantes” na procura “da manifestação original de cada sujeito e de reencontros mágicos, com energias perdidas” (ibid., pp. 20/25).

A sua dimensão estética reside nessa capacidade comunitária de reconhecimento e no domínio autotélico (valor próprio intrínseco) que se traduz pela partilha criativa enquanto processo, de certo modo ahistórico e tendencialmente ritual. Um modo que permite rever o “Teatro” e as suas práticas, nomeadamente o irrepresentável como

saber de cariz empírico que se vai propagando de geração em geração.

A dimensão lúdica e festiva é marca distintiva nas culturas populares e mercê do território em que agimos não poderia olvidar-se o papel que a ritualização ocupa na vida do cidadão comum. “No ritual contemporâneo, brincar é interagir” (Néspoli, 2004, p. 31) e desta forma, ritual e jogo coexistem no tipo de criação performativa protagonizada por uma tão grande diversidade de participantes.

2. O desenvolvimento de processos co-criativos em contextos comunitários no âmbito da formação em Teatro

No percurso assumido pelas práticas de teatro e comunidade, identificam-se basicamente três modelos: Teatro *para* comunidades; Teatro *com* Comunidades; Teatro *por* Comunidades (Nogueira, 2007, 2009; Valente, 2009; Bezelga; 2012) que fundamentam as diversas perspectivas de acção.

Desta diversidade de perspectivas decorrem diferentes focos no desenvolvimento metodológico dos processos criativos, resultando maior ou menor compromisso com a natureza dos processos cooperativos de aprendizagem e construção de conhecimento em que a negociação de hierarquia e autoria são examinadas.

A pesquisa teórico-prática em curso insere-se no contexto de uma progressiva inclusão de estudantes na investigação desenvolvida pela equipa docente.

Com esta pesquisa, de tipo investigação/acção participativa, pretende-se identificar, descrever e explorar projectualmente os contributos mútuos (teatrais, performativos e culturais contemporâneos), através da sistematização de forma congruente das bases para uma compreensão das especificidades estéticas e dramáticas destas práticas artísticas comunitárias, moduladas por uma relação ética - necessariamente presente em processos de co-criação - e assente na provocação de diálogos.

Desta forma, através do desenvolvimento de processos de criação, de reescrita em performance, pretende-se fundamentar as opções estéticas e dramáticas nas suas relações com a comunidade.

De facto, ao articular esta reflexão com a atividade docente exercida na Universidade de Évora, reconhece-se a constância da opção pelo desenvolvimento de processos criativos participativos, em que a colaboração, a negociação, a co-criação *em contexto* e *com a(s) comunidade(s)* se estabelecem, simultaneamente, como objetivos e resultados da formação. A perspectiva de Lave e Wenger (2009)

sobre a construção de comunidade de práticas e construção de conhecimento situado e significativo é um importante contributo neste processo de negociação.

No âmbito das pesquisas práticas e reflexivas de natureza artística que se vêm desenvolvendo, podemos encarar como fenómenos de resistência o predomínio da ocupação performativa do espaço público, no desafio que introduz na relação estética e política através do corpo/s do/s Performer/s.

Apesar de Fabião (2008) considerar a quase natureza anti-classificatória da arte contemporânea e da performance, as 15 tendências dramáticas que assinala serem visíveis na performance, acrescentando-lhe exemplos concretos, revelam-se muito úteis para a formação dos nossos jovens artistas.

Passo a enumerar as que considerámos mais pertinentes no processo formativo de laboratório de criação, retirando obviamente os respectivos exemplos:

- 1) o deslocamento de referências e signos de seus habitats naturais (...);
- 3) acumulações, exageros e exuberâncias de todos os tipos (...);
- 4) aguda simplificação de materiais, formas e ideias num namoro evidente com o minimalismo (...);
- 7) o desinteresse em performar personagens fictícios e o interesse em explorar características próprias (...);
- 8) o in-

vestimento em dramaturgias pessoais, por vezes biográficas, onde posicionamentos e reivindicações próprias são publicamente performados (...); 9) o curto-circuito entre arte e não-arte (sempre); 10) o estreitamento entre ética e estética (sempre); 12) o encurtamento ou a distensão da duração até limites extremos (...) e a irrepetibilidade (...); 13) a ritualização do cotidiano e a desmistificação da arte (...); 15) a ampliação da presença, da participação e da contribuição dramaturgical do espectador (...). (Fabião, 2008, p. 239)

No âmbito das pesquisas práticas e reflexivas de natureza artística que desenvolvemos, constata-se o poder da performance enquanto acção reflexiva própria, pessoal e produtora de poéticas híbridas, relativa às experiências de produção de sentidos e de questionamento de identidades que se colocam aos artistas-cidadãos.

É na performance que se pode dar o encontro entre vida, política, estética e ética, entre arte e não arte, promovendo ligações e relações improváveis entre pessoas e grupos com expectativas muito diferentes. Não é demais sublinhar a pertinência das intersubjectividades que a experiência artística permite salientando o que para Ranciére (2005) justifica o desenvolvimento do eu sensível. Assim a referencialidade conceptual do objeto performativo deverá ser conjugado (por vezes conflitualmente) com a salvaguarda de

características das artes participativas de índole comunitária, que segundo Matarrasso (2016), se caracterizam por uma certa imprevisibilidade isto é: o objecto criado (performance) é resultado de intensa negociação e reformulação, pelo que ninguém envolvido o poderia ter imaginado totalmente antes de começarem. Outra característica a ser respeitada é a que se refere a uma cooperação horizontal, em matéria de igualdade de condições de artistas e não artistas, o que possibilita o contributo de perspectivas, olhares e sentires particulares. Neste âmbito da criação artística a confluência e negociação de quadros distintos de ideias e valores, pressupõe obrigatoriamente que ética e estética caminhem juntas. Finalmente, é característica das práticas artísticas participativas o desenvolvimento de um processo com uma duração no tempo, com um começo, um meio e um fim, carecendo de apresentação pública e partilha com outros, de índole reflexiva, que obviamente se articula com os próprios princípios de organização curricular da formação em teatro.

3. Exemplos: As práticas em perspectiva

A perspectiva aqui plasmada decorre da constatação de necessidades urgentes de espaços adequados ao desenvolvimento de projectos de formação cruzando a investigação e criação artística, o profundo

enraizamento na relação dialógica com as comunidades e diversidade de grupos presentes no território, e que se constituam – em si mesmos – como espaços de laboratório e experimentação metodológica no âmbito das artes performativas e do teatro e comunidade.

A ligação da Academia ao território onde se inscreve, mobilizando não apenas os agentes institucionais e estruturas associativas como parceiros, mas igualmente implicando o reconhecimento de grupos não formais que promovem a vivência e fruição comunitária de manifestações culturais e artísticas na região, como suportes “vivos” de um património imaterial ímpar, são os pilares para a justificação da criação destes espaços no desenvolvimento da pesquisa, na promoção da oferta de um projecto artístico e cultural participativo de qualidade aos cidadãos, e sobretudo, no suporte dos primeiros passos de pequenos núcleos associativos/profissionais de criação artística e teatral protagonizados por ex-alunos alunos finalistas.

Estes diálogos e parcerias são fundamentais na (trans)formação dos sujeitos que habitam um mesmo espaço-tempo de aprendizagem e criação, pois constituem-se como espaços de mediação de aprendizagens.

Segundo Ana Mae Barbosa (2009) a mediação como acção artística

e cultural é urgente, diferente das perspectivas baseadas na dimensão salvífica de ensino aprendizagem, pois tal como consignado no pensamento de Paulo Freire ninguém ensina nada a ninguém mas aprendemos uns com os outros *mediatizados* pelo mundo.

Destaca-se ainda a promoção do envolvimento de alunos e ex-alunos em iniciativas educacionais, culturais e artísticas que reforçam a sua intervenção cívica, enquanto futuros profissionais, na promoção de direitos fundamentais, nomeadamente de práticas inclusivas e de equidade, na prevenção de riscos e conflitos e na defesa e valorização patrimonial e ambiental de forma sustentada.

No caso concreto apresentamos exemplos de laboratórios de pesquisa e criação, integrados em unidades curriculares da licenciatura e mestrado em teatro da Universidade de Évora:

1- *Quando o Outro sou Eu ... e Eu sou o Outro.*

2 – *Domestica(te)*

3 - *Sete Águas*

Nos exemplos seleccionados foram desenvolvidos diferentes processos criativos, com recurso a diversas técnicas activas e participativas de criação colectiva inspiradas no *Devising*, no Teatro-debate e no *Play-back theatre*.

Estas práticas teatrais em contextos formativos apresentam-se realmente como uma oportunidade e constituem um esteio novo que possibilita examinar e escrutinar as questões de identidade:

O distanciamento que a representação teatral pode gerar em relação aos elementos identitários que caracterizam um determinado grupo social, se por um lado reafirmam laços de pertencimento, por outro, possibilitam a relativização destes valores em contraste com outras culturas de diferentes épocas e lugares (Araújo, 2005, p. 37).

O processo de distanciação preconizado por Brecht, conduz a uma abordagem de índole reflexiva que tem sido amplamente fundamentada em práticas de Teatro e Comunidade (Nogueira, 2002, 2007, 2009; Coutinho, 2010; Prentki, 2006, 2009). Já no caso específico do legado de Boal têm vindo a ser reinventadas aproximações a partir da ideia fulcral de jogo e do uso de outras formas de comunicação, nomeadamente de interacção com o público (convidando por exemplo à substituição do protagonista e à experimentação de proposta(s) do teatro invisível (que pressupõem uma comicidade reflexiva).

Nos exemplos em discussão, a pesquisa e exploração prática assentou nos processos auto-reflexivos das experiências pessoais de todos os elementos do grupo, incluindo a docente.

No primeiro exemplo, realizado no âmbito do Mestrado em Teatro, e

com um grupo heterogéneo ao nível geracional, de género, de proveniência e experiência profissional, foi desenvolvido um questionamento da construção de identidade e alteridade, equacionando a presença das tensões e relações de poder existentes neste âmbito, ou seja, a afirmação do Eu/Nós como diferenciação face ao Outro/Outros.

Este projecto que se enquadra no desenvolvimento metodológico das práticas de Teatro e Comunidade consistiu no desenvolvimento laboratorial temático: *Quando o Outro sou Eu ... e Eu sou o Outro*.

Os seus objectivos focaram-se em conhecer, reconhecer e experimentar: (a) Diversas metodologias de teatro e comunidade no desenvolvimento dos processos de criação; (b) Processos de negociação e transformação de propostas (mapeamentos críticos); (c) Propostas criativas adequadas à diversidade de contextos/públicos; (d) Suportes de mediatização de práticas transversais; desenvolvimento de processos horizontais de co-criação.

Neste contexto, realizou-se o levantamento das problemáticas socio-políticas actuais que interessavam e motivavam cada um dos participantes, provenientes dos exercícios práticos realizados, com recurso à performance de auto-etnografia; Utilizou-se documentação e tes-

temunhos que pudessem servir de base à reflexão crítica sobre identidade, poder, violência e género e ao desenvolvimento dos processos criativos; Exploram-se técnicas e métodos de teatro e comunidade; Utilizou-se dispositivos tecnológicos do quotidiano; Utilizou-se mapeamentos críticos e cartografias da esperança; Concebeu-se e desenvolveu-se processos de criação participativos

As metodologias utilizadas incidiram na Pesquisa, Experimentação prática e Imersão reflexiva. Privilegiaram-se as abordagens indutivas que partiam da estimulação de ideias, análise de testemunhos, experiências e interesses dos alunos e docente como “comunidade de aprendizagem”, para o desenvolvimento de processos criativos no contexto do teatro comunidade.

Um outro exemplo resulta da pesquisa laboratorial e realização de performance *Domestica(te)* a partir da pesquisa temática, trabalho prático de jogo teatral e depoimentos de mulheres vítimas de violência doméstica, que habitam temporariamente a casa refúgio gerida pela Associação Ser Mulher. Decorreu entre Fevereiro e Julho de 2016.

A intenção de partir dos testemunhos de mulheres que vivenciam actualmente a condição limite de não exposição pública, provocou

num primeiro momento a aproximação às abordagens do teatro documental. No entanto, com o desenrolar do processo testemunhos dos próprios alunos foram servindo a construção dramaturgica, envolvendo-se no questionamento da sua própria experiência, no âmbito do corpo, violência e género. A hibridização dos recursos cénicos e as várias camadas com que os corpos eram revelados, circulando entre público/privado, na presença da audiência, resultou em termos formais no que actualmente podemos designar por *teatro performativo* no contexto das intervenções teatrais de âmbito social e comunitário. Para Prieto Stambaugh (2016) este facto corrobora as suas pesquisas no contexto sul-americano: “El desdibujamiento de la frontera entre teatro y arte acción ha dado lugar a las nociones de “teatro posdramático” (Lehmann) “escenarios liminales” (Diéguez) y “teatro performativo”, términos que sirven como paraguas para identificar una enorme variedad de experiencias contemporáneas que subvierten los binarismos teatro/performance, representación/presentación, texto/cuerpo, actor/espectador, arte/vida, público/privado, ficción/realidad” (*ibid*, p. 217).

Um outro exemplo aborda um processo de criação performativa comunitária em curso com alunos dos 3 anos da Licenciatura em Tea-

tro e Comunidade do centro histórico de Évora. Desenvolveu-se entre Fevereiro e Julho de 2016.

“Sete Águas” foi o título atribuído à Intervenção performativa que transformou o Largo do Chão das Covas no chão de um grande palco.

Decorre no âmbito do Projecto Performance, património e comunidade que estamos a desenvolver em Évora, em colaboração com a CME e DRCA, envolvendo novos usos e compreensões do espaço público patrimonial.

No caso concreto, a propósito das comemorações dos 400 anos do Aqueduto, que rasga e se cose na paisagem desta cidade património e que com a sua rede de chafarizes, caixas de água e fontes se impregnou nas vivências quotidianas dos cidadãos, ao longo de séculos.

Neste projecto teve ainda especial destaque o conhecimento e experimentação de formas e códigos da teatralidade tradicional presentes nas performances populares e que se revelam eficazes na mobilização da comunidade (Bezelga, 2012, 2013).

O laboratório de criação, a céu aberto, implicando vizinhos e frequentadores de um dos troços emblemáticos (Chão das Covas) de-

envolveu-se em torno dos significados simbólicos da água e dos seus usos por uma comunidade que histórica e socialmente com ela tem convivido quotidianamente.

A criação de “personagens” foi realizada com o recurso a formas simples de fácil identificação. O Coro foi um recurso organizativo que potenciou a participação e a espectacularidade. A introdução de figuras “bizarras” e uso de gigantones, provocando estranheza e ruptura, correspondeu à função designada por Bakhtine (1970) como efeito do “mundo às avessas” quebrando a seriedade temática de determinadas cenas e apelando à ligação ao quotidiano e licenciosidade da fala (a ritualização do mito dá lugar ao grotesco, ao improvisado e à interacção e interpelação espontânea com a audiência). O uso do humor constituiu-se como que um piscar de olhos contemporâneo à audiência mais jovem e recém chegada à academia, no sentido do reforço de laços que os integram numa vivência da cidade com várias camadas.

O canto, a música e a dança reforçam o vínculo comunitário e surtiram efeito mobilizador e apelando à co-participação.

A pesquisa em processo, acolhendo testemunhos, documentos, memórias de quem voluntariamente se ia demorando, conversando,

simulando, bebendo e cantando acabou por ditar a construção dramaturgica.

Reflexões finais

No âmbito destes exemplos a diversidade temática, metodológica e técnica que os percorrem garantem a riqueza e a profundidade dos processos de formação. Não assente já num estatuto reverencial a códigos do teatro convencional, a academia é por natureza o espaço de questionamento e laboratório das demandas artísticas contemporâneas. Nesse sentido o posicionamento activo de professor e aluno, baseado numa análise e experimentação crítica inscreve-se na tentativa da realização de um constante e actualizado mapeamento. A perspectiva de Rancière sobre o “ regime estético das artes (que) é, antes de tudo, a ruína do sistema de representação, isto é, de um sistema em que a dignidade dos temas comandava a hierarquia dos Gêneros da representação (tragédia para os nobres, comedia para a plebe) (...)” (Rancière, 2005, p.47) serve os propósitos da descoberta comprometida e ensaio de novas formas.

A construção partilhada de conhecimento foi o motor de desenvolvimento e transformação individual, que remete para a consideração da abordagem de Teatro e Comunidade como eminentemente pro-

cessual, no sentido em que se promovem no seio do grupo, as competências co-investigativas, co-criativas e co-avaliativas de âmbito artístico, estético e social. Neste sentido, considere-se a pertinência de um trabalho no âmbito da etnografia da performance (Conquergood, 1991; Denzin, 2003; Saldaña, 2011), que cruza quer a intersubjectividade dos processos de construção de memória e política (Halbwachs, 2004, Prieto Stambaugh, 2016), quer os processos auto-reflexivos na construção cooperada do conhecimento (Lave & Wenger, 2009; Freire, 1996), insubstituíveis para os levantamentos temáticos e conceptuais para a organização dramaturgica em teatro e comunidade. (Beznelga, Aguiar e Cruz, 2015)

A experiência de mergulhar num processo criativo ou seja, defender a todo o custo o desenvolvimento de um laboratório de criação colaborativa, pode e deve tornar-se numa rica plataforma de formação cooperada, entre artistas!

Neste caso, assistiu-se à diluição gradual do que está consignado no desempenho dos distintos papéis (professor/aluno) instituídos na Academia, aproximando-se da vivência duma relação horizontal, questionadora e desafiante.

Referências Bibliográficas

- Araújo, J. (2005). *A cena ensina: Uma proposta pedagógica para a formação de professores de teatro*. Tese de Doutoramento. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- Bakhtine, M. (1970). *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- Barbosa, A. (2009) Mediação Cultural é Social. In: A. Barbosa e R. Coutinho (orgs.). *Arte/Educação como Mediação cultural e Social*. São Paulo: Editora UNESP.
- Bauman Z. (2003). *Comunidade – a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Bezelga, I. (2015). Teatro e Comunidade em Portugal: Práticas que refletem a relação entre teatro, educação e sociedade. In H. Cruz (coord.) *Arte e Comunidade* (pp.213-240) Lisboa: Fundação Callouste Gulbenkian.
- Bezelga, I. (2013). Facilitadores Teatrais nos contextos das culturas populares. Pereira, J., Vieites, M. & Lopes, M. (coord.), *Teatro do Oprimido: teorias, técnicas e metodologias para a intervenção social, cultural e educativa no século XXI*. (pp. 191-210) Chaves: Ed. Intervenção.
- Bezelga, I. (2012). *Performance Tradicional e Teatro e Comunidade: Interações, Contributos e Desafios Contemporâneos. O caso das Brincas de Évora*. Tese de Doutoramento: Universidade de Évora.
- Bezelga, I., Cruz, H., Aguiar, R. & Wengorovius, R. (2015). Princípios e práticas de teatro e comunidade: Poéticas, pedagogias e dramaturgias da Comunidade. In Â. Saldanha & M. Ornelas (org.) *Atas do 2.º Congresso da Rede IberoAmericana de Educação Artística/26.º Encontro Nacional da Associação de Professores de Expressão e Comunicação Visual. Tema: Artes, Comunidade e Educação*. (pp. 112-120) Porto: Associação de Professores de Expressão e Comunicação Visual.
- Boal, A. (2008). *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, A. (2009). *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Brook, P. (2011). *O espaço vazio*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Brook, P. (2002). *A porta aberta: Reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Brook, P. (1970). *O teatro e o seu espaço. Petrópolis: Vozes O teatro e o seu espaço*. Petrópolis: Vozes.
- Cabral, B. (2005), O diferente em cena: Integração ou interação?. *Ponto de Vista*, 6-7 (2004/2005), pp. 27-42.
- Canclini, N. (2006). *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP.
- Carvalho, S. (2009). Notas sobre a prática dialética de Boal. *Revista Vintém*, 7 – Dossier Augusto Boal, pp. 61-70.
- Conquergood, D. (1991). Rethinking ethnography: Towards a critical cultural politics. *Communications Monographs*, 58, pp. 179-194.
- Coutinho, M. (2010). *A favela como palco e personagem e o desafio da comunidade – Sujeito*. Tese de Doutoramento. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Cruz, H. (2015). (coord.). *Arte e Comunidade*. Lisboa: Fundação Callouste Gulbenkian.
- Denzin, N. (2003). Performing [Auto] Ethnography Politically. *The Review of Education, Pedagogy and Cultural Studies*, 25, pp.257–278.
- Desgranges, F. (2003). *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec.

- Fabião, E. (2008). Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, v.8, pp.257–246.
- Freire, P. (1996). *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Grotowski, J. (1975). *Para um teatro pobre*. Lisboa: Forja.
- Halbwachs, M. (2004). *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro.
- Júnior, J. (2003). Por uma arqueologia do teatro brasileiro. *Itinerários*, 21, pp. 189-191.
- Lave, J. & Wenger, E. (2009). *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Matarrasso, F. (2016). Surfing the imagination: Skills, learning and participatory arts. *Art v.2*. Keynote at John Lennon Art and Design Academy, Liverpool (24 August 2016).
- Néspoli, E. (2004) *Performance e ritual: Processos de subjectivação na arte contemporânea*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Universidade de Campinas.
- Nogueira, M. (2002). Buscando uma interação teatral poética e dialógica com a comunidade. *Urdimento*, 4, pp. 70-89.
- Nogueira, M. (2007). Teatro e comunidade: Dialogando com Brecht e Paulo Freire. *Urdimento*, vol. 1 (9), pp. 69-85.
- Nogueira, M. (Org.). (2009). *Anais do 1.º Seminário Teatro na Comunidade: Interações, Dilemas e Possibilidades*, Florianópolis, 12 a 14 de Novembro de 2008. Florianópolis: UDESC.
- Pavis, P. (1996). *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Dunod.
- Prentki, T. (2009). Contra-narrativa, ser ou não ser: Esta não é a questão. In M. Nogueira (Org.), *Teatro na comunidade: Interações, dilemas e possibilidades*. (pp. 13- 36). Florianópolis: UDESC.
- Prentki, T. (2006). Foreword. In K. Epskamp, *Theatre for development: An Introduction to context, applications and training*. (pp xiv – xvii). Londres: Zed Books.
- Prieto Stambaugh, A. (2016). Memórias inquietas. Testimonio y confesión en el teatro performativo de México y Brasil. in E. Fediuk y A. Prieto Stambaugh (ed.) *Corporalidades escénicas. Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance*. (pp. 207-232). Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Rancière, J. (2005). *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental/Ed. 34.
- Saldaña, J. (2011). *Ethnotheatre: Research from page to stage*. Walnut Creek, California: Left Coast Press Inc.
- Valente, L. (2009). Teatro emancipatório e investigação-acção participante. *Itinerários – Revista de Educação*, 9 (2.ª série), pp. 25-33.