



FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

Ana Bárbara Oliveira Parente

2º Ciclo de Estudos em Sociologia

Os públicos do teatro comunitário: um estudo de caso na PELE – Espaço de Contacto
Social e Cultural

2014

Orientador: Professora Doutora Natália Maria Azevedo Casqueira

Classificação: Ciclo de estudos:

Dissertação/relatório/ Projeto/IPP:

Versão definitiva

*“A cultura é aquilo que permanece no homem
quando ele já esqueceu tudo o resto.”*

Émile Henriot (1997, p. 78)

RESUMO

As sociedades contemporâneas pautam-se por um conjunto vasto de mudanças comportamentais que constituem implicações para a vida dos atores sociais. A cultura é uma das áreas onde essas transformações são evidentes e recorrentes, nomeadamente no teatro.

A nossa investigação tem como objeto de estudo os membros participantes dos grupos de teatro comunitário da PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural, associação onde realizamos o estágio curricular que permitiu o presente estudo. Este teve a duração de 532 horas, com o seu início a 11 de novembro de 2013 e término a 4 de abril de 2014.

O objetivo deste trabalho é realizar a caracterização dos públicos-atores da PELE, ou seja, elaborar o retrato sociodemográfico, socioeducacional e socioprofissional dos membros dos grupos de teatro comunitário da PELE, assim como compreender a relação destes com a associação.

De forma a atingir estes objetivos o estudo de caso foi a abordagem metodológica escolhida, onde as técnicas utilizadas para a recolha de informação foram a análise documental, o inquérito por questionário, a entrevista semiestruturada e a observação direta dos vários contextos.

Desta forma, foi possível a constituição de uma tipologia de públicos-atores, tendo em conta as suas motivações para frequentar os ensaios dos projetos artístico-comunitários da PELE, sendo eles os conviviais, os lúdicos e os cultivados.

Palavras – chave: Sociologia da Cultura, Públicos da Cultura, Públicos do Teatro Comunitário, Públicos-atores

ABSTRACT

Contemporary societies rule themselves by a vast entirety of behavioral changes that constitute implications for the social actors' lives. The culture is one of the fields where this transformations are evident and recurring, namely in the theatre.

Our investigation has as study object the participating members of the communitarian theatre groups of PELE - Espaço de Contacto Social e Cultural, association where we carried out the curricular stage that allowed the present study. This had the duration of 532 hours, beginning November 11th 2013 and finishing April 4th 2014.

The aim of this work is to fulfill the characterization of the audience-actors of PELE, which means to elaborate the socio-demographic, socio-educational and socio-professional portrait of PELE's communitarian theatre group members, as well as to understand their connection with the association.

In way of reaching these goals the chosen methodological approach was the case-study, where the applied technics for collecting the information were the documental analyses, the questionnaire inquiry, the semi-structured interview and the direct observation of the various types of contexts.

This way it was possible the constitution of an audience-actors typology, taking into account their motivations to attend the rehearsals of the artistic-communitarian projects of PELE, being themselves the convivialists, the ludic and the ones acquiring culture.

Keywords: Sociology of Culture, Audiences of Culture, Communitarian Theatre Audiences, Audience-actors

RESUMÉ

Les sociétés contemporaines subissent des changements radicaux de comportements des acteurs sociaux impliquant des changements directs dans leur propre vie. La culture est l'un des domaines où ces changements sont évidents et récurrents, notamment dans le théâtre.

Cette recherche a pour objet la participation à l'étude des membres des groupes de théâtre communautaires de la PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural, association culturelle dans laquelle j'ai effectué mon stage de fin d'étude, m'ayant permis de rédiger la présente étude. Mon stage a duré 532 heures, du 11 novembre 2013 au 04 avril 2014.

Les principaux buts de ce travail sont la caractérisation des acteurs publics, et donc le développement des portraits socio-démographique, socio-éducatif et professionnel des membres du groupe de théâtre PELE, ainsi que de comprendre leurs relations avec l'association.

Afin d'atteindre les objectifs de l'étude, l'approche méthodologique choisie, et les techniques utilisées pour recueillir les informations ont été l'analyse de documents, l'utilisation de questionnaires, la réalisation d'entrevues semi-structurés et l'observation directe de ces différents contextes.

Il fut ainsi possible d'établir une typologie des acteurs publics, en tenant compte de leurs motivations et de leurs implications dans les projets artistiques et communautaires du groupe PELE, les faisant ainsi devenir des acteurs conviviaux, ludiques et cultivés.

Mot-clés: Sociologie de la Culture, Publique de la Culture, Publique du Théâtre Communautaire, Public-acteurs

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Natália Azevedo,
pela orientação e apoio, sem os quais não chegaria até aqui.

À direção da PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural,
pelo acolhimento e disponibilidade para contribuir nesta investigação.

A todos os professores do Departamento de Sociologia,
pelo contributo na minha formação académica e humana.

Aos meus Pais,
pelo amor, apoio incondicional e por acreditarem sempre em mim.

À Vanessa,
por todos os momentos de companheirismo e amizade.

Aos amigos Catarina, Cátia, João, Cate, e Juliana
pela partilha, amizade e incentivo.

Ao Themis,
por toda a força, carinho e compreensão.

SUMÁRIO

LISTA DE TABELAS E FIGURAS	VIII
NOTAS INTRODUTÓRIAS	1
CAPÍTULO I OS PÚBLICOS DA CULTURA E DO TEATRO COMUNITÁRIO: CONTORNOS TEÓRICOS	3
1.1 Uma breve abordagem teórica do conceito de cultura.....	3
1.1.1 Hierarquização e cruzamentos de uma cultura.....	5
1.1.2 Políticas culturais: democracia cultural e democratização cultural	10
1.2 Os públicos da cultura.....	18
1.2.1 A socialização e o habitus como base identitária cultural	21
1.2.2 A segmentação de públicos e as tipologias	25
1.2.3 Formação de públicos	30
1.3 O teatro comunitário e as suas especificidades	34
CAPÍTULO II PELE – ESPAÇO DE CONTACTO SOCIAL E CULTURAL: O PERCURSO INVESTIGATIVO E OPÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS.....	45
2.1 Desenho teórico-metodológico	45
2.1.1 Problema investigativo e modelo de análise	45
2.1.2 Procedimentos metodológicos: apresentação e justificação dos métodos e técnicas	50
2.2 Caracterização da PELE - Espaço de Contacto Social e Cultural	59
CAPÍTULO III CARACTERIZAÇÃO DOS PÚBLICO-ATORES E AS REPRESENTAÇÕES DA EQUIPA DA PELE – ESPAÇO DE CONTACTO SOCIAL E CULTURAL	69
3.1 Retrato sociodemográfico dos públicos-atores.....	69
3.2 Retrato socioeducacional dos públicos-atores.....	71
3.3 Retrato socioprofissional dos públicos-atores.....	72
3.4 Perfil de fidelização com a associação.....	74
3.5 Perfil das motivações	78
3.6 Perfil dos impactos e das avaliações.....	83

CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	95
ANEXOS	103
Anexo 1. Matriz de construção de lugares de classe	103
Anexo 2. Matriz de construção dos lugares de classe de família/ classe de origem	105
Anexo 3. Tipologia classificatória das classes e frações de classes	107
Anexo 4. Categorias de observação direta dos vários contextos de trabalho da PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural.....	108
Anexo 5. Inquérito por questionário aos públicos-atores.....	109
Anexo 6. Guião de entrevista aos públicos-atores	114
Anexo 7. Guião de entrevista à direção da PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural	116
Anexo 8. Observação direta de uma reunião da direção da PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural.	118
Anexo 9. Observação direta do espetáculo de teatro-fórum “A Carta” do Grupo F21 realizado durante o evento MEXE_II Encontro de Arte e Comunidade (Novembro de 2013).....	119
Anexo 10. Observação direta do espetáculo de teatro “Marcos poéticos” do Colectivo Meia Dúzia de Oito realizado durante o evento MEXE_II Encontro de Arte e Comunidade (Novembro de 2013).	120
Anexo 11. Observação direta do fórum PELE dos membros dos grupos de teatro comunitário.....	121
Anexo 12. Observação direta do primeiro ensaio do projeto MAPA na sala de ensaios na PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural, na Fábrica da Alegria.....	122
Anexo 13. Observação direta do ensaio do projeto MAPA na sala de ensaios na PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural, na Fábrica da Alegria.	123
Anexo 14. Observação direta da Conversa “MAPA_Cidade” com vários oradores no Teatro Nacional São João.	124
Anexo 15. Observação direta do ensaio do projeto MAPA no Mosteiro de São Bento da Vitória.....	125
Anexo 16. Observação direta da visita à Vitória no centro do Porto.	126
Anexo 17. Observação direta do <i>workshop</i> de música fornecido pelo Serviço Educativo da Casa da Música.	127

Anexo 18. Observação direta do ensaio do projeto MAPA na ESMAE (Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo).	128
Anexo 19. Análise das entrevistas realizadas aos públicos-atores da PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural	129
Anexo 19.1. Análise da entrevista realizada aos públicos-atores – Entrevista nº1 ..	129
Anexo 19.2. Análise da entrevista realizada aos públicos-atores – Entrevista nº2 ..	132
Anexo 19.3. Análise da entrevista realizada aos públicos-atores – Entrevista nº3 ..	137
Anexo 19.4. Análise da entrevista realizada aos públicos-atores – Entrevista nº4 ..	144
Anexo 20. Análise das entrevistas realizadas à direção da PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural	148
Anexo 20.1. Análise da entrevista realizada à direção – Entrevista nº 5	148
Anexo 20.2. Análise da entrevista realizada à direção – Entrevista nº 6	165
Anexo 20.3. Análise da entrevista realizada à direção – Entrevista nº 7	177

LISTA DE TABELAS E FIGURAS

Tabela 1. Modelo hierarquizado dos níveis de cultura	9
Tabela 2. Caracterização sociodemográfica dos entrevistados.....	55
Tabela 3. Síntese dos projetos realizados pela PELE - Espaço de Contacto Social e Cultural/ NTO - Porto.....	64
Tabela 4. Caracterização dos públicos-atores - sexo, idade e estado civil	69
Tabela 5. Caracterização dos públicos-atores - local de residência por concelho.....	70
Tabela 6. Caracterização dos públicos-atores - grau de escolaridade	71
Tabela 7. Caracterização dos públicos-atores - condição perante o trabalho	72
Tabela 8. Caracterização dos públicos-atores - lugar de classe de origem.....	73
Tabela 9. Contacto com a PELE - Espaço de Contacto Social e Cultural.....	74
Tabela 10. Grupo de teatro comunitário do inquirido, por idade	76
Tabela 11. Frequência da participação nos ensaios, por condição perante o trabalho ..	77
Tabela 12. Motivações para participar nos projetos de teatro comunitário, por idade, sexo, estado civil, grau de escolaridade e condição perante o trabalho.....	78
Tabela 13. Contributo pessoal com a participação no teatro comunitário.....	83
Tabela 14. Contributo da PELE - Espaço de Contacto Social e Cultural na comunidade	85
Tabela 15. Grau de satisfação dos públicos-atores	87
Figura 1. Despesa em cultura a preços correntes, por entidade, 2012.....	16
Figura 2. Espectadores e receitas, por modalidades de espetáculo ao vivo, 2012	47
Figura 3. Públicos da Cultura.....	29
Figura 4. Modelo de análise.....	47
Figura 5. Tempo de participação na PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural.....	75
Figura 6. Mapa exposto na sala de ensaios da PELE.....	122
Figura 7. Bilhete do <i>workshop</i> de Música na Casa da Música.....	127

NOTAS INTRODUTÓRIAS

O presente relatório de estágio demonstra todo o trabalho realizado na associação PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural, no âmbito do Mestrado em Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. O objeto de estudo da investigação centra-se nos membros dos grupos de teatro comunitário da associação, ou seja, os públicos-atores.

A escolha desta temática deve-se ao interesse pessoal pela área da cultura. O teatro comunitário, sendo um fenómeno recente, não possui literatura suficiente que o sustente, principalmente a nível nacional, como tal este relatório poderá ser um contributo para essa área. O estágio curricular, que permitiu a realização do presente relatório, ocorreu desde o dia 11 de novembro de 2013 até dia 4 de abril de 2014.

As questões iniciais do estudo remetem para as características sociodemográficas, socioeducacionais e socioprofissionais dos públicos-atores da PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural, assim como interessa questionar quais as motivações dos mesmos para frequentar os ensaios dos projetos artístico-comunitários. Deste modo, os objetivos gerais da investigação prendem-se em realizar um retrato sociodemográfico, socioeducacional e socioprofissional dos membros participantes, bem como compreender a relação dos membros dos grupos de teatro comunitário com a associação. De forma a aprofundar o objeto de estudo, os objetivos específicos assentam em: compreender se os membros participantes dos grupos de teatro se inserem em categorias económicas e/ou sociais homogéneas; perceber se os membros participantes frequentam a PELE por interesses culturais, sociais ou lúdicos; analisar as representações da equipa da PELE sobre os públicos-atores e compreender o grau de envolvimento e de satisfação dos indivíduos com a associação.

No primeiro capítulo enquadramos a temática da cultura e dos públicos, ou seja, abordamos o conceito de cultura sociologicamente, referindo a sua hierarquização e cruzamentos, sem esquecer as temáticas da democracia cultural e da democratização cultural. Ainda neste ponto referimos a segmentação de públicos e a sua formação, de forma a situar a investigação na literatura. Por fim, mencionamos o teatro comunitário devido às suas especificidades, fazemos referência às características intrínsecas e aos conceitos que a ele estão associados, sem esquecer o breve enquadramento a nível nacional.

O segundo capítulo diz respeito à estratégia metodológica adotada para a realização da investigação. Este inicia-se com a explanação do objeto de estudo, dos objetivos e do modelo de análise que permitiu elaborar este relatório. De seguida, apresentamos e justificamos os métodos e técnicas utilizadas na investigação, assim como elencamos as atividades realizadas no estágio, fazendo ainda a reflexão acerca do trabalho realizado no estágio. Para além disso, caracterizamos a instituição onde decorreu o estágio quanto à sua história, funcionamento e projetos realizados, tendo em conta as informações fornecidas pela associação e as entrevistas realizadas à direção da associação.

Por último, no terceiro capítulo apresentamos os resultados da investigação, ou seja, caracterizamos os públicos-atores consoante os retratos, isto é, o retrato sociodemográfico, o retrato socioeducacional e o retrato socioprofissional, e os perfis, o perfil de fidelização, o perfil das motivações e o perfil dos impactos e das avaliações. De forma a obter estes resultados cruzamos a informação obtida através dos inquéritos por questionário aplicados aos públicos-atores com as entrevistas realizadas aos públicos-atores e à direção da organização. Ainda neste capítulo referimos a relação que a equipa da PELE possui com os públicos-atores.

CAPÍTULO I | OS PÚBLICOS DA CULTURA E DO TEATRO COMUNITÁRIO: CONTORNOS TEÓRICOS

O primeiro capítulo do presente estudo aborda as questões de ordem teórica em relação à problemática dos públicos da cultura, sendo que os públicos de teatro comunitário da PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural constituem o objeto de estudo da investigação. Primeiramente discute-se o conceito de cultura, passando pela sua hierarquização e intersecções, assim como se refere também as suas políticas de alargamento de públicos. De seguida, o conceito de públicos é também discutido por via das segmentações a que está sujeito e das tipologias de que é alvo. Por fim, devido à especificidade nas artes performativas e na intervenção social, aborda-se as características e os conceitos intrínsecos ao teatro comunitário.

1.1 Uma breve abordagem teórica do conceito de cultura

O conceito de cultura apresenta-se de forma abrangente e difícil de definir, pois parece abarcar toda a atividade do Homem enquanto ser individual e enquanto ser coletivo. O termo cultura possui uma infinidade de significados. A sua origem vem do latim, do verbo ‘colere’ que remete para o ato de cultivar a terra e neste caso cultivar a mente e o intelecto (Ander-Egg, 1999, p. 38).

A nível antropológico considera-se que a definição de cultura é subjetiva, contudo é entendida na sua generalidade como um “conjunto de práticas e de comportamentos sociais produzido por um grupo e transmitido por processos geracionais aos elementos desse mesmo grupo social” (Pité, 2004, p. 37). A cultura sempre teve uma definição subjacente, pois ela muda consoante o espaço geográfico, compreendendo conhecimentos, crenças, arte, moral, costumes, e todo um conjunto de aptidões e hábitos que o homem enquanto membro da sociedade adquire, sendo assim, um termo complexo.

O conceito de cultura, sociologicamente, é ainda definido como “aquilo que une a gente num todo e se manifesta também como resultado e estímulo do desenvolvimento cultural” (Ander-Egg, 1999, p.39). Ainda segundo este autor, a abordagem ao significado de cultura dá-se pela subdivisão em três outros conceitos, são eles a cultura cultivada, a cultura cultural e a cultura construtiva (Calvo, 2002). A cultura cultivada remete para a instrução do indivíduo, ou seja, esta compreende um conjunto de saberes e conhecimentos que o indivíduo vai adquirindo ao longo do tempo de ensino/

formação. Por sua vez, a cultura cultural tem uma base antropológica, pois junta todas as formas de pensar, de ser e de fazer, abrangendo todos os modos de vida. Por fim, a cultura construtiva remete para a criação de uma identidade pessoal e coletiva, baseando-se num conjunto de saberes e formas de vida já existentes.

Neste sentido, o conceito de cultura é abrangido ainda por elementos espirituais e materiais caracterizadores dessa mesma sociedade. A cultura é também um legado social que o indivíduo recebe do seu grupo. Um conjunto de técnicas que o homem adquire para se ajustar ao ambiente externo bem como em relação aos outros homens. Sociologicamente não há a existência de uma cultura, mas sim de uma multiplicidade de culturas. Esta faz parte da reflexividade humana e deriva dela.

Neste seguimento referimos ainda outras definições de cultura, sendo um conceito tão amplo é natural que possua diversas significações, tendo em conta diferentes perspetivas. A cultura “ (...) surge como conjunto polivalente, diversificado e frequentemente heterogéneo de representações, códigos, leis, rituais, modelos de comportamento, valores que constituem, em cada situação social específica, um conjunto de recursos, cuja função própria surge diferentemente definida consoante os momentos. A cultura pode ser assim definida como o conjunto das formas simbólicas publicamente disponíveis através das quais os indivíduos, selecionando instrumentos diversos a fim de constituírem a sua linha de ação, possam utilizar em configurações específicas, que variam no tempo” (Crespi, 1997, p.30).

Por sua vez, Edgar Morin (1977) analisa a cultura como complexo de normas, símbolos e imagens que estruturam os instintos e orientam as emoções dos indivíduos e fornece pontos de apoio imaginários à vida prática e à vida imaginária, a personalidade e a alma, respetivamente. António Teixeira Fernandes afirma que a cultura é uma “ (...) condição da própria existência humana no que ela tem de mais característico, pois é pela cultura que aquela existência adquire a sua verdadeira significação e o sentido do seu próprio destino.” (Cit. por Lopes, 2007, p.15)

Para João Teixeira Lopes a cultura é “ (...) um poderoso excitante intelectual. Antes de mais, porque a cultura, como noção, permite densificar e fundar uma identidade: pessoal, social, nacional, étnica” (Lopes, 2007, p.11), existindo um desacordo nos usos do conceito de cultura pois esta “ (...) actualiza a íntima imbricação entre o político, o social e o simbólico. As lutas sociais são sempre lutas de visões do mundo e modos de vida, gramáticas de pensamento e acção. Tornam-se lutas precisamente através da linguagem.” (Lopes, 2007, p.14)

Assim, estes diferentes usos do conceito levam-nos para tensões teóricas que se estabelecem como campos de forças. João Pina Cabral faz uma divisão entre produção centralizada e produção dispersa, afirmando que existe uma cultura difusa composta por um tecido de significados e de imagens que permite a coabitação de indivíduos num determinado espaço e é a produção de objetos que se referem a esse tecido (Cit. por Lopes, 2007, p.15). Maurice Imbert protagoniza uma outra tensão, distinguindo cultura-ação que diz respeito a uma cultura vivida, introduzida nas relações sociais e presente no quotidiano, de cultura-objeto referente a uma cultura centralizada num dado objeto e assinada (idem, ibidem, p. 16).

Por fim, a cultura assume-se como totalitária, pois esta abrange a totalidade da vida dos indivíduos, forma um sistema integrado e o nível deste carácter totalitário vai subordinar a própria comunicação à política e a política à economia. Partilhamos o mesmo mundo de vida, contudo este está constantemente a ser construído, configurado e composto, nada permanece igual.

1.1.1 Hierarquização e cruzamentos de uma cultura

Os atores sociais, por norma, assumem comportamentos culturais distintos perante diversos tipos de cultura, adaptando-se aos contextos. Os integrantes da cultura erudita assumem o pressuposto de que pertencem a uma cultura superior e como tal sentem a necessidade de transmitir um determinado *corpus* teórico.

Segundo Bourdieu, de modo a atingir uma certa distinção social, os indivíduos que pertencem à burguesia adotam determinadas práticas e consumos distintos face aos demais atores sociais. Em algumas práticas, tais como o golfe, ténis ou até mesmo equitação verifica-se que há a sua democratização, logo procuram novas práticas de distinção. A pequena burguesia possui uma boa vontade cultural, na medida em que imita a distinção do grupo anterior (Bourdieu, 1996).

Assim, Bourdieu (2010) desenvolve a sua teoria tendo em conta determinados tipos de gosto, situa-se numa diferenciação social consoante o tipo de bens eleitos pelos indivíduos. Desta forma, parte do princípio que existem gostos diferentes e considera que existe uma fronteira entre gosto de luxo, implicando um salto de dependência face ao capital económico e bom gosto e gosto de necessidade.

Enfatiza, ainda, as práticas de consumo e a manutenção das relações sociais através destas, criando a construção identitária em torno de determinados consumos. Estabelece uma relação entre grupos dominantes e monopólio de bens posicionais mas é

necessário compreender a mudança social nos consumos. Os grupos dominantes consomem bens de luxo e os grupos populares consomem outro tipo de bens, o que não quer dizer que não haja cruzamentos. Perante determinadas ascensões económicas os indivíduos vão alcançar bens posicionados como bens de luxo. É necessário então saber o que consumir e como consumir, pois os grupos sociais condicionam as escolhas ao nível do consumo.

O gosto é socialmente construído. As preferências nos gostos implicam discriminações, uma vez que vão classificar o gosto de quem consome determinado tipo de bens. A disposição estética é uma posição distintiva privilegiada no espaço social, ela une todos os que são produtos de condição semelhante, mas distingue todos os outros. Quem tem o mesmo tipo de gosto sente-se integrado, mostrando que os gostos são uma afirmação prática de uma diferença inevitável. É uma luta simbólica.

O consumo de certos bens são significado de distinção e de bom gosto, estes diferenciam-se em três tipos: o gosto popular, o gosto legítimo e o gosto intermédio. O gosto legítimo é o gosto das secções educadas das classes mais altas portanto tendem a demarcar-se de todos os outros. O gosto popular é o gosto das classes mais baixas que tenta resistir aos gostos culturais das classes altas. Há uma rivalidade entre classes intermédias e altas onde as classes médias são marcadas pela ascensão social.

Na proposta de Bourdieu, a distinção social define-se e afirma-se pelas práticas de consumo. O *habitus* é uma matriz de perceção das coisas e consiste nas formas subjetivas segundo as quais as sociedades perspetivam os diferentes tipos de gostos. Contudo, é passível de alteração. O autor reinterpretou o gosto à luz das teorias da reprodução social e a mobilidade social, sendo estas suficientemente fortes para mostrar que o gosto não é imutável.

É de salientar, assim, também o modelo hierarquizado de cultura, onde ainda domina o pensamento relativo à cultura de que existem três níveis distintos da mesma: a alta cultura/ cultura nobre/ cultura erudita /alta tradição, encarada como uma cultura cultivada encontra-se no nível superior, sendo que a cultura de massas, encarada como uma cultura de mercadoria em série ou reprodutividade está no segundo nível e por fim, no terceiro nível encontra-se a cultura popular/pequena tradição/ cultura marginal, encarada como uma cultura baixa. “Aos três níveis de cultura correspondem três públicos, três visões do mundo, três formas de organização social, estanques e incomunicantes” (Lopes, 2007, p. 21). Está presente uma homologia no modelo, que assenta no facto de existir um padrão, ou seja, um pressuposto de que a cultura erudita é

a melhor, havendo a conseqüente desvalorização das demais culturas. A cultura popular é muitas vezes encarada como negativa, sendo que o modelo a encara pela ausência. Há uma desvalorização do povo, bem como do saber-fazer popular. No entanto, este é um modelo que se encontra em crise, pois a cultura erudita, que era tida como o modelo padrão a seguir, encontra-se em desvalorização face aos outros modelos. Há uma transversalidade de consumos e de ofertas culturais pelos outros níveis de cultura. Neste estudo a cultura erudita não se faz sentir quer pela oferta/procura cultural, quer pelos seus públicos.

As classes privilegiadas têm o poder de impor a cultura erudita no espaço social, sendo apresentada como a cultura legitimada. Apesar de diferenciar de sociedade para sociedade, é possível mencionar que são as universidades, certos agrupamentos culturais e a comunidade de críticos, entre outros que desempenham o papel de órgãos de legitimação desta hierarquia. Bourdieu aborda esta questão da legitimidade, propondo o conceito de campo intelectual — sistema composto pelas instituições e agentes competindo pelo estabelecimento da legitimidade. Segundo Lahire, “ (...) a legitimação cultural depende em larga medida das propriedades específicas das actividades culturais, nomeadamente se são individuais ou colectivas, formais ou informais, rígidas ou flexíveis, contemplativas ou participativas” (Cit. por Santos, 2010, p. 91).

Existe ainda uma dupla homologia no que diz respeito ao campo, quando pensamos que à cultura erudita corresponde uma determinada categoria social (classes privilegiadas). Segundo Bourdieu, “o produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como fetiche ao produzir crença no poder do criador do artista. Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida ou reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para conhecer e reconhecer como tal” (Bourdieu, 1996, p. 259). Assim, a obra de arte só existe quando é reconhecida pelos demais indivíduos, quando a mesma é valorizada.

A questão do gosto, que é algo construído está também aqui presente. Muitos eruditos provêm de meios extremamente populares. Com efeito, a cultura erudita é a cultura do autor, a verdade depende sempre do estado das lutas no próprio campo. A legitimação do campo é feita através do poder simbólico (carisma). O campo estabelece fronteiras, quem se encontra fora dele não existe, pois não aceita as regras, não tendo por isso valor artístico. Para Bourdieu, a ação decorria dentro do campo, no entanto,

entende-se que existem vários campos, que se cruzam entre si. Importa ainda referir que os campos não existem sempre, vão construindo e adquirindo autonomia com o passar dos tempos e mediante várias condições, passando pelo processo de institucionalização. A cultura da fotografia e do cinema exemplificam muito bem isto, pois quando estas surgiram eram restritas, destinadas a um determinado campo, no entanto, viu a sua emergência na reprodutividade, sendo que atualmente são culturas de massas.

Neste seguimento, pode-se considerar que a cultura de massas é uma cultura que “não apresenta uma estrutura digna de nota, nem se delimita nitidamente no espaço” (Lopes, 2007, p. 26). Com efeito, Gurvitch elucida que massa é “uma fusão fraca no «Nós» coletivo, afetando aspetos superficiais da personalidade e poupando o que de mais pessoal e recôndito existe na subjetividade socializada, bem ao contrário da comunidade ou fusão em que se verifica uma interpenetração até ao limite do possível entre o Eu e os Outros” (Cit. Por Lopes, 2007, p. 26). Há um mínimo denominador comum referente ao gosto na cultura de massas, este unifica as pessoas, há uma reprodutividade. O gosto é encarado aqui como um ponto de encontro para posteriormente reproduzi-lo em série. A cultura de massas assenta na premissa de que existe um fosso entre os produtores de cultura e os consumidores – fonte de relação com o conceito de *mass media*, que conduzem à massificação uma vez que transmitem em massa a comunicação, ou seja, trata de um centro emissor para uma multiplicidade de recetores. Os *media* influenciam, de forma decisiva os comportamentos, a memória coletiva, as relações. Transmitem apenas representações do real, mas os indivíduos assimilam como real, a imagem tem assim um poder muito forte, estamos perante a cultura de imagem, sociedade do espetáculo.

Quanto à cultura popular, tal como já foi referido acima, é encarada como sendo negativa, há uma desvalorização do povo, havendo por isso a conseqüente museologização do povo, isto é, a cultura do arcaico, do antigo. A cultura popular não se apresenta como uma cultura quotidiana, vivida. É uma cultura do passado, defunta, estática, uma vez que se encontra no museu.

Não há fronteiras estanques entre a cultura popular e a cultura erudita, existem vários atos de consumo que passam pelos vários níveis de cultura, o que demonstra que o modelo hierarquizado de cultura generaliza a sua análise. Aparecem assim, neste contexto, críticas ao modelo hierarquizado de cultura, uma vez que atualmente existem cruzamentos entre as culturas, fazendo mais sentido, a partir deste ponto de vista, falar em modelo de cruzamentos e intersecções. No caso da cultura de massas diz respeito

quer à produção para um mercado de massas, quer à função de entretenimento; no caso da cultura superior, ao uso de critérios estéticos de avaliação ou à sua resistência à temporalidade.

Deste modo, não é legítimo distinguir entre os três tipos de cultura, pois a cultura na nossa sociedade é um sistema de múltiplas culturas e nenhuma delas é homogénea, sendo que representa uma diversidade de ideias. “A sociologia do consumo social cultural constata de maneira bastante geral o fato da probabilidade desigual de acesso a (de gosto e de interesse por) esta ou aquela categoria de bens ou instituições culturais. Estabelece a existência de uma correspondência estatística bastante forte dentro de cada arte a hierarquia social (ou cultural), dos consumidores (ou públicos)” (Lahire, 2006, p. 22).

Tabela 1. Modelo hierarquizado dos níveis de cultura

	Cultura Erudita	Cultura de Massas	Cultura Popular
Elemento diferenciador	«Aura» ¹ da obra única e irrepitível	«Decadência da aura»	Ausência da «aura»; invenção da «tradição» e do «povo»
Públicos	Muito restritos	Alargados	Muito restritos
Capital específico	Carisma	Reprodutibilidade	Tradição
Agência de consagração hegemónica	Pares e Academias	Mercado	Intelectuais e cientistas sociais (etnógrafos, antropólogos, sociólogos, historiadores)

Fonte: LOPES (2007)

Tendo em conta esta quebra do modelo hierarquizado e a sua gradual substituição por um modelo de cruzamentos e intersecções, os consumos culturais têm sofrido alterações, sendo nítida a presença de uma superior multiplicidade de formas de

¹ O criador, através do seu carisma e poder simbólico possui uma capacidade quase mágica de impor aos outros uma dada perceção, é dotado de um furor dividido, dom ou aura – “assente no dom, na vocação, na excepcionalidade do seu percurso heróico, na fuga aos ditames da sociedade (o mito do «artista maldito»), na retórica subalternização da aprendizagem e da técnica em favor do acto encantado e irrepitível da criação, na identificação entre a vida e a obra (...) e, é claro, na culpabilização do público quando não reconhece o talento do artista e da sua obra” (Lopes, 2007, p. 23).

consumo, tal acontece, devido, as normas se terem tornado menos inflexíveis, assim como as escolhas pessoais, adquiriram uma maior à vontade de seleção, sem constrangimentos extrínsecos à estrutura do indivíduo. Por outro lado, um possível final da distinção classista acarreta uma estandardização dos comportamentos de consumo.

1.1.2 Políticas culturais: democracia cultural e democratização cultural

Com a globalização e a expansão dos mercados culturais a sociedade foi-se modificando paulatinamente. Com as diversas mudanças em todas áreas do social, a cultura não foi exceção, alterando práticas, públicos, consumos e, essencialmente, políticas.

Assim, a cultura enquanto uma questão política é um fenómeno relativamente recente, livre de pressões desde o 25 de Abril de 1974, num regime democrático, a cultura deve ser o espelho da sua sociedade. Ou seja, deve transparecer as suas normas, valores e princípios, demonstrando a sua visão do mundo.

Uma política cultural trata de um “conjunto de operações, princípios, práticas e procedimentos de gestão administrativa ou orçamental que servem de base à cultura do Estado, pertencendo a este a determinação da sua própria política cultural em função dos seus valores culturais, dos seus objectivos e das opções que pretende alcançar” (Ander-Egg, 1999, p. 90). As políticas culturais possuem diversas metas, sendo que em comum partilham o objetivo da mudança social e da política. Cada projeto cultural caracteriza-se por ter uma função integradora do indivíduo na sociedade, principalmente de populações desfavorecidas, e por ter uma componente de coesão social. Do mesmo modo, a cultura tem um papel de promoção de mutações sociais, incidindo na vida individual e coletiva de cada comunidade. Neste sentido, as instituições e movimentos sociais têm um importante trabalho, pois estimulam a criatividade e o intelecto, através da aprendizagem e da participação social.

Neste sentido, as políticas culturais contemporâneas são essencialmente políticas públicas. “Elas são criadas ou extintas, amplificadas ou restringidas, continuadas ou modificadas consoante tomadas de posição a esse respeito que se vão sucedendo, tomadas de posição essas sempre controversas no plano cultural e no plano político” (Costa, 1997, p. 12). Ainda neste seguimento, a aplicação das políticas culturais e os seus frutos deram origem a análises comparativas que, por sua vez, têm gerado determinadas tipologias conceptuais. Entre estas pode-se verificar as políticas carismáticas, as políticas de democratização da cultura e as políticas de democracia

cultural. “As primeiras visam apoiar os criadores reconhecidos, e a intervenção dos poderes públicos fica por aí. As segundas não se contentam em apoiar os criadores, mas propõem-se alargar o acesso às obras a um público tão vasto quanto possível. As terceiras não se limitam a facilitar a criação artística e a seguir democratizá-la, mas pretendem ainda estimular alargadamente a criatividade e propiciar a expressão cultural dos diversos grupos sociais” (Costa, 1997, p. 13).

Ainda segundo Calvo, a democracia cultural é uma “estratégia de actuação, que não só pretende promover o acesso à cultura, mas que envolve toda a sociedade e os seus grupos na criação, gestão, administração e transmissão dessa cultura” (Calvo, 2002, p. 39). Por sua vez, a democratização cultural “diz respeito à acessibilidade ao património cultural por todos os elementos da comunidade, oferecendo a oportunidade de toda a sociedade desfrutar dos bens culturais. Consiste numa forma ou processo de actuação que pretende conservar e difundir a cultura a todo o conjunto populacional” (González, 1990, p. 83). Esta proporciona assim ao indivíduo uma distinção igualitária, que se torna benéfica para este e importante para o bom funcionamento da ordem social. Para Ander-Egg (1999, p. 46), “a democratização cultural é uma forma política e de acção cultural que consiste em difundir os benefícios da cultura ao conjunto da população, ampliando o acesso do grande público à vida artístico-cultural”. É neste âmbito que o trabalho das associações, dos movimentos e dos grupos de trabalho informal tornam-se fundamentais na descentralização das atividades, sendo que realizam projetos a nível local com pessoas da comunidade, que possuem interesses em comum e que vão de encontro aos objetivos coletivos.

De forma geral, a democratização cultural menciona que a cultura é para todos, pois esta está ao alcance de todos, o seu principal objeto é a acesso à cultura e faz do sujeito recetor, expectador e consumidor. Por sua vez, na democracia cultural a cultura é realizada por todos, ou seja, cada indivíduo vive e realiza a sua própria cultura, onde o seu foco é a participação cultural, fazendo do sujeito participante, ator e produtor. Ora, o objeto de estudo da presente investigação remete para isto mesmo, uma vez que qualquer indivíduo pode ter acesso à cultura, tornando-se participante e crítico.

É de referir, ainda, que as políticas culturais públicas orientadas para a democracia cultural possuem alguns princípios norteadores, entre eles está a defesa do papel interventivo e regulador do Estado; o princípio da dupla recusa, ou seja “nem uma política cultural cega às falhas do mercado, nem uma intervenção estatística, própria de uma cultura administrada e tutelada” (Lopes, 2007, p.61); a apologia do trabalho em

rede; uma hétero-limitação e auto-limitação do Estado; o primado das respostas ativas e solicitações; uma política de relação com os profissionais que maximize as vantagens da flexibilidade e polivalência do trabalho artístico; e, por fim, a criação e qualificação dos espaços públicos urbanos distémicos.

Tendo em conta a diversidade dos agentes sociais envolvidos nas atividades culturais, e passíveis de serem abrangidos pelas políticas culturais, Augusto Santos Silva (Cit. por Costa, 1997, p. 13) formula uma série de proposições - chave. Uma delas é a de que os problemas da ação cultural não residem na dicotomia entre promoção pública e promoção privada. Por exemplo, boa parte das atividades culturais, nas principais cidades espalhadas pelo país derivam de associações de agentes de vários tipos, de entre os enumerados, constituindo uma rede. Num país em que por um lado, os principais meios de divulgação cultural são mediáticos e a oferta de produtos culturais está dependente de centros de produção e de difusão hegemónicos à escala mundial, e em que por outro, o apoio mecenático privado é diminuto, as políticas culturais, enquanto programas de partilha de iniciativa e responsabilidade entre Estado e sociedade civil, deviam potenciar ao máximo aquele “sector social da cultura”. No entanto, devido à situação atual do país, os obstáculos, as desconfianças e os bloqueios são ainda bastante grandes, limitando as potencialidades que poderão surgir, assim como os esforços realizados.

Segundo Crevoisier, “não se deve restringir a cultura ao património artístico, dando-o como «alimento» à sociedade de consumo, mas sim reconhecer-lhe uma aceção bastante mais larga que, sem excluir o património artístico, encare a cultura como um processo criador contínuo que não é apenas fruto do trabalho dos artistas, mas de todos os grupos culturais” (Cit. por Lopes, 2007, p. 85).

Ainda relativamente ao conceito e à prática da democracia cultural importa salientar dois limites principais, primeiramente menciona-se a tendência para o *populismo*, algumas vezes associado a uma transferência de poder para os técnicos, e também o *voluntarismo*. “Em ambos os casos esquece-se a complexidade dos circuitos de construção, circulação e incorporação de sentido. Neste último ponto, a atitude voluntarista associa-se a um proselitismo próprio da pedagogia sem pedagogia do choque cultural. Tudo o que há a fazer é colocar, sem mediações, a arte na rua, os artistas com o povo e este no meio de tudo” (Lopes, 2007, p. 87).

Estas políticas pretendem, para além do desenvolvimento da oferta cultural, o desenvolvimento dos indivíduos que estão envolvidos no processo, tanto como

consumidores como praticantes. Neste âmbito começam a surgir políticas relacionadas com a formação de públicos, estas pretendem seguir três vias, sendo elas “o incentivo à criação e requalificação dos serviços educativos nos equipamentos culturais; o estímulo ao desenvolvimento de actividades desta natureza junto de agentes culturais e artísticos através de legislação específica; as tentativas de reequacionamento de aprendizagem e do contacto com as artes nas escolas do ensino regular” (Gomes; Lourenço, 2009, p. 14). Estas políticas culturais, de certa forma, ajudam a colmatar as lacunas e falhas que por vezes o sistema de ensino/ educação não tem poder de resolução, sendo que o sector das artes na formação escolar sempre foi uma área pouco desenvolvida no panorama nacional.

Contudo, fazemos referência a alguns dos programas que Vanda Lourenço (2008) alude. O programa ‘Escolhas’ gerido pelo Alto Comissariado para as Minorias Étnicas e criado a partir de uma Resolução do Conselho de Ministros em 2001. Iniciou sendo um programa voltado para a prevenção da criminalidade, em especial a jovens de bairros problemáticos nas cidades de Lisboa, Porto e Setúbal, contudo alargou de forma a abranger crianças e jovens com origem em contexto socioeconómicos mais desprovidos. Este programa encontrava-se dividido por fases, sendo que a segunda assentou na implementação, na viabilização e na avaliação de projetos. Quem realizava essas tarefas eram as entidades locais como escolas, associações ou centros de formação, desta forma as entidades estariam mais próximas das comunidades, fomentando a coesão social e o esbatimento de dicotomias sociais. Seguidamente, na terceira fase houve uma preocupação em dar seguimento aos trabalhos, sendo que desviava atenções para crianças e jovens descendentes de imigrantes e minorias étnicas.

Assim, “Reinserção pela Arte” é outros dos projetos assinalados, este trata de um investimento público/ privado entre o Instituto de Reinserção Social do Ministério da Justiça e a Fundação Calouste Gulbenkian. O principal objetivo deste programa é o desenvolvimento a nível criativo de jovens que se encontram em centro de recursos educativos do Instituto de Reinserção Social, pois são jovens em situação de risco e que possuem dificuldades ao nível da aprendizagem. Neste caso os museus foram as entidades que mais participaram, tendo um papel fundamental na promoção e divulgação dos projetos.

O projeto “Tardes Interculturais” merece também referência, pois promove debates acerca de um problema que afete a comunidade e que aborde a diversidade

cultural, incitando à discussão entre minorias étnicas que têm os mesmos problemas em comum.

Por sua vez, o projeto “Intervir – projeto de intervenção artística e social”, desenvolvido em parceria com o Sector de Educação e Animação Artística do Centro de Arte Moderna (CAM) da Fundação Calouste Gulbenkian, pretende abordar jovens em risco de abandono escolar e com dificuldades de aprendizagem. Implementou-se no bairro do Zambujal, na Amadora e o seu principal objetivo é tentar familiarizar os jovens com a arte, especialmente com o teatro e com a multimédias – fotografia e vídeo -, havendo uma componente de lazer para além da aprendizagem.

Por fim, o projeto “Residências Artísticas” tem um grande grau de proximidade com as populações, pois “trata-se de projectos desenvolvidos junto das comunidades tendo por objectivo a criação de um projecto artístico com a participação. Ao contrário dos *projectos-tipo* anteriores, esta modalidade de intervenção na comunidade não tem finalidade explícita a produção de impactos sociais, tendo como orientação fundamental a criação artística. O resultado pode, ou não, ter repercussões a curto ou a longo prazo nos planos económico, social e cultural” (Lourenço, 2008, p. 79).

Este tipo de iniciativas são muito positivas por um lado, quando aplicadas a zonas rurais de forma a prevenir o despovoamento de algumas localidades do interior do país e a fomentar o seu desenvolvimento, estes locais possuem também outros problemas associados como carências de serviços, de infraestruturas ou de recursos humanos, entre outros. Por outro lado, quando aplicadas em meios urbanos, é benéfico para a recuperação de relações de confiança, de vizinhança, entre outras.

“À escala europeia, a associação entre as políticas culturais e os processos do desenvolvimento é perspectivada, pelos actores políticos e pelas instâncias técnicas europeias, como forma de centralizar, política e economicamente, a cultura no contexto da intervenção comunitária sobre o espaço europeu (...). À escala nacional, regional e local, e dentro das exigências dos quadros comunitários de apoio, e dos parâmetros da integração europeia, as políticas da intervenção sobre os territórios nacionais e locais são concebidas, enquanto prioridades da mudança social, a partir da complexidade e da articulação de dimensões, de sectores, de actores e de recursos, avaliando-se as potencialidades, identificando-se os factores de bloqueio, e as estratégias possíveis para a inversão da situação económica, social e cultural e turística” (Azevedo, 2014, p. 42).

Neste contexto, as autarquias funcionam como importantes instrumentos de mediação entre os produtores culturais e os membros das comunidades de forma a

alcançar a democracia cultural. Estas podem disponibilizar os meios necessários para a implementação de projetos benéficos para as comunidades, desse modo os cidadãos iriam adquirindo capacidades ao tornarem-se agentes ativos na área cultural.

Também o Estado é um agente importante na prática de democracia cultural, isto porque reformula as políticas culturais públicas e conseqüentemente “o crescimento do sector das artes performativas, no desequilíbrio do mercado de trabalho e no surgimento de novas áreas artísticas” (Gomes, 2008, p. 87) Segundo o autor, existe uma *décalage* entre o rápido desenvolvimento do mercado das artes performativas e a lenta aplicação das estratégias da administração pública, tanto central como local. A nível nacional, o desenvolvimento das artes performativas dá-se através de três vectores: “o crescimento do mercado das artes performativas manifesta-se tanto na produção e difusão – designadamente no aumento de emprego do sector e na criação de infraestruturas -, como mais claramente ainda, no consumo – isto é, no volume de espectadores” (Gomes, 2008, p. 88).

Nos últimos anos a única política pública aplicada no sector cultural tem sido o investimento em obras públicas e em infraestruturas sustentadas pela União Europeia. Porém, a insuficiente intervenção pública e as diminutas estratégias em torno das políticas culturais demonstram as relações complicadas entre os poderes centrais e locais, assim como a instabilidade dos orçamentos dirigidos à cultura.

Em 2012, segundo o inquérito ao Financiamento das Atividades Culturais pelas Câmaras Municipais realizado pelo INE (Figura 1.), as despesas da administração local com atividades culturais ascendeu a 401,5 milhões de euros, traduzindo uma diminuição de 5,3 milhões de euros face ao ano anterior.

Figura 1. Despesa em cultura a preços correntes, por entidade, 2012



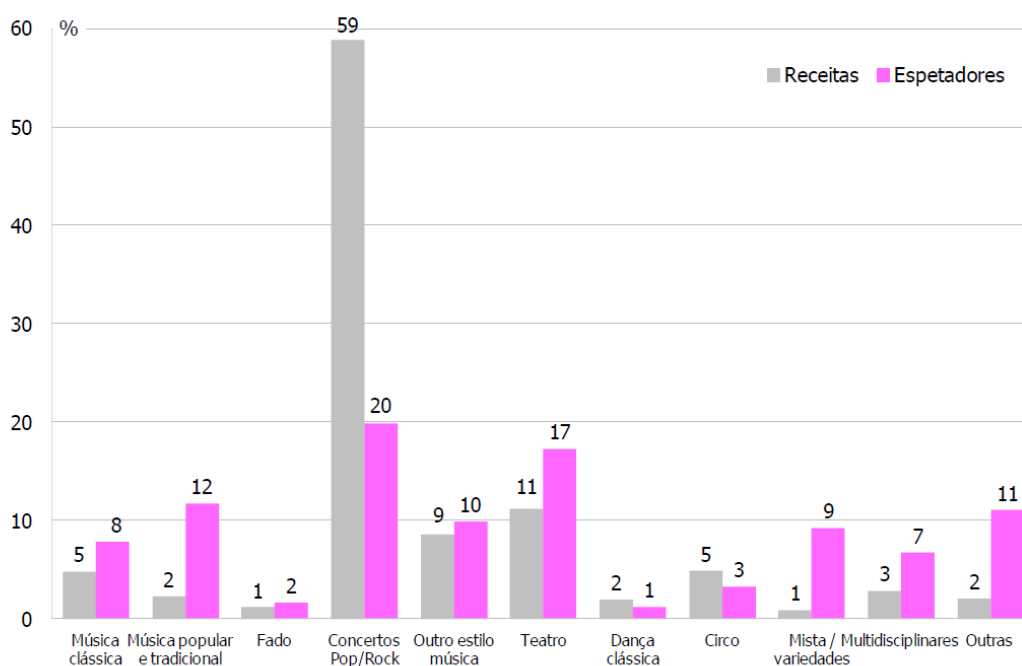
Fonte: INE – Estatísticas da Cultura 2012²

Em Portugal, o crescimento das artes performativas tem impacto nos públicos, na atividade económica, no emprego e nas infraestruturas. Nos últimos anos assistiu-se a um aumento significativo da frequência dos públicos a espetáculos também por força da escolarização das camadas mais jovens e do aumento da oferta cultural. “Esse crescimento da oferta tem correspondido também a uma alteração dos modos de produção e de receção artística, no sentido do que se poderá designar como ‘espectacularização da cultura’” (Gomes, 2008, p. 90).

Este fenómeno apresenta quatro fatores associados, sendo que o primeiro está relacionado com a elaboração de uma programação que abranja o maior número de indivíduos com características distintas de forma a alargar o público-alvo, agregado a isto estão os orçamentos elevados e os meios técnicos especializados, constituindo assim o segundo fator. Também a participação de indivíduos mediáticos faz parte deste fenómeno da ‘espectacularização da cultura’, pois compõe uma fonte de atração de públicos. O quarto e último fator remete para a descentralização das produções culturais, ou seja, não confinar apenas a alguns territórios e alargar a outras regiões.

² Instituto Nacional de Estatística (2013). Estatísticas da Cultura 2012. Acedido em 27 de Junho de 2014, em: <http://www.ine.pt>.

Figura 2. Espectadores e receitas, por modalidades de espetáculo ao vivo, 2012



Fonte: INE – Estatísticas da Cultura 2012³

Em 2012, realizaram-se 27 566 sessões de espetáculos ao vivo, resultando 8,7 milhões de espectadores dos quais 3,5 milhões pagaram bilhete gerando receitas na ordem de 65,6 milhões de euros. É de referir que por regiões destaca-se Lisboa, Norte e Centro que concentram 61,2%, 25,9% e 7,2% das receitas totais e 34,6%, 35,4% e 15,3% de espectadores respetivamente.

É necessário procurar envolver as populações nos eventos culturais desenvolvidos numa lógica de rede institucional, isto é, as diversas instituições culturais existentes num determinado local devem funcionar em rede para que todos os públicos tenham acesso aos espetáculos culturais e, para que, estes sejam permanentes e não pequenas manchas num longo ano. Assim se combateria o dilema da efemeridade dos eventos culturais. É também necessário sensibilizar e proporcionar às populações uma familiarização com diversos tipos de cultura para que os indivíduos sejam capazes de apreciar as especificidades e não considerar qualquer uma delas superior. As autarquias devem preocupar-se em “ (...) capitalizar e envolver a acção de operadores culturais reconhecidos, em acompanhar a contemporaneidade em termos de programação cultural, em incentivar a criação de ateliês envolvendo as escolas, em ter uma oferta

³ Instituto Nacional de Estatística (2013). Estatísticas da Cultura 2012. Acedido em 27 de Junho de 2014, em: <http://www.ine.pt>.

cultural diversificada apoiando-se num parque de equipamentos variados” (Santos, 2007, p. 6) não esquecendo o aspecto central da formação de públicos. Assim, as políticas de democracia cultural são o ponto crucial, pois “ (...) não se limitam a facilitar a criação artística e a seguir democratizá-la, mas pretendem ainda estimular alargadamente a criatividade cultural e propiciar a expansão cultural dos diversos grupos sociais” (Costa, 1997, p. 6).

A adesão por parte dos públicos aos espetáculos culturais, nomeadamente, aos espetáculos ao vivo deve-se principalmente à diversidade de oferta, para tal é necessário a promoção e a divulgação. Os municípios tornaram-se nas entidades essenciais para essa tarefa, no entanto o orçamento reduzido e a baixa prioridade dada à cultura desalentam o desenvolvimento do mercado cultural português. Por forma a balançar este desequilíbrio, as organizações não lucrativas e as associações apostam cada vez mais na produção, na difusão e na mediação cultural, o que representa uma parcela fundamental para a área cultural a nível nacional.

1.2 Os públicos da cultura

Na sociedade atual, a relação entre a cultura e o público é a consequência de uma mudança gradual ao longo dos tempos e da implementação de políticas culturais. O conceito de público, segundo alguns autores, surge juntamente com a expansão dos meios de comunicação, nomeadamente com os jornais que necessitavam de criar segmentos de público que permitissem a controvérsia coletiva e o pensamento individual.

Antes de mais é necessário referir a diferença entre público e massa, segundo Habermas “num público (...) virtualmente tantas pessoas expressam opiniões quantas as que recebem. As comunicações são organizadas de tal modo que há uma oportunidade imediata e efectiva de responder a qualquer opinião expressa em público (...) numa massa, muito menos gente expressa opiniões (...), pois a comunidade do público torna-se uma colecção abstracta de indivíduos que recebem impressões dos meios de comunicação de massa” (Cit. por Lopes; Aibéo, 2005, p. 45).

De uma forma geral, o conceito de público traduz “uma estrutura dinâmica, não amorfa, capaz de ser sugestionada, provocando a sua participação e interação com as propostas de obra e espetáculos culturais. Neste sentido o público é composto por agentes ativos, críticos e intervenientes, configurando-se como um conjunto complexo, não estabilizado, atravessado por perturbações internas. O nível de escolaridade, as

categorias socioprofissionais, assim como a idade e género da população, são, de forma geral, determinantes na definição dos consumidores culturais ou públicos da cultura” (Bernardo, 2009, p. 23). Também dada a amplitude e heterogeneidade do conceito fala-se de públicos, no plural, e não em público, no singular.

Segundo Costa (2004), o conceito de público remete para uma relação social das pessoas com as instituições, porém esta relação foi-se modificando ao longo dos tempos, dando lugar aos *media*. Esta alteração deve-se a “uma relação mista de distância e subalternização, de alheamento e ignorância, de reverência e desconfiança perante essas instituições, a uma relação com elas de carácter mais complexo, mais próximo, mais informado, mais exigente, mais diversificado” (Costa, 2004, p. 131). A relação passiva que os indivíduos deveriam ter com as instituições passou a uma relação dinâmica com os próprios artistas, uma vez que há dinamismo com indústrias culturais através dos *media*. Isto possibilitou que os públicos tivessem uma opinião e que essa mesma opinião chegasse ao epicentro da criação cultural, determinando gostos, estilos e perfis.

O conceito de públicos assume uma variedade de definições, sendo que para Celso Magalhães “o público é o povo” (Cit. por Andrade, 2003, p. 14); para Philip Lesly “o público pode ser um comité de três pessoas ou a nação inteira ou, mesmo, o mundo inteiro” (Cit. por Andrade, 2003, p. 15). Hebert Blumer refere, ainda, que o público indica grupos de pessoas que possuem ideias, interesses e gostos em comum (Cit. por Oliveira, 2004, p. 144). Assim, na presente investigação o público não se encontra na forma tradicional, ou seja, o público não se remete à simples tarefa de absorver informação, sendo que é parte integrada e participativa na ação.

Na sociedade contemporânea, os públicos possuem um importante papel, enquanto estrutura dinâmica e crítica, pois pode ser questionada e opinativa acerca da obra cultural e da instituição cultural (Oliveira, 2004, p. 146). Desta forma, todo o público é potencial consumidor de atividades culturais. Na constituição de públicos é importante, para além da caracterização pessoal, como já foi supracitado por Bernardo (2009), a caracterização social, ou seja, “o conhecimento da estrutura social e institucional dos contextos; a relação entre multiplicidade de actividades e variabilidade de bens e obras presentes nessas actividades; e a análise das lógicas dos públicos” (Santos, 2004, p. 8).

Por sua vez, Bourdieu delimita os públicos da cultura segundo a sua classe social, isto é, o capital social e educacional tem uma maior preponderância

relativamente ao capital económico (Cit. por Vasconcellos, 2002, p. 80). O público da cultura é um público apto para a receção de bens. Desta forma, educação é a componente que faz a diferença para a prática cultural. Da mesma opinião partilha Gomes (2004), referindo que “os lugares de classe correspondentes a recursos escolares elevados, bem como a elevada qualificação profissional, associam-se a uma maior probabilidade de consumo cultural regular e de frequência de eventos e equipamentos culturais” (Gomes, 2004, p. 32).

Para além disso, o público obedece a determinadas características, Warner define sete: auto-organização; estabelecimento de uma relação entre estranhos; uma interpretação simultaneamente pessoal e impessoal; mobilização cognitiva; um espaço social criado pela ‘circulação reflexiva do discurso’, aberto à polémica e ao diálogo infinito; uma temporalidade associada à própria circulação dos discursos; uma forma de ver e fazer o mundo (Cit. por Lopes, Aibéo, 2005, p. 46). Estas seriam as condições de agregação do público, sendo que este é bem mais do que o somatório dos seus indivíduos. A visão de Warner remete para o conhecimento prático que se tem acerca dos públicos, pois ser público é “ser um certo tipo de pessoa, habitar um certo tipo de mundo social, ter ao seu dispor certos media e géneros, estar motivado por um determinado horizonte normativo e falar dentro de uma determinada linguagem ideológica” (Idem, *ibidem*, p. 46).

O público faz parte da instituição, é um elemento importante que permite a continuação do trabalho da mesma, “ele é a primeira e principal razão para a existência da instituição e presta um favor quando proporciona oportunidade para servi-lo em seus desejos e necessidades. O público precisa ser transformado de mero espectador em autêntico público, com todas as características desse agrupamento espontâneo, objecto formal das relações públicas” (Andrade, 2003, p. 82).

A quantidade numérica não é algo importante para a definição de público, pois o indivíduo no público não perde a sua opinião, a sua reflexão crítica, este chega a um consenso em coletivo, o que lhe permite uma ação em conjunto. Para alcançar esse consenso coletivo, o indivíduo torna-se socialmente plural. “A individualidade é sempre confluência singular de uma pluralidade poliédrica de facetas, nomeadamente de disposições múltiplas, umas vezes ativadas, outras vezes mantidas em modo de stand-up, latente, consoante os contextos, as circunstâncias e os episódios” (Costa, 2004, p. 130).

O modo de relação dos públicos com a cultura veio-se a modificar ao longo dos anos, isto porque vários processos tecnológicos fizeram desencadear o nascimento de outros mercados culturais e conseqüentemente a sua expansão. Tanto a globalização como a inovação tecnológica facilitaram a produção, divulgação e distribuição de produtos culturais e a expansão das respectivas indústrias. Firmino da Costa (2004) refere que essa relação passou de uma posição social de leigos a uma posição social de públicos, ou seja, a relação de receio e incerteza foi substituída por um relação mais complexa e exigente por parte dos públicos.

1.2.1 A socialização e o habitus como base identitária cultural

Os públicos da cultura estão presentes em duas abordagens, primeiramente existem determinados constrangimentos de ordem simbólica que impedem que determinados públicos frequentem museus, galerias de arte ou espetáculos de ópera por exemplo, impossibilitando deste modo o alargamento dos públicos daqueles espaços culturais. Em alternativa, procedem a um cruzamento das histórias de vida com as diferentes apropriações do tempo histórico nas visitas ao museu. Ainda neste contexto, importa referir os desencontros que ocorrem entre a oferta e a procura, que muito se deve a fatores como a diferença sexual, o capital escolar ou a pertença social. Estes são fatores que podem contribuir para um certo constrangimento, bem como para a violência simbólica, que se baseia na construção de crenças no processo de socialização, que induzem o indivíduo a avaliar o mundo de acordo com critérios e padrões definidos por outrem. Trata-se da construção de crenças coletivas que fazem parte do discurso dominante. Assim, muitos indivíduos não têm recursos económicos para aceder a determinadas práticas culturais.

Embora tenhamos assistido nos últimos tempos a uma maior oferta de usufruto de bens de cariz cultural e de lazer, a procura por parte das pessoas não tem acompanhado essa mesma oferta e o enriquecimento das infraestruturas culturais. No nosso entender, a cultura representa uma dimensão fundamental e integrante da nossa vivência social, pois é por via da mesma e dos sistemas simbólicos e comunicativos que a vida humana adquire um sentido próprio.

Deste modo, Bourdieu avança com o conceito de habitus pois, há um modo de atuar diferente consoante o campo, produzindo valores e opiniões (Cit. por Casanova, 1995). É de acordo com estes valores e opiniões que os atores sociais têm determinadas predisposições para agir face ao meio, diferenciando-se assim entre si. Este traduz as

características intrínsecas e relacionais de uma posição, de um estilo de vida unitário, ou seja, num conjunto de escolhas de pessoas, bens e de práticas. A produção cultural resulta de duas lógicas distintas: as disposições dos produtores e as tomadas de posição. Assim, o encontro entre o público e as obras culturais é o resultado da correspondência entre o gosto do produtor cultural e entre o gosto do consumidor. “O habitus é, pois, um sistema de disposições, ou seja, de tendências incorporadas nos atores (decorrentes da especificidade do processo de socialização por eles percorrido, especificamente essa que, por sua vez, depende em boa parte da inserção social mais objectiva desses mesmos atores) que presidem às suas práticas sociais” (Casanova, 1995, p. 49).

O conceito de habitus, tão importante na análise de Bourdieu, é o resultado da socialização dos indivíduos. Por sua vez, a socialização remete para a ação do indivíduo, ou seja, a forma como este age tendo em conta os seus padrões de conhecimento, regras e valores adquiridos nas várias facetas da sua vida e transmitidos por múltiplos contextos de aprendizagem que configuram a sua personalidade. “A socialização é o processo através do qual as crianças ou outros novos membros da sociedade aprendem o modo de vida da sociedade em que vivem. Este processo constitui o principal canal de transmissão da cultura através do tempo e das gerações” (Giddens, 2004, p. 27). É neste processo que os indivíduos, enquanto na fase da infância, se tornam seres conscientes, adquirem saberes e capacidades dentro do panorama cultural em que está inserido. Neste sentido, a socialização deve ser encarada como um processo vitalício, pois não se esgota nas primeiras interações. Esta renova-se através do comportamento humano, é onde os indivíduos apreendem os seus papéis, tornando-se agentes sociais.

Os sujeitos quando nascem não possuem qualquer afinidade com a sociedade, ou seja, não há pertença. Contudo, têm uma predisposição intrínseca para a sociabilidade, sendo que durante um determinado período de tempo o indivíduo é induzido a fazer parte, participar da vida normal de uma sociedade. “O ponto inicial deste processo é a interiorização: a apreensão ou interpretação imediata de um acontecimento objectivo como exprimindo sentido, isto é, como manifestação de processos subjectivos de outrem que assim se torna, em termos subjectivos, significativo para mim” (Berger; Luckmann, 2004, p. 137). O indivíduo assume que está a interiorizar o mundo onde os outros com que interage já o conhecem e vivem nele, este processo deriva da socialização e dá-se também nela, pois esta introduz o indivíduo no mundo objectivo de uma sociedade.

Através do processo de socialização, os indivíduos apreendem os conhecimentos e valores necessários para adquirirem um estatuto e um papel na estrutura social. A função da socialização pode ser sintetizada como o progresso dos indivíduos, das responsabilidades e das capacidades que são as condições imprescindíveis aos seus futuros desempenhos funcionais. Este processo tem origem na sociedade e/ou num grupo social, nunca parte da vontade do indivíduo.

Assim, em geral, a socialização acontece em dois períodos centrais. O primeiro denomina-se socialização primária e ocorre num período de tempo mais curto do que a segunda, a socialização secundária. A socialização primária, que segundo alguns autores trata-se do período central da socialização, é aquele momento em que a criança absorve tudo o que a rodeia sem qualquer conhecimento prévio. Esta é transmitida essencialmente pela família, a estrutura que está mais perto e que mais interage com os indivíduos em idades tão ‘prematuros’. A família é constituída por elementos que possuem papéis sociais diferentes e é nessa diferenciação que a sociedade se desenvolve. Assim, o indivíduo vai apreendendo normas, valores e regras. É nesta fase que a criança desenvolve o habitus primário, ou seja, formula pela primeira vez as noções de significado, afetividade e conhecimento.

A socialização primária é “a primeira socialização que o indivíduo experimenta na infância e em virtude da qual se torna membro da sociedade em geral” (Berger; Luckmann, 2004, p. 138). Esta trata-se da fase mais importante para o indivíduo, para além de se aprendizagem cognitiva pura envolve também situações com altos níveis de emoção, uma vez que os principais intervenientes desenvolvem laços de afetividade profundos.

Por sua vez, a escola é a instância de socialização mais próxima da criança. Esta pretende passar conhecimentos, qualificações e capacidades necessários à formação do indivíduo, permitindo a participação e integração na vida social. Ainda neste sentido, o indivíduo à medida que cresce entra em contacto com outras instâncias de socialização, sejam grupos de pares, organizações, entre outros. De forma a integrar o sujeito, este tem de se adaptar e contextualizar de acordo com o que o rodeia, dando origem à socialização secundária – “ (...) é qualquer processo subsequente à socialização primária que introduz um indivíduo, já socializado, em novos sectores do mundo objectivo da sua sociedade” (Berger, Luckmann, 2004, p. 138). Assim, a socialização secundária implica o contacto com outras instituições e realidades, implicando uma

nova interiorização de valores, regras e conhecimentos de forma a orientar o indivíduo nessa nova realidade.

Todo o indivíduo é socializado tendo em conta o que o rodeia, tanto a nível social, cultural como económico, pois cada um nasce dentro de uma determinada classe social. No entanto, a forma como pensamos e agimos, procedendo a certas escolhas, correspondem a um estilo de vida. O estilo de vida remete para um conjunto de práticas consoante o volume e o tipo de capital social e educacional que o indivíduo possui, de acordo com o seu habitus.

Ainda na lógica Bourdiana, outro conceito fundamental é o conceito de capital, e esse capital pode ser representado de três formas fundamentais: capital cultural, social e económico. Desta forma, o capital económico é direta e imediatamente conversível em dinheiro e é particularmente adequado para a institucionalização de direitos de propriedade; o capital cultural pode ser convertido em certas condições em capital económico e é apropriado para a institucionalização, especialmente sob a forma de títulos académicos; o capital social remete para obrigações e relações sociais, também é conversível em determinadas condições em capital económico e pode ser institucionalizado sob a forma de títulos de nobreza⁴ (Bourdieu, 2000, p. 136).

Nesta investigação importa mencionar o capital cultural especialmente. Assim, este existe em três formas: o incorporado, que remete para o que está interiorizado em disposições duradouras no organismo – o capital incorporado, uma vez interiorizado, não pode ser transmitido instantaneamente por doação, herança, venda ou troca⁵ (Idem, ibidem, p. 140); o objectivado, que se apresenta em forma de bens culturais, nomeadamente em quadros, livros, instrumentos ou máquinas; e o institucionalizado, que se refere a títulos académicos, ou seja, confere outras propriedades ao capital cultural – através do título escolar ou académico confere-se o reconhecimento institucional ao capital cultural possuído por uma determinada pessoa⁶ (Idem, ibidem, p. 147).

⁴ Tradução livre.

⁵ Tradução livre.

⁶ Tradução livre.

1.2.2 A segmentação de públicos e tipologias

Em Portugal, nos anos 1990, começou-se a intensificar os inquéritos e os estudos às práticas culturais e a públicos, desta forma era possível criar tipologias, ou seja, segmentar o público de modo a que os investigadores conseguissem analisar quem são aquelas pessoas e porque estariam interessadas naquelas atividades e/ou obras culturais.

Por norma as tipologias baseiam-se na caracterização sociodemográfica dos seus frequentadores, assim como a frequência dos eventos culturais e os seus comportamentos, ou seja, comportamentos de fidelização no consumo cultural ou de adesão pontual. Em geral, o objetivo principal das tipologias é identificar a(s) franja(s) de população que frequenta(m) os diversos eventos culturais, para tal recorre-se a instrumentos de recolha de informação, como por exemplo o inquérito por questionário e a entrevista. Após a definição das dimensões inquiridas procede-se à análise dos indicadores escolhidos para a investigação.

Ao longo dos anos, várias investigações foram realizadas no âmbito da análise de públicos, aqui interessa referir as mais relevantes, todas efetuadas por investigadores do Observatório das Actividades Culturais⁷.

Assim, a título de exemplo, apresentam-se três tipologias mencionadas em investigações sobre:

- Públicos do Festival de Almada (Gomes, 2000) - Tipologia: Incondicionais, Adeptos, Flutuantes e Estreantes;
- Públicos do Porto 2001 (Santos, 2002) – Tipologia: Cultivados, Liminares, Especializados, Retraídos, Displícites e Recatados;
- Públicos da Ciência em Portugal (Costa; Ávila; Mateus, 2002) – Tipologia: Envolvidos, Consolidados, Iniciados, Autodidactas, Indiferentes, Benevolentes e Retraídos.

A investigação relativamente aos públicos do Festival de Almada teve como principal instrumento de recolha de informação o inquérito por questionário. Trata-se de um evento cíclico, onde a tipologia supracitada remetia para o grau de fidelização do

⁷ O Observatório das Actividades Culturais (OAC) é uma associação sem fins lucrativos, criada em 1996. Esta tem como associados fundadores o Ministério da Cultura, O Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa e o Instituto Nacional de Estatística. O OAC tem como função a divulgação das mutações culturais, como tal realiza estudos de públicos, eventos culturais e respetivos impactos, políticas culturais, agentes e estudos de levantamento de instituições culturais. Disponível em: <http://oac.pt>.

público ao Festival, pois pretendia-se “focar analiticamente o processo de constituição dos públicos por relação à própria história do Festival” (Gomes, 2004, p. 39).

Segundo o estudo, a tipologia elaborada articulava quatro tipos de públicos que frequentavam o Festival, sendo eles: os incondicionais – “são espectadores que possuem assinatura e assistiram a mais de 6 espectáculos em anos anteriores”; os adeptos – “incluem os que têm assinatura e assistiram a menos de 6 espectáculos”; os flutuantes – “não têm assinatura, assistiram a espectáculos, embora a menos de 6”; e por último, os estreantes – “são aqueles que nunca estiveram anteriormente no Festival, possuam ou não assinatura” (Gomes, 2000, p. 92).

Segundo Gomes (2004), as principais conclusões do estudo é que tanto o Festival, enquanto evento, como os seus públicos foram crescendo reciprocamente. Esse crescimento em dimensão deu-se por duas vias, “por um lado, considerando o forte impacto local do evento, o recrutamento de novos públicos faz-se em grande medida pela transmissão do hábito de ida ao Festival, através de relações familiares ou de amizade; por outro lado, o crescimento do evento levou à extensão de Almada para Lisboa, significando claro está um recrutamento de outros públicos” (Gomes, 2004, p. 40). A tipologia apresentada para além de demonstrar uma regularidade de determinada prática, mostra também o significado que lhe é atribuído, pois os públicos referem o sentido de convivência que o Festival desencadeia, ou seja, a rede de amizades e conhecimentos.

Num outro estudo realizado sobre os Públicos do Porto 2001 (Santos, 2002) abordou-se a pesquisa dos públicos através dos perfis sociais e as suas práticas culturais, para isso fez uma divisão por cachos na análise de recrutamento dos públicos. Este evento dá-se no ano em que o Porto é a Capital Europeia da Cultura, sendo que “o carácter excepcional e festivo da ocasião parece figurar entre as principais razões de frequência dos eventos e equipamentos abrangidos, especialmente no que concerne a segmentos de públicos com práticas culturais mais irregulares” (Gomes, 2004, p. 39). Neste contexto o aumento da oferta cultural ao longo do ano parece ter feito com que houvesse uma maior adesão ao evento, surgindo assim o chamado ‘efeito Porto 2001’. Os públicos demonstraram também a sua preocupação perante este efeito, uma vez que receavam que após o evento houvesse uma consequente retração ao nível dos consumos culturais.

Assim, de modo global os públicos do Porto 2001 caracterizam-se pela jovialidade e pela elevada qualificação escolar. O objeto estudado revelou-se

“fortemente selectivo em função dos elevados recursos qualificacionais generalizados entre os públicos” (Gomes, 2004, p. 36). Passando à leitura da tipologia assinalada, deve-se referir que foram identificados seis segmentos de público, sendo eles os cultivados, os liminares, os especializados, os retraídos, os displicentes e os recatados.

Os públicos cultivados referem-se aqueles que apresentam uma maior qualificação escolar, trata-se de um segmento de público com uma taxa elevada de atividade e que mesmo assim não esquece as práticas culturais. “Este grupo representará os grandes consumidores culturais e, nessa medida, poderá entender-se como segmento nuclear dos públicos” (Gomes, 2004, p. 37). Contudo este grupo é minoritário, sendo que representa apenas uma pequena parte num contexto de praticantes culturais efetivos.

Por sua vez, os públicos liminares tratam de uma franja jovem a nível dos públicos, estes estão numa fase de formação na sua trajetória individual. Têm um padrão de consumo cultural bastante intenso e diversificado, sendo que há uma ligeira preferência pelas artes performativas.

Os públicos especializados apresentam “um padrão de práticas que, embora lhe seja peculiar, permite defini-lo como segmento intermédio entre públicos regulares e raros” (Santos, 2002, p. 265). Este grupo possui também elevadas qualificações escolares, são jovens – “correspondem em grande parte a jovens em fase de transição para a vida adulta” (idem, ibidem, p. 267) -, e denota-se uma forte presença do sexo feminino. Há uma tendência para o consumo cultural legitimado, porém realiza-se de forma ocasional, sendo que trata-se de “um segmento de públicos especializado – quanto à combinatória de escolhas de lazer – e, ao mesmo tempo, intermédio – quanto ao nível de regularidade das práticas realizadas” (idem, ibidem, p. 270).

Os públicos retraídos correspondem aos indivíduos que possuem qualificações reduzidas e com hábitos culturais frágeis. Porém, este grupo ilustra bem o alargamento de públicos a que o evento foi capaz de organizar.

Por seu lado, indica-se ainda os públicos displicentes. Estes caracterizam-se também por ser um grupo não linear, estes possuem altas qualificações, possuem lazeres relativamente parecidos, sendo que remetem para a convivialidade, mas raramente frequentam eventos e equipamentos culturais. “Este segmento de públicos é aparentemente dotado dos capitais e atributos que tornam mais provável a regularidade de hábitos culturais e, não obstante, a posse desses recursos não se traduz numa prática efetiva. Nesse sentido, poderiam designar-se estes como quase-públicos ou públicos potenciais” (Gomes, 2004, p. 38).

Por fim, os públicos recatados retratam a franja mais velha da população inquirida e a mais qualificada também, evidenciando fortes hábitos culturais e deixando de lado as práticas de sociabilidade.

A tipologia apresentada permitiu a identificação de segmentos de públicos que tanto eram polarizados como convergiam, sendo que foram analisados tendo presente o perfil social e o padrão das práticas culturais.

No estudo dos Públicos da Ciência em Portugal (Costa; Ávila; Mateus, 2002), os investigadores pretendiam analisar a composição social dos públicos com as respetivas práticas de procura e receção de informação acerca da ciência, as disposições associadas, as preferências e atitudes, assim como os estilos e vida e os padrões culturais. Para tal procedeu-se à recolha de informação e à respetiva análise, surgindo assim a tipologia referida acima.

Como grupo minoritário aparecem os envolvidos, estes têm práticas múltiplas e intensivas, utilizando a ciência em vários níveis da sua vida. Acompanhando os envolvidos existem os consolidados, estes possuem também práticas frequentes de aquisição de informação científica porém um pouco menos do que os anteriores. Também utilizam a informação científica na sua vida, tanto na vertente profissional como na pessoal.

Os iniciados relacionam-se com o conhecimento científico ao longo da formação escolar, sendo que demonstram interesse em aperfeiçoar e em aprender mais acerca do assunto. Ainda na vertente de proximidade com a ciência aparecem os autodidactas, que utilizam a ciência na sua vida pessoal em atividades informais, mas mostrando sempre vontade de melhorar os seus conhecimentos.

Nos outros três perfis denota-se um certo distanciamento da ciência. Os indiferentes quase não possuem práticas de aquisição de conhecimentos científicos como não demonstram interesse em melhorá-los. Os benevolentes partilham desta característica, sendo que diferenciam-se expressando opiniões acerca de “aspectos desejáveis em publicações nesta área” (Costa; Ávila; Mateus, 2002, p. 179). Por último, apresentam-se os retraídos, estes não apresentam práticas nem atividades relacionadas com a ciência, nem demonstram vontade de melhorar essa atitude, possuem ainda uma opinião negativa sobre o impacto do desenvolvimento da ciência.

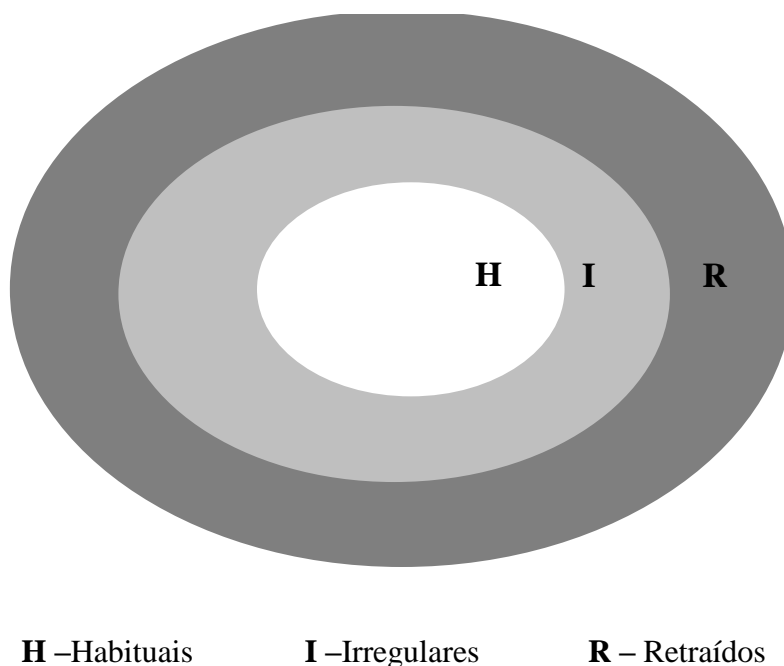
Em suma, torna-se importante mencionar que tanto os estudos dos Públicos do Festival de Almada como dos Públicos do Porto 2001 foram realizados nos eventos, onde indivíduos foram inquiridos para esse efeito. A investigação acerca dos Públicos

da Ciência em Portugal, por sua vez, refere-se a uma amostra significativa da população portuguesa.

É de referir, ainda, a dicotomia de públicos e não-públicos, sendo que se pode verificar “em simultâneo, ser público relativamente a determinadas expressões da oferta cultural, não-público relativamente a outras ou público potencial para outras ainda” (Santos, 2004, p. 11). Contudo, esta noção de não-público remete para um âmbito de exclusão, algo negativo, sendo que também não se pode esquecer as desigualdades de acesso. Assim, entende-se por não-público todos os potenciais não-consumidores de eventos e equipamentos culturais (Bernardo, 2009, p. 26).

A fim de completar este segmento, apresentamos também os públicos da cultura segundo João Teixeira Lopes (2004), que os agrupa em categorias mais generalistas do que as tipologias supracitadas. Assim, este divide em três grupos, sendo eles os Habituais, os Irregulares e os Retraídos.

Figura 3. Públicos da Cultura



Fonte: LOPES (2004)

Assim, iniciando pelos públicos habituais, estes são “constituídos por uma ínfima percentagem da população portuguesa altamente escolarizada, qualificada e juvenilizada e onde predominam disposições estéticas fortemente interiorizadas, fruto de um capital cultural consolidado” (Lopes, 2004, p. 45). Estes públicos são os mesmos que Bourdieu apelidou de ‘novos intermediários culturais’ (Cit. por Lopes, 2004, p. 46),

pois assumem um papel importante tanto no consumo como na difusão cultural. Estes possuem hábitos e gostos pelas práticas culturais, sendo que interessam-se também pela novidade e modernidade.

Os públicos irregulares retratam aquela franja jovem da população que possui qualificações elevadas, porém a frequência a práticas culturais tem um carácter pontual. Ou seja, eles “provam, à sociedade, que a escolaridade é uma condição necessária mas não suficiente para a prática cultural regular” (Lopes, 2004, p. 46). Este grupo está, também, exposto ao fenómeno de regressão cultural, que se pode dar por duas razões – por um lado pela questão familiar, possivelmente são indivíduos que habitam com pessoas de outras gerações possuidores de baixas qualificações escolares e sem hábitos de práticas culturais, influenciando assim o indivíduo e, por outro lado, pela via profissional, onde o quotidiano se torna rotineiro não dando espaço à criatividade e espontaneidade, deixando o indivíduo na inércia.

Por sua vez, os retraídos retratam o ideal - tipo que move-se num contexto doméstico, são possuidores de baixas qualificações escolares, e apesar de ser transversal a várias faixas etárias, concentram-se no escalão etário mais jovem e mais idoso na esfera do consumo cultural.

Em conclusão, estes perfis necessitam de uma abordagem mais técnica e minuciosa, confrontando frequentemente com a realidade, pois só assim poderão ser aplicados. “Se é verdade que a constituição dos públicos e da sua matriz de gostos influencia o campo dos possíveis da produção cultural, não é menos certo que a estrutura da oferta condiciona o processo de recrutamento, atracção e formação de públicos” (Dantas; Gonçalves, 2000, p. 1).

Na presente investigação também adotou-se uma tipologia, estando divididos em cultivados, lúdicos e conviviais, estes têm em conta as motivações dos públicos-atores da PELE para a sua destriça.

1.2.3. Formação de Públicos

Os públicos desde sempre tiveram um papel importante na sociedade, sendo uma realidade incontornável na cultura, nas artes e consequentemente no teatro. Os espectadores constituem peças fundamentais no universo teatral, tanto como participantes ativos ou passivos.

Assim, a questão que se impõe é - como se formam públicos?

Segundo Oliveira (2004), o público não existe, cria-se, ou seja, este pode ser produzido. O indivíduo desde cedo submete-se a uma extensa panóplia de influências sociais, primeiramente a nível familiar ou escolar, o que pode ser uma mais-valia, pois se este tiver um contacto precoce com contextos onde haja diferentes práticas culturais a sua receção posterior será muito mais positiva. Como tal é importante que desde cedo, o indivíduo tenha convivência com atividades culturais, onde este possa desenvolver um gosto genuíno.

Hoje em dia somos emersos numa quantidade de inquéritos e sondagens com sempre um objetivo em mente – o consumo. Ora, para que haja consumo é necessário alguém que esteja disposto a consumir, que demonstre interesse e que o integre no seu quotidiano. Perante uma sociedade de mercado e, conseqüentemente, de consumo, o público é a legitimação necessária para o lançamento de qualquer produto – “numa sociedade declaradamente mercantilista, de livre concorrência e circulação global de bens, se se ‘vende’, é porque há quem ‘compre’, e se há quem compre, e paga o que fazemos, podemos produzir, fabricar, organizar à vontade” (Oliveira, 2004, p. 144).

Neste caso, o conceito de públicos passa mais por uma lógica de marketing do que por um interesse cultural, mas no fundo os públicos não passam de um grupo de pessoas com gostos, estilos de vida e interesses em comum (idem, ibidem, p. 144). Aqui a conceção tripartida de cultura – cultura cultivada, cultura de massa e cultura popular – tem uma operacionalização nula no terreno, os meios de comunicação alteram a massa que é dividida para que surjam novos segmentos. Segundo Hannah Arendt, “a sociedade de massa não quer a cultura, mas os lazeres, o entretenimento, e por isso os artigos oferecidos pelas indústrias dos lazeres, são bem e belamente consumidos pela sociedade como todos os outros objectos de consumo” (Cit. por Oliveira, 2004, p. 145). Desta forma, para a formação de públicos é necessário ir à raiz da questão e estudar as motivações e as razões das escolhas dos indivíduos, verificar se há ligação com o quotidiano, profissão ou escolaridade, sendo que a socialização, como já vimos, tem uma forte influência nas decisões dos indivíduos. Remetendo para o presente estudo, a tipologia que refere os modos de relação entre os indivíduos e a PELE, para além dos retratos sociais que daí provêm, tem também em conta a componente motivacional dos públicos da associação.

Nos tempos modernos, os *media* aliados à publicidade possuem um papel fulcral na promoção e divulgação das ofertas culturais, mas alterações de hábitos de consumo, nos comportamentos sociais, nas práticas culturais e sociais. O que anteriormente era

difundido na rádio, hoje é encenado e visualizado na internet – “a Internet tem de ser lida como uma nova cultura, entendida esta forma de cultura, introduzida na vida ‘off-line’ através de uma complexa ramificação de conexões, cujos confins ‘on-line’, ‘off-line’ são difíceis de delimitar” (Oliveira, 2004, p. 149) -, que por sua vez se faz mostrar em computadores, *tablets*, *smartphones* ou em qualquer outro ecrã disponível. Os novos *media*, como são denominados, persuadem o indivíduo sem que este se aperceba - somos influenciados por estratégias de marketing, somos abordados por flyers e cartazes nas ruas, somos estudados e analisados pelas redes sociais em que estamos, pelos blogs que lemos e pelos sites que visitamos -, todos os dias os gostos e interesses são avaliados para que um novo produto seja lançado e responda a uma das nossas necessidades. “É necessário passar a encarar o (s) público (s) como uma estrutura dinâmica e não amorfa, capaz de ser suggestionada, provocando a sua participação e interacção com as propostas de obra e espectáculos culturais” (Oliveira, 2004, p. 146).

As alterações que houve na sociedade a nível da escola massificada, das relações familiares, no mundo laboral, nas relações de convívio levaram a que houvesse alterações do tipo de público a que o criador ou os programadores querem chegar. Há assim um objetivo em mente, o de criação de novos públicos. Desta forma, as políticas culturais aliadas à democratização cultural têm-se orientado em três vias: “i) o incentivo à criação e requalificação de serviços educativos nos equipamentos culturais; ii) o estímulo ao desenvolvimento de actividades desta natureza junto de agentes culturais e artísticos através de legislação específica; iii) as tentativas de reequacionamento da aprendizagem e do contacto com as artes nas escolas do ensino regular” (Gomes; Lourenço, 2009, p. 14).

Através disto pode-se afirmar que há duas categorias nestes novos públicos, sendo que há os produtos criados para o consumidor e há os produtos criados pelo consumidor (Oliveira, 2004, p. 150).

A formação de públicos é um facto com uma importância acrescida na política de intervenção cultural. Os projetos designados à inserção na comunidade são, também, uma forma de promover novas redes de formação de públicos. Este género de projetos pretendem envolver os indivíduos na comunidade em todas as suas fases, isto é, na criação, produção e apresentação.

Um projeto desta natureza que consiga prever a participação gradual de elementos da comunidade deve ser implementado conforme as necessidades dos indivíduos, tendo em conta a capacidade de reflexão e a capacidade crítica do mesmo.

Através deste tipo de atividades o indivíduo vai adquirindo novas experiências e aprendizagens que levarão conseqüentemente a desenvolver capacidades que antes não eram postas em prática. Neste sentido, há também o desenvolvimento de novos gostos e quiçá um novo estilo de vida. Outro ponto importante é que com esta modalidade a cultura pode chegar a populações menos favorecidas, dando o verdadeiro sentido à democratização cultural.

A “consolidação das redes de equipamentos e atividades culturais e artísticas foi considerada fulcral para a sensibilização e formação de públicos, assim como para a consolidação e descentralização da vida cultural” (Gomes; Lourenço, 2009, p. 32). Estas redes possuem objetivos específicos consoante cada projeto, contudo segundo Augusto Santos Silva (2004, p. 250) envolvem sempre sete funções principais: “são instrumentos de ordenamento; são instrumentos de qualificação; são instrumentos de coesão; são instrumentos de concertação e parceria; são ambientes de cooperação; são plataformas de difusão e são contextos matriciais de formação de públicos”. A rede trata de um sistema aberto flexível na receção cultural, pois depende de elementos externos assim como aceita também novos elementos. Não se centra em apenas um ponto, sendo que se difunde, assumindo uma maior dinâmica e destaque e contribuindo para o “crescimento e progressão em todo o tecido” (Silva, 2004, p. 249) que o autor chama de nós da rede. Esses nós não são sempre os mesmos elementos, pois ao longo da progressão do sistema vão aparecendo outros pontos, porém o que importa salientar é a troca de comunicação. Ao avaliar estas redes culturais a política democrática tende a melhorar as condições de acesso a bens culturais que anteriormente os indivíduos não poderiam contactar, fazendo com que haja coesão social e territorial.

Uma boa política cultural para a formação de públicos é aquela que é capaz de responder às necessidades dos indivíduos na sociedade cambiante em que vivemos. Assim, o investimento numa estratégia de formação de públicos adequada à comunidade potencia a participação dos indivíduos, uma vez que se trata de algo personalizado atendendo especialmente aos problemas locais.

1.3 O teatro comunitário e as suas especificidades

O teatro provém da palavra latina *'theatrum'*, do grego *'théatron'* e significa 'lugar onde se vê', ou seja, remete para o espaço físico e não para a atividade, para a ação em si. Este teve o seu nascimento na Grécia Antiga, onde é considerado como uma celebração sagrada e “está relacionado com os ritos agrários, com o final de um ciclo de trabalho, com um tempo de descanso e de festa que conheceria posteriormente outros estágios e evoluções” (Andrade, 2013, p. 37).

Anteriormente à formação dos géneros dramáticos existiu a expressão coral, esta remetia para “cantos rituais ou canto poético-líricos” (Andrade, 2013, p. 37), só posteriormente através de Téspis⁸ apareceu a figura de ator, até então desconhecida.

Com as profundas transformações sociais e políticas desenvolveram-se as condições necessárias para a criação dos géneros teatrais gregos. Estes dividiam-se no género de tragédia – que remetia para a emoção, comoção e choro -, e de comédia – que como a própria denominação refere pretende alcançar o riso e o divertimento através da sátira, onde demonstrava os excessos, a falsidade e os sentimentos mesquinhos.

A invenção teatral possui uma forte componente crítica e cívica, estando ligada à polis⁹ – local, território -, que se tornaria no modelo organizacional base para a construção da sociedade. Remetendo para o presente estudo, todos os grupos de teatro comunitário estudados possuem uma pertença territorial forte, algo presente nas histórias relatadas em cada peça.

Esta arte performativa surgiu de forma a demonstrar os problemas dos homens com os deuses ou as relações entre si, mostrando dramaturgias ligadas ao quotidiano. Como tal, as performances tinham sempre um cunho religioso e de ritual, formando também um espírito identitário, onde as pessoas se reviam. Desta forma, o teatro mostra ter uma função fortemente política, assim como social, pois este exhibe tradições locais, tendo em conta a memória e herança cultural de cada um, sem nunca fugir às temáticas atuais, ou seja, que transmitam os problemas e as preocupações dos indivíduos no seu quotidiano. “Ao articular pressupostos cívicos, educacionais, performativos, rituais e políticos, o teatro grego está, em muitos aspetos, mais próximos do teatro comunitário do que do teatro convencional atual” (Andrade, 2013, p. 50).

⁸ Trata-se de um ator grego do século V a.C. reconhecido como o primeiro ator ocidental.

⁹ A polis tratava-se “originalmente uma associação local para a segurança comum e que se transformou no centro irradiante de atividades morais, intelectuais, estéticas, sociais e práticas” (Andrade, 2013, p. 38).

O teatro apresenta-se como forma cultural essencial para a expressão do indivíduo na sua comunidade. Assim, é importante referir, primeiramente, o teatro do oprimido, pois este tem como principal objetivo a democratização dos meios de produção teatral, ou seja, deverá haver acesso a todos os agentes sociais, sejam favorecidos ou não, estabelecendo-se uma transformação da realidade através do diálogo. O seu fundador, Augusto Boal, apresenta ainda algumas formas teatrais que modificam a relação do ator e do espectador, são elas o teatro-jornal, o teatro invisível, o teatro fotonovela, a quebra de repressão, o teatro-mito, o teatro-fórum e o teatro legislativo (Cit. por Telles, 2003). “Entendendo a actividade teatral como um instrumento de libertação das classes dominadas, Boal faz uma crítica ao teatro tradicional, que mantém a estrutura divisória entre atores (aqueles que agem) e os espectadores (aqueles que assistem), assim, faz-se necessário um teatro que venha romper com essa estrutura, de forma a possibilitar que o espectador participe activamente da realização cénica e possa, nela, defender a sua visão de mundo” (Telles, 2003, p. 67).

É também Boal quem menciona o conceito de espect-ator, ou seja, o indivíduo é espectador e simultaneamente ator. Este transporta as suas preocupações e problemas do quotidiano do espectador para o palco enquanto ator - inspirado neste termo, na presente investigação foi adotado o conceito de público-ator, onde o indivíduo participa enquanto dualidade e em dicotomia.

De uma forma geral e remetendo para o teatro comunitário, entende-se que é uma performance teatral elaborada para uma determinada comunidade, sendo que esta só existe com a colaboração dos membros dessa mesma comunidade. Assim, o teatro comunitário trata-se de uma representação popular baseada na memória e na herança cultural de uma região ou local particular relacionado com o património industrial, podem ser performances de rua e outras ações desenvolvidas por jovens, adultos ou idosos, experiências teatrais em estabelecimentos prisionais, ou performances que abordam temas presentes na sociedade que implicam todos nós.

Com esta metodologia teatral pretende-se promover a participação do público, apelando ao seu sentido crítico e à individualidade de cada um. Deste modo, combate a passividade e a acomodação no consumo cultural, promovendo a experimentação e o pensamento crítico. A comunidade teatral tem como missão contribuir para o capital social da comunidade, na medida em que desenvolve capacidades, tais como o espírito comunitário e a sensibilidade artística de quem participa, seja como membros

participantes ou seja como público. “O teatro permite ter acesso a uma linguagem universal. É possível criar uma linguagem nova e comum num grupo de pessoas com linguagens, vivências, níveis socio-económicos, religiões, culturas diferentes, é possível reencontrar ou abrir novos canais de comunicação com os outros (...)” (Cruz, 2010, p. 12).

Estando representado em todos os continentes torna-se necessário definir o conceito de teatro comunitário, pois este não é pacífico, possuindo diversos formatos e vários entendimentos sobre o seu significado. O teatro comunitário (*community theatre*) é praticado sob diversas expressões e nomenclaturas como teatro baseado na comunidade (*community-based performance*), drama aplicado (*applied drama*), teatro aplicado (*applied theatre*), teatro popular (*popular theatre*), entre outros, sendo que estes são os mais usuais.

Assim, Baz Kershaw entende o teatro comunitário “sempre que o ponto de partida [de uma prática teatral] for a natureza de seu público e sua comunidade. Que a estética de suas performances for talhada pela cultura da comunidade, de sua audiência” (Cit. por Nogueira, 2008, p. 130). Eugene Van Erven (2001) partilha da mesma opinião e definição conceptual, sendo que o teatro comunitário manifesta-se de diferentes formas e produz vários estilos de representação.

Segundo Jan Cohen Cruz, a *community-based performance*, termo utilizado pela autora, trata-se de uma “resposta a um assunto ou circunstância coletivamente significativos. É uma colaboração entre um artista ou grupo de artistas e uma ‘comunidade’ na qual a última é a fonte principal do texto, possivelmente também dos atores, e definitivamente de grande parte do público” (Cit. por Nogueira, 2008, p. 131). Neste sentido, a *community-based performance* não é sobre o artista individual, mas sim sobre a comunidade enquanto meio de identidade racial, classista, sexual ou profissional. Ao longo da investigação, esta particularidade do teatro comunitário foi sendo observada nas interações dos públicos-atores em análise, ou seja, a comunidade é matéria-prima e resultado final.

Por sua vez, Helen Nicholson refere o termo drama aplicado - *applied drama* - como “uma investigação sobre o valor e os valores do drama, teatro e a performance que acontecem num local da comunidade e num contexto educacional. É sobre o fazer teatral em diferentes locais, algumas vezes nada glamorosos – como por exemplo, asilos de idosos, abrigos de sem-tetos, escolas e prisões – dirigidas por praticantes que têm experiência facilitando drama com participantes *community-based* (baseados na

comunidade) ” (Cit. por Nogueira, 2008, p. 131). O teatro aplicado - *applied theatre* -, segundo Philip Taylor opera a partir de um princípio central de transformação: gerar consciência sobre assuntos particulares, ensinar conceitos particulares, questionar ações humanas, prevenir comportamentos perigosos, curar identidades rompidas, mudar situações de opressão. “Esses princípios de transformação são próximos de outros movimentos participativos e de teatro comunitário, onde a principal ênfase recai nas aplicações de teatro para ajudar as pessoas a refletir mais criticamente no tipo de sociedade em que desejam viver” (Cit. por Nogueira, 2008, p. 132).

Para além destes termos, também é de mencionar o teatro popular - *popular theatre* -, este “é um processo teatral que envolve profundamente comunidades específicas na identificação dos temas de sua preocupação, analisando as condições existentes e causas de situações, identificando pontos nevrálgicos, e analisando como uma mudança pode acontecer e/ou contribuindo para a ação implicada. O teatro é sempre parte do processo de identificação e da exploração de como a situação ou o assunto pode ser mudado” (Nogueira, 2008, p. 132).

Com uma vertente tão intrínseca do teatro comunitário com o território torna-se necessário entender a comunidade. Assim como no teatro comunitário, também não há consenso quanto à definição do conceito de comunidade, pois trata-se de um algo ambíguo e polémico. Toda a comunidade é parecida relativamente às diferenças internas e ao papel de mediação que assume entre o indivíduo e a sociedade.

Neste sentido, Baz Kershaw (Nogueira, 2013, p. 185) refere dois tipos de comunidade: a comunidade local remete para a proximidade geográfica, ou seja, as pessoas que partilham a mesma região partilham também as mesmas vivências e problemas; por sua vez, a comunidade de interesse indica que os indivíduos identificam-se uns com os outros por sofrerem da mesma exclusão, como acontece com mulheres, homossexuais, pobres, entre outros. A comunidade não se define em termos de localização, esta é “a entidade à qual as pessoas pertencem, maior que as relações de parentesco, mas mais imediata do que a abstração a que chamamos de ‘sociedade’. É a arena onde as pessoas adquirem suas experiências mais fundamentais e substanciais da vida social, fora dos limites do lar” (idem, *ibidem*, p. 186).

A comunidade integra todas as fases de trabalho e ocupa diversas funções no trabalho seja como participantes, com o tema de pesquisa ou como espectadores. Não há protagonistas individuais e as histórias representadas não pertencem à esfera privada mas sim à memória coletiva da comunidade. Desta forma, o teatro comunitário trata de

uma técnica de dramatização de problemas locais que penetram no universo cultural dos grupos populares, intensificando a troca de informações e discussões no interior das comunidades, dando oportunidade à expressão e à participação dos seus membros (Pinto, 2007).

Ora, o teatro, assim, tem que se vincular à realidade de forma a mostrar como a sociedade funciona e se organiza e quais os mecanismos necessário para tal. Assim, o teatro comunitário deve a sua denominação à própria população, à comunidade, pois esta integra toda uma heterogeneidade de profissão, idades, personalidades, extratos sociais, entre outros, gerando assim mais riqueza ao produto artístico. O teatro comunitário não possui afiliação partidária, nem religiosa, nem outra classe que restrinja a entrada de alguém que não pertença a determinado núcleo, ou que exija alguma classe de dependência que impeça desenvolver a sua autonomia¹⁰ (Scher, 2010, p. 64).

Para além disso, os grupos de teatro comunitário possuem um grande número de integrantes o que leva à constante renovação, mudança e circulação. Um dos objetivos do teatro comunitário é incluir e agregar, porém devido à falta de tempo livre e aos problemas crescentes na vida quotidiana de cada um é frequente haver mudanças bruscas no grupo de participantes. Assim, o grupo que inicia não é o grupo que termina, ou seja, outros novos elementos integram o grupo a meio dos ensaios ou há quem volte aos ensaios depois de um grande tempo de ausência (Bidegain, 2007). Desta forma, os grupos de teatro comunitário são muito dinâmicos e diversificados, refletindo e espelhando os movimentos sociais. Assim, paradoxalmente na instabilidade reside a estabilidade do teatro comunitário.

O teatro comunitário, sendo similar ao teatro profissional ou ao convencional, tem ao seu dispor o drama, a música, a dança, a mímica, o ritual ou todas estas atividades combinadas, com o objetivo de passar uma ideia, uma mensagem ou conhecimento à audiência. No entanto, este não implica o tipo tradicional de teatro e produção de palco profissional com guiões escritos por escritores famosos e cenários artísticos criados por artistas profissionais. Ele baseia-se na vida real, no quotidiano da comunidade, seja a nível geográfico (urbano ou rural), seja a nível funcional, onde aborde temas como a orientação sexual, a monoparentalidade ou terceira idade¹¹. (Boehm; Boehm, 2003, p. 284). Esta tipologia de teatro também possui outra

¹⁰ Tradução livre.

¹¹ Tradução livre.

característica, este é baseado na associação de regras entre o diretor e a comunidade, ou seja, os participantes/ atores têm parte ativa na produção/ construção do espetáculo.

Assim, o teatro comunitário concentra-se no levantamento de problemas comuns à comunidade, promovendo o reconhecimento dos problemas vividos pela comunidade através do teatro, conjugando o passado e o presente num só tempo. Desta forma, os implicados, isto é, os participantes têm de possuir uma consciência crítica daquilo que os rodeia. Com efeito, é, portanto, um tipo especial de teatro sócio-político, em que a crítica social é representada por membros da própria comunidade, isto é, as pessoas que sofrem com o estigma, com a rotulagem, com os problemas sociais ou com as dificuldades que diariamente tem de enfrentar.

O teatro comunitário, apesar das suas particularidades por estar ligado a diferentes locais geográficos, possui sete etapas que se repetem a cada processo (Boehm; Boehm, 2003, p. 285), são elas:

- a) a fundação de um grupo na comunidade que tenha a ideia inicial;
- b) a realização de uma discussão de grupo com o intuito de trocar ideias, problemas e conflitos da vida da comunidade;
- c) a recolha de informação na comunidade, como por exemplo artigos, fotos, histórias entre outros;
- d) a criação e a escrita da peça de teatro pelo grupo da comunidade;
- e) a produção e os ensaios da performance;
- f) a apresentação da peça de teatro, enfatizando a comunicação com a audiência;
- g) e por último, o desenvolvimento de liderança dentro do grupo e um esforço comum para influenciar o sistema sócio-político fora do âmbito do teatro¹².

Ao longo do processo, todas estas fases são fundamentais para que garantam o sucesso do trabalho elaborado com a comunidade, desta forma poder-se-ão atingir os objetivos estipulados previamente.

O teatro comunitário assume ainda diversas formas sendo que Nogueira (2007) identifica três modelos que se diferenciam em função dos objetivos e métodos a serem seguidos ou não pelos participantes do projeto teatral:

- Teatro *para* comunidades - remete para o teatro feito por artistas para comunidades periféricas, desconhecendo de antemão sua realidade.

¹² Tradução livre.

- Teatro *com* comunidades - o trabalho teatral parte de uma investigação de uma determinada comunidade para a criação de um espetáculo, sendo o seu ponto de partida. Tanto a linguagem, o conteúdo – assuntos específicos que se quer questionar – ou a forma – manifestações populares típicas – são incorporados no espetáculo. A ideia de vinculação a uma comunidade específica estaria ligada à ampliação da eficácia política do trabalho.

- Teatro *por* comunidades – é aquele que inclui as pessoas da comunidade no processo de criação teatral, tendo ao seu alcance os meios de produção teatral.

Contudo, estes modelos tornam-se muito diminutos e restritivos quando se trata de trabalhar com comunidades. Pois, o primeiro modelo estabelecido pela autora é um pouco generalista e quase não existe a intervenção da comunidade. Por sua vez, a segunda categoria está mais próxima da comunidade, porém não garante a participação das pessoas no processo de construção, isto é, no processo criativo. Só no terceiro modelo é que há inclusão da comunidade no processo, aproximando-se do cerne do teatro comunitário. Ora, “tendo como objetivo prioritário o fortalecimento da comunidade e a sua participação ativa no processo criativo, o teatro comunitário pode incluir o teatro que é realizado unicamente pelos membros de uma comunidade ou aquele que é resultado de uma colaboração entre essa comunidade e artistas profissionais” (Andrade, 2013, p. 24).

Assim, o teatro comunitário é aquele que é da comunidade, com a comunidade, sobre a comunidade, para a comunidade e na comunidade. Segundo Andrade (2013), o teatro comunitário é *da* comunidade porque é dela que emerge a prática teatral, diretamente relacionada com as suas particulares problemáticas, vivências e inquietações, é dela que surge o material para a criação artística. *Com a* comunidade porque promove a integração e a participação da comunidade no espetáculo teatral, a comunidade para além de fazer o espetáculo é também recetora. *Sobre a* comunidade, pois trabalha com o imaginário popular e da memória coletiva, procurando a identidade comunitária. *Para a* comunidade porque a relação que estabelece com o público nunca é formal e distanciada, as temáticas estão sempre fortemente enraizadas no imaginário popular e local o que permite o fortalecimento de laços sociais. E *na* comunidade porque por norma o local onde se realiza teatro comunitário é sempre um espaço público. O teatro comunitário funciona quase como capital social da própria comunidade, onde os seus membros passam a partilhar e a incluir.

Esta arte performativa tem a particularidade de abordar temas que rodeiam o quotidiano das comunidades, estas possuem histórias, costumes e rotinas muito próprias que só os moradores as vivenciam e conhecem. Ora como tal isto torna-se possível graças à interação social que existe no seio da comunidade.

Alguns autores como é o caso de Erving Goffman (2002) abordam a interação social fazendo uma analogia entre o teatro e a realidade, isto é, desenvolve a ideia de que a vida é um teatro e que cada um de nós, enquanto indivíduo – unidade ou grupo - é ator que está dependente das circunstâncias e do contexto envolvente. Por esta razão Goffman refere alguns conceitos relacionados com a interação social no quotidiano, fazendo por vezes analogias com o contexto teatral.

Assim, nas mais variadas situações da nossa vida acabamos por representar em diversos palcos, logo qualquer ator social vai representar vários papéis. Analisando as interações no quotidiano, o conceito de papel social é fulcral, pois este é um conjunto de expectativas socialmente definidas. Neste sentido, o indivíduo desempenha vários papéis dependendo do contexto e do lugar em que se encontra, assim como da posição social ou estatuto que possua, sendo que esses papéis são adquiridos no processo de socialização.

Com isto, compreendemos que a interação social é um processo em que os indivíduos se relacionam mutuamente num determinado contexto social. Esta baseia-se no princípio da reciprocidade da ação e é considerada como condição necessária para a organização espaço-temporal. Isto é, significa que os atos dos indivíduos não são independentes, pois estão condicionados pela perceção do comportamento do outro. Segundo Giddens (2004), as rotinas do dia-a-dia, com as suas quase constantes interações com outras pessoas, dão formas e estruturam o que fazemos. Através do seu estudo, podemos aprender bastante sobre nós mesmos enquanto seres sociais e acerca da própria vida social.

Na análise da interação é importante atentar às formas de comunicação não-verbal e verbal. A comunicação não-verbal que utilizamos no quotidiano na interação com os outros, são sinais que nos permitem trocar informações, sendo que é importante tentar descortinar o que eles querem dizer. Porém, por vezes exprimimos algo que não coincide com os sinais que transmitimos. Os sinais não-verbais que valorizam na interação são os da face, isto é a expressão emocional pela face, conjunto de gestos e a própria postura corporal que assumimos na interação. As reações faciais são praticamente inatas e inconscientes do ponto de vista de quem as faz, por isso é que não

existe muito consenso nas teorias e abordagens desta matéria. Os gestos e a postura corporal são usados para comportar expressões orais ou verbais. Ora, se isto acontece na vida quotidiana de todos, também pode ser transportado para o teatro, onde há uma transformação do indivíduo para incorporar a personagem.

O conceito de teatro comunitário remete-nos para o início da história do teatro, contudo este termo só começou a ser utilizado no século XX, sendo que possui raízes com o lado mais radical do teatro (Erven, 2001). O surgimento do teatro comunitário nos diferentes continentes deu-se por diferentes razões, tanto em Africa como na Ásia este surgiu como movimentos de luta anti-colonial; na Europa e nos Estados Unidos da América, as dinâmicas comunitárias apareceram através de movimentos políticos radicais, também na América Latina¹³ possui uma forte componente política e educativa.

Por sua vez, o teatro comunitário em Portugal não está sediado como um movimento, mas sim como experiências pontuais em dinâmicas comunitárias. Primeiramente esta associado à cultura popular e a movimentos que pretendem alcançar a afirmação a nível nacional, posteriormente, numa segunda fase está ligado a motivações políticas, sendo que detém uma ideologia revolucionária durante o Estado Novo.

Após Abril de 1974, diversos grupos de atividade teatral surgiram com uma ideologia influenciada pelo teatro comunitário. “Companhias como a *Comuna*, criada em 1972, a *Cornucópia* em 1973, *O Bando* em 1974 e a *Barraca* criada em 1976, desempenharam um papel muito importante na vida cultural e social do país, no sentido da democratização e descentralização cultural” (Andrade, 2013, p. 31). O período pós-revolucionário permitiu o desenvolvimento de uma relação mais próxima com o público, percebendo assim as transformações políticas e sociais que determinariam o cariz das representações teatrais no futuro. Temáticas como a exclusão social, pobreza, discriminação e opressão estão sempre retratadas nas peças elaboradas pelas comunidades.

Nas últimas décadas algumas associações como a ACERT – Associação Cultural e Recreativa de Tondela e a PELE - Espaço de Contacto Social e Cultural têm vindo a desenvolver projetos de relevo na área teatral comunitária nacional. Contudo, trata-se de

¹³ No Brasil, a pedagogia de Paulo Freire – educador brasileiro que teve uma influência predominante no trabalho de Augusto Boal - teve um impacto determinante na alfabetização, pois este tinha como objetivo “consciencializar as camadas mais desfavorecidas e oprimidas da sociedade” (Andrade, 2013, p. 21).

projetos pontuais em que não existe uma efetiva fidelização que pode ter diversas causas associadas – “a diminuta visibilidade e impacto mediático deste tipo de projetos, a ausência de apoios e de investimentos nesta área, bem como uma certa desvalorização do teatro comunitário como forma artística, são alguns dos fatores que têm impedindo o desenvolvimento do teatro comunitário em Portugal” (Andrade, 2013, p. 34).

O teatro comunitário está também assente numa base de transformação social onde tenta ativar práticas em desuso como a criação de laços, a confiança nos outros, a organização grupal, a criação de relações solidárias e a possibilidade de criar uma sociedade melhor (Scher, 2010, p. 89).

Assim, o teatro comunitário funciona como um local de partilha e de expressão, ou seja, é através dele que as pessoas relatam o que não está bem com a sociedade e com a comunidade em que estão inseridos. Para além disso, estes interagem uns com os outros, criando redes de sociabilidades e organização social.

Nos últimos tempos, o conceito de *empowerment* tem sido aceite em várias áreas, nomeadamente no trabalho social. Este termo possui algumas definições, porém em geral é entendido como um processo de crescimento do poder pessoal, interpessoal ou coletivo, de modo a que os indivíduos, grupos ou comunidades sejam capazes de tomar medidas para melhorar a sua situação seja económica, social ou pessoal. O conceito de empoderamento também se refere aos resultados do processo, que inclui sentimentos de autoestima, de respeito, de controlo e de autonomia, bem como a realocação de recursos com maior acesso pessoal e coletivo. Também tem em consideração os elementos de poder como a autoeficácia, o domínio a perceção de competência e a assertividade. A sensibilização para a consciência e o desenvolvimento de pensamento crítico são também temas comuns (Boehm, Boehm, 2003).

Este termo surge com a assunção que os indivíduos conhecem a sua melhor situação e que, mesmo em situações de perda de poder, eles têm potencial para mudar a sua condição. Imbuído neste espírito, o teatro comunitário pode ser uma ferramenta para a transformação social de uma comunidade, onde os seus participantes atravessam as várias fases de um processo de construção identitário coletivo, tendo em vista a autonomia depois da intervenção teatral-comunitária. Assim, o teatro tem o papel de processo de empoderamento, fornecendo suporte e recursos.

O teatro comunitário serve os princípios de empoderamento pessoal, grupal e comunitário. Funciona de acordo com uma abordagem não-diretiva e reflexiva, onde os participantes / atores participam em todas as etapas da produção, explorando os talentos

e as habilidades destes, a fim de encenar a peça. Os participantes / atores tomam parte ativa em lidar diretamente com a sua situação, expressando a sua voz no grupo de teatro na comunidade local e fora dela (Boehm, Boehm, 2003). “Não se procura aqui cair na tentação de defender que o teatro muda por si só as pessoas, como se estas fossem objetos. O teatro pode sim envolvê-las num processo de mudança onde estas devem ser as protagonistas. A mudança tem que ser feita pelas pessoas e não para elas, o que significa que o teatro pode ser meio de transformação não meramente individual, mas institucional ou social” (Cruz, 2010, p. 12).

O teatro é uma arte efémera, o seu resultado não perdura muito no tempo, contudo os seus efeitos ficam retidos naqueles que o praticaram. É surpreendente como o antes do projeto artístico-comunitário mostra sentimentos de receio, vergonha e indecisão, os seus participantes mergulharam num mundo do desconhecido, onde juntos iniciaram um processo de construção sem saber verdadeiramente o seu significado. É esse desconhecido, referido em cada entrevista realizada nesta investigação, que mais fascina o ser humano.

A vontade de viver novas aprendizagens e novas experiências deram origem à convivência entre diferentes gerações, às relações de vizinhos que se consideravam perdidas, ao reavivar histórias perdidas no tempo, aos cruzamentos de caminhos que seriam distantes devido à origem de cada um, à transformação pessoal e coletiva numa sociedade que se considera individualista mas que precisa do próximo mais do que nunca.

CAPÍTULO II | PELE – ESPAÇO DE CONTACTO SOCIAL E CULTURAL: O PERCURSO INVESTIGATIVO E OPÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

2.1 Desenho teórico-metodológico

O presente capítulo visa expor e fundamentar a estratégia metodológica que fez parte da investigação sociológica elaborada ao longo do tempo de estágio na associação PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural.

2.1.1 Problema investigativo e modelo de análise

O teatro comunitário distancia-se do teatro convencional em vários aspetos, sendo os públicos um desses mesmos aspetos. Ora, por via da democratização cultural estes possuem uma configuração diferente. Devido às suas especificidades do teatro comunitário, verifica-se que há um novo segmento de público que se interessa pela sua comunidade e pela envolvimento da mesma. Neste seguimento, a nossa investigação tem como objeto de estudo os públicos-atores que frequentam os grupos de teatro comunitário da PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural. Com isto, o presente estudo assenta no esmiuçamento dos públicos-atores, enquanto uma nova franja cultural.

Desta forma, antes de entrarmos no terreno foram definidos objetivos teóricos gerais e específicos, sendo que pretende-se realizar o retrato sociodemográfico, socioeducacional e socioprofissional dos membros participantes dos grupos de teatro comunitário da organização e procuramos, também, compreender a relação dos membros dos grupos de teatro comunitário com a associação PELE. Para além disso, a nível mais específico, tentamos também compreender se os membros participantes dos grupos de teatro se inserem em categorias económicas e/ou sociais homogéneas, assim como perceber se os membros participantes dos grupos de teatro frequentam a PELE por interesses culturais, sociais ou lúdicos. Ainda neste seguimento, importa analisar as representações da direção da PELE sobre os membros participantes dos grupos de teatro comunitário e compreender o grau de envolvimento e de satisfação dos indivíduos com a associação.

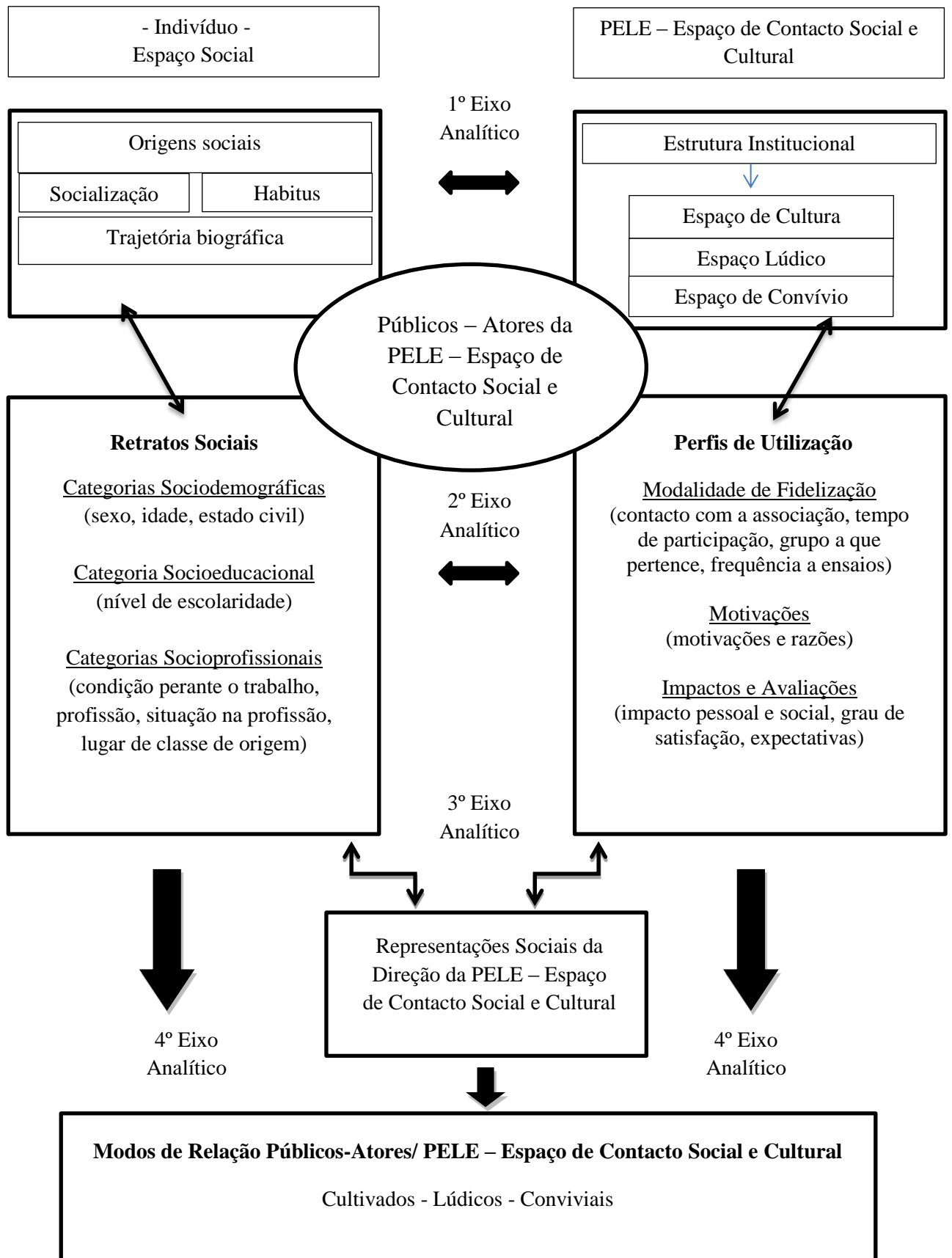
A comunidade integra-se na criação do espetáculo e o “espetáculo é apresentado segundo a perspectiva transformadora do povo, que também é seu destinatário” (Pinto, 2007, p. 2). Há que realçar e segundo Santos Silva (2000), que não existe apenas um público mas sim vários. Por sua vez, Firmino da Costa (2002) refere

que tem que se proceder à distinção entre leigos e especialistas, em função da massificação e da democratização do acesso a este tipo de consumo cultural.

Neste sentido, surge a necessidade de levantar as perguntas de partida que orientam todas as fases do projeto: a exploração, a problemática, a construção do modelo de análise, a recolha de informação, a análise das informações e as conclusões (Quivy; Campenhoudt, 2008). Assim, as questões que se seguem serviram de fio condutor em toda a investigação, são elas: Quais são as características sociodemográficas, socioeducacionais e socioprofissionais dos públicos-atores da PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural? –, ou seja, quem são as pessoas que frequentam a associação -; Quais as motivações para estes frequentarem a associação *PELE*? –, isto é, o que move estes indivíduos a comparecer nas atividades da PELE -; Que representações e valorações simbólicas os públicos-atores constroem acerca da PELE e vice-versa? –, que opinião os membros dos grupos de teatro comunitário formam acerca da associação e como avaliam o grau de satisfação, e por outro lado que representações a direção da associação possui sobre os públicos-atores.

Estas questões são vistas como fundamentos dos eixos de problematização, os quais se entrecruzam e constituem o modelo analítico desta investigação (Figura 4). Este modelo pretende aproximar e operacionalizar as discussões em redor da temática dos públicos da cultura, contextualizando-as na realidade da PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural.

Figura 4. Modelo de Análise



Deste modo consideramos o nosso conceito central, o conceito de públicos-atores, pois estes possuem uma posição dual, sendo participantes ativos e espectadores das atividades realizadas enquanto membros dos grupos de teatro comunitário da PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural. O modelo de análise encontra-se dividido em quatro níveis analíticos, representando os conceitos e etapas da presente investigação.

Assim, num primeiro eixo mencionamos o indivíduo no seu espaço social¹⁴ e a associação, sendo uma estrutura institucional, enquanto entidades separadas mas que se influenciam mutuamente. Recuperando a proposta de Bourdieu (2010) em torno da articulação entre posições e deposições no primeiro nível analítico apresentado identificamos dimensões que vão situar o indivíduo no espaço social, construindo posteriormente as categorias sociodemográficas, as categorias socioeducacionais e as categorias socioprofissionais que traduzem essas posições.

Relativamente à origem social é de ter em conta que os recursos a que o indivíduo tem acesso durante a sua trajetória são fundamentais para a determinação e definição da condição social do indivíduo, assim como as experiências vivenciadas e a própria socialização, resultando na incorporação de novas formas de pensar e agir consoante os contextos - “ (...) o indivíduo é, desde cedo, condicionado – pelo menos socialmente assim se espera – a agir de forma consonante ao lugar que socialmente os seus progenitores ocupam, isto é, à sua origem social” (Magalhães, 2005, p. 30). Neste sentido, as práticas culturais dos indivíduos ficam associadas a esse habitus. “A força do habitus de classe, através da inculcação e interiorização de gostos, gestos, hábitos e, neste sentido, também a força dos automatismos gerados perante pré-disposições e disposições para a acção bem como a matriz de percepções construída estão presentes nas práticas levadas a cabo pelo indivíduo. Estas funcionam, então, como uma espécie de gramática comportamental perceptível pela sua exteriorização” (idem, ibidem, p. 31).

Perante o conjunto de características sociais analisadas pretendemos, por um lado, ter uma imagem abrangente dos membros dos grupos de teatro comunitário da PELE_Espaço de Contacto Social e Cultural e, por outro, verificar se estes se inserem em categorias homogéneas/ heterogéneas relativamente à segmentação do público.

Nesta vertente, o conceito de classe de origem do ponto de vista sociológico torna-se importante para avaliar os diferentes perfis sociais. A classe de origem permite

¹⁴ “O (...) espaço social incide na multidimensionalidade do próprio espaço, privilegia as relações sociais e não pode deixar de considerar as lutas simbólicas, representações do mundo social e hierarquias existentes ao nível e entre campos” (Magalhães, 2005, p. 27)

observar as práticas e as representações dos indivíduos em relação à associação, tendo sempre em conta pertenças sociais e os seus atributos, tais como a classe de origem, a condição perante o trabalho, a profissão, o nível de escolaridade, entre outros – estes permitem situar os agentes sociais no espaço, nomeadamente no espaço das práticas culturais.

Para além disso, entendemos a classe de origem¹⁵ como o cruzamento do lugar de classe¹⁶ dos indivíduos, nomeadamente dos progenitores dos inquiridos. Para obter o lugar de classe dos indivíduos procedemos ao cruzamento entre o grupo de profissões com base na Classificação Nacional das Profissões de 1994 e a situação na profissão. Consideramos a Classificação Nacional das Profissões de 1994, pois tivemos por base a matriz de análise de Dulce Magalhães (2005)¹⁷, tendo em conta as duas variáveis – a profissão e a situação na profissão. Perante os casos de indivíduos que se apresentavam como reformados ou como desempregados considerou-se a última profissão praticada. Desta forma, para definir a classe social dos indivíduos aprovamos a profissão e a situação na profissão dos pais do inquirido, de maneira a caracterizar os indivíduos consoante o lugar de classe de origem.

Outros indicadores como a idade, sexo ou estado civil assumem um lugar importante para a definição das características sociodemográficas da segmentação dos públicos, porém não tem uma ligação intrínseca aos perfis de utilização.

No segundo nível analítico verificam-se as conceptualizações em torno da associação como estrutura institucional e como local de interação. A organização PELE assume-se como um espaço subdividido em três - espaço de cultura, espaço lúdico e espaço de convívio -, mas articulados entre si, sendo destrincháveis para efeitos de análise e mostrando a forma de apropriação que os indivíduos fazem dele, dado que possuem perfis de utilização diferenciados. “As pessoas orientam-se por valores e objectivos que são múltiplos e concretizam as suas acções de modo muito diferenciados, activando por aí maneiras de consumir e praticar, cujas regularidades podem ser apreendidas e restituída em padrões sociológicos de prática cultural” (Silva, 2000, p. 53).

A dimensão modalidade de fidelização conta com indicadores – contacto com a associação, tempo de participação, grupo a que pertence e a frequência aos ensaios -

¹⁵ Ver em Anexo 1.

¹⁶ Ver em Anexo 2.

¹⁷ Ver em Anexo 3.

capazes de avaliar a ligação e a pertença que o indivíduo possui com a associação. Os indicadores das motivações, como a própria denominação indica, pretendem verificar as motivações dos membros dos grupos de teatro comunitário. Na dimensão dos impactos e avaliações, os indivíduos referem o impacto pessoal e social proporcionado, assim como o grau de satisfação perante a associação e a oferta que esta proporciona. Também neste ponto questionamos quais as expectativas que os indivíduos possuem, tanto pessoais como coletivas.

O terceiro eixo de análise remete para as representações sociais que a direção da associação possui acerca dos seus públicos-atores, estas representações incidem sobre as conversações que se realizam a cada ensaio, as discussões que daí derivam e as interações que se vão mantendo. “Estas interações sociais vão criando ‘universos consensuais’ no âmbito dos quais as novas representações vão sendo produzidas e comunicadas, passando a fazer parte desse universo não mais como simples opiniões, mas como verdadeiras ‘teorias’ do senso comum, construções esquemáticas que visam dar conta da complexidade do objeto, facilitar a comunicação e orientar condutas” (Alves-Mazzotti, 2008, p. 21).

Por fim, o quarto eixo analítico diz respeito aos modos de relação que os públicos-atores têm com a associação PELE. Estes foram considerados como cultivados, lúdicos e conviviais, sendo que terá uma definição mais aprofundada posteriormente na demonstração dos resultados da presente investigação.

2.1.2 Procedimentos metodológicos: apresentação e justificação dos métodos e técnicas

O estágio constitui um momento de articulação entre o mundo académico e o mundo laboral, permitindo ao indivíduo uma visão acerca do mercado de trabalho. Nesta via o estágio surge como um importante período para avaliar as componentes do saber-estar e saber-fazer, pois abarca tarefas relacionadas com o relatório de estágio, assim como tarefas ligadas ao quotidiano de uma organização, tratando-se de um local de trabalho como tantos outros. Este período é também muito importante na formação de redes de contactos que pode vir a ser decisiva na procura do primeiro emprego posteriormente.

Durante o tempo de estágio articulamos o saber académico com o saber mais prático, desta forma passamos a apresentar as opções metodológicas da investigação, que constituem uma parcela do saber académico.

Assim, nesta investigação sociológica adotamos o paradigma qualitativo. Este tipo de processo de investigação caracteriza-se pelas diferentes fases se desencadarem de forma interativa, ou seja, em cada momento há uma conexão com o enquadramento teórico, com a estratégia de pesquisa, com os métodos de recolha utilizados e com a análise de informação, assim como com a demonstração dos resultados do projeto de pesquisa.

O presente trabalho é um estudo de caso, este método proporciona densas descrições da realidade que se pretende estudar. Este método desempenha ainda um papel essencial quando se pretende gerar juízos de transferibilidade, responde mais adequadamente à conceção de múltiplas realidades, aludindo às interações entre investigador e contexto e de outros factos que possam ocorrer ao longo da pesquisa e finalmente facilita a comunicação entre os participantes (Aires, 2011, p. 22). A comunicação entre os intervenientes aconteceu devido à presença no terreno.

Desta forma, o período de estágio na PELE – Espaço Social e Cultural realizou-se em 532 horas, com início a 11 de novembro de 2013 e término a 4 de abril de 2014. Este trabalho denomina-se trabalho de campo, pois “consiste numa presença prolongada no meio de um grupo a fim de com ele se familiarizar e de recolher todo o tipo de documentos” (Peretz, 2000, p. 30).

Num primeiro momento a análise documental teve uma importância acrescida, fornecendo dados fulcrais acerca da organização acolhedora, assim como do objeto de estudo. Tal foi possível através da análise de publicações e visionamentos de DVDs dos diferentes projetos já realizados pela PELE, através da análise de documentos de cada projeto como portefólios e dossiês de apresentação de cada projeto, e ainda através da pesquisa exaustiva da página *web* da associação.

Durante o tempo de estágio a observação direta constituiu a técnica primordial para conhecer o quotidiano tanto da associação como do objeto de estudo. “A observação directa consiste em ser testemunha dos comportamentos sociais dos indivíduos ou grupos nos próprios locais das suas actividades ou residências sem lhes alterar o ritmo normal. Tem por finalidade a recolha e o registo de todas as componentes da vida social que se apresentam à percepção desta testemunha especial que é o observador” (Peretz, 2000, p. 26). Esta técnica permitiu ainda conhecer as dinâmicas intrínsecas ao dia-a-dia da associação e as diversas fases de criação/ construção de um espetáculo de teatro comunitário. Para uma melhor apreensão da realidade e

uniformização de informação elaboramos também grelhas de observação¹⁸ que foram aplicadas a vários momentos durante o tempo de estágio. Assim, foi possível observar diferentes contextos com diversos intervenientes, entre eles observamos espetáculos realizados durante o MEXE – II Encontro de Arte e Comunidade¹⁹, ensaios dos grupos em análise, uma visita à zona da Vitória no Centro Histórico do Porto e um fórum realizado pelos grupos de teatro comunitário. A observação direta exige ainda que o observador interaja com as pessoas observadas e se adapte ao meio, este tem ainda de observar o desenrolar normal dos acontecimentos, registá-los e interpretá-los (Peretz, 2000, p. 28).

Na pesquisa de terreno “o principal instrumento de pesquisa é o próprio investigador e os principais procedimentos são a presença prolongada no contexto social em estudo e o contacto directo, em primeira mão, com as pessoas, as situações e os acontecimentos” (Costa, 2007, p. 137). Assim, concluímos que o tipo de observação utilizado na pesquisa foi a observação participante, devido à permanência prolongada no terreno e devido também à participação informal em diversas atividades. Esta “trata-se, evidentemente, duma observação directa (...) não se pretende minimizar a interferência que origina. A frequência do maior número possível de locais do contexto social em estudo, a presença repetida no maior número possível das atividades de todo o tipo que nele se passam, a permanente conversa com as pessoas que a ele pertencem – são ações com elevado índice de interferência” (idem, *ibidem*, p. 137).

Também o inquérito por questionário²⁰ teve um importante papel na caracterização sociodemográfica da população-alvo, esta técnica permite aceder a informações sobre comportamentos e experiências passadas, motivações, crenças, valores e atitudes (Foddy, 1996, p.1). Para além disso, este permitiu também perceber a relação que os membros participantes nos grupos de teatro comunitário têm com a associação PELE e o seu grau de satisfação com a mesma.

Um inquérito por questionário consiste em “interrogar um determinado número de indivíduos tendo em vista uma generalização” (Ghiglione; Matalon, 2005, p. 2), ou seja, “consiste, portanto, em suscitar um conjunto de discursos individuais, em interpretá-los e generaliza-los” (Ghiglione; Matalon, 2005, p. 2). Desta forma, nesta

¹⁸ Ver em Anexo 4.

¹⁹ Evento realizado de 18 a 24 de Novembro de 2013 pela estrutura artística PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural. A sua programação conjugou espetáculos de teatro, dança e música, documentários, fóruns de debate, exposições e *workshops* em diversos sítios da cidade do Porto.

²⁰ Ver em Anexo 5.

investigação o inquérito por questionário foi aplicado aos membros dos cinco grupos de teatro da PELE, sendo eles: AGE - Grupo de Teatro do Oprimido, Grupo de Teatro do Oprimido Auroras, Grupo de Teatro de Surdos do Porto, Grupo de Teatro Comunitário EMCOMUM de Lordelo do Ouro e Grupo de Teatro Comunitário da Zona Histórica do Porto. A técnica de inquérito por questionário foi aplicada em três momentos, mais propriamente na visita à Vitória, no centro histórico do Porto e no *workshop* de música organizado pelo Serviço Educativo da Casa da Música, no dia 3 de Maio de 2014 e num ensaio do MAPA²¹, dia 12 de Maio de 2014, sendo que no total foram aplicados 39 inquéritos de um universo de 42 indivíduos. Como Foddy (1996) argumenta os contextos culturais de pertença afetam a forma de interpretar e responder, assim neste caso em específico foi necessário que o investigador preenchesse os inquéritos com alguns inquiridos, devido a não entenderem a linguagem utilizada e de forma a não haver erros.

O inquérito realizado no âmbito do presente trabalho contém maioritariamente perguntas fechadas, pois “podemos levar a standardização mais longe e uniformizar igualmente as respostas, pedindo a cada pessoa que escolha a sua numa lista preestabelecida” (idem, ibidem, p. 115). Tal procedimento requer da parte do investigador uma pré-noção da população que vai inquirir e do ambiente que os rodeia, com isto reconhecemos como vantagem que é fácil aplicar análises estatísticas para analisar as respostas, onde muitas vezes é possível analisar os dados de maneira sofisticada (Hill; Hill, 1998, p.17). Por outro lado, como desvantagem considera-se que a informação proporcionada nas respostas é pouco ‘rica’, levando muitas vezes a conclusões simples demais (idem, ibidem, p.17). Assim, a crítica mais exacerbada defende que com as perguntas fechadas o inquirido é forçado a responder algo que normalmente não diriam e nem pensariam (Foddy, 1996, p. 144).

Também a entrevista²² teve lugar nesta investigação, “a entrevista é uma conversa com um objectivo” (Ghiglione; Matalon, 2005, p. 63). Esta é definido por ser “uma forma de interação social que valoriza o uso da palavra, símbolo e signo privilegiados das relações humanas, por meio da qual os atores sociais constroem e procuram dar sentido à realidade que os cerca” (Fraser, 2004, p. 139).

²¹ O MAPA trata-se de um projeto da PELE a estrear em Outubro de 2014 que envolve todos os grupos de teatro comunitário em análise na presente investigação.

²² As entrevistas realizadas no âmbito da presente investigação foram também objeto de análise para a elaboração de um capítulo de uma publicação a ser lançada pela PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural.

Assim sendo, utilizamos a entrevista semiestruturada. Com a entrada no estágio consciencializámo-nos que era necessário preparar alguns instrumentos para a elaboração de guiões de entrevista para a recolha de informação. Na entrevista semi-directiva, “o entrevistador conhece todos os temas sobre os quais tem de obter reações por parte do inquirido, mas a ordem e a forma como os irá introduzir são deixadas ao seu critério, sendo apenas fixada uma orientação para o início da entrevista” (Ghiglione; Matalon, 2005, p. 64). Assim, foram realizadas no total 7 entrevistas, sendo que 4 foram aplicadas ao público-ator²³ e as outras 3 à direção da associação PELE²⁴, como tal foram elaborados dois tipos de guiões de entrevista, sendo que esta técnica trata de questões menos quantificáveis (Tabela 2). Desta forma, na entrevista semiestruturada “o esquema da entrevista estrutura o indivíduo, quer o queiramos ou não, e, consequentemente, lhe impõe um quadro de referência” (idem, *ibidem*, p. 84).

Para analisar as entrevistas foi adotada uma técnica de investigação, a análise de conteúdo trata-se de uma “descrição objectiva, sistemática e quantitativa do conteúdo manifesto da comunicação” (Vala, 2007, p. 103). Para tal procedemos à categorização de informação – análise temática, que constitui sempre a primeira fase da análise de conteúdo e é geralmente descritiva (Guerra, 2006, p. 63) -, permitindo agrupar a informação, esta foi analisada vertical e horizontalmente de forma a encontrar pontos em comum e em discordância. Assim, a análise de conteúdo “permite inferências sobre a fonte, a situação em que esta produziu o material objeto de análise, ou até, por vezes, o recetor ou destinatário das mensagens. A finalidade da análise de conteúdo será pois efetuar inferências, com base numa lógica explicitada, sobre as mensagens cujas características foram inventariadas e sistematizadas” (Vala, 2007, p. 104).

²³ Ver em Anexo 6.

²⁴ Ver em Anexo 7.

Tabela 2. Caracterização sociodemográfica dos entrevistados

	Sexo	Idade	Estado civil	Residência	Grau de escolaridade	Condição perante o trabalho
Caracterização sociodemográfica dos entrevistados (públicos-atores)						
Entrevistado 1	F	56	Casado	Porto	1º Ciclo do Ensino Básico	Desempregado
Entrevistado 2	F	20	Solteiro	Porto	3º Ciclo do Ensino Básico	Estudante
Entrevistado 3	F	41	Divorciado	Porto	2º Ciclo do Ensino Básico	Desempregado
Entrevistado 4	M	27	Solteiro	Porto	Licenciatura	Exerce profissão
Caracterização sociodemográfica dos entrevistados (direção da associação)						
Entrevistado 5	F	34	Solteiro	Porto	Licenciatura	Exerce profissão
Entrevistado 6	M	33	Solteiro	Porto	Licenciatura	Exerce profissão
Entrevistado 7	M	36	Solteiro	Porto	Mestrado	Exerce profissão

Relativamente à amostra, seguiu-se uma mostragem não-probabilística por conveniência, pois “os elementos são escolhidos porque se encontram onde os dados para o estudo estão a ser recolhidos” (Vicente, 1996, p. 64). Como tal sabemos que estas amostras não são representativas da população, aplicam-se apenas à amostra. Assim, pode-se ainda afirmar que o único critério tido em conta na seleção dos indivíduos foi a participação nos grupos analisados de teatro comunitário da PELE. Através da análise das técnicas de recolha de informação conseguimos ir ao encontro dos objetivos da investigação estipulados previamente.

Ainda na mesma sequência da recolha de dados também foram realizadas outras atividades em tempo de estágio, umas propostas em protocolo e outras que foram acontecendo em contexto organizacional. Desta forma passamos a elencar algumas delas:

- Análise de documentos relativos à PELE;
- Arquivo de documentos;
- Realização e tradução para inglês de portefólios de projetos em curso;

- Atendimento telefónico e via correio eletrónico;
- Estabelecer contacto com parceiros (via telefónica);
- Elaboração de candidaturas de projetos para obtenção de financiamento;
- Participação em uma reunião da direção da PELE²⁵;
- Organização da biblioteca da associação;
- Organização/ arrumação do armazém da associação (figurinos, cabos de som, de luz, entre outros);
- Participação no evento MEXE_II Encontro de Arte e Comunidade;
- Assistência a dois espetáculos que integram o evento MEXE_II Encontro de Arte e Comunidade²⁶;
- Acolhimento do público do evento MEXE_II Encontro de Arte e Comunidade;
- Acolhimento e acompanhamento aos diversos grupos participantes do evento MEXE_II Encontro de Arte e Comunidade;
- Distribuição de flyers;
- Elaboração de rol up's;
- Assistência a um fórum dos grupos de teatro comunitário²⁷;
- Participação na Mostra da Fábrica da Alegria;
- Participação num focus grupo realizado ao grupo do Centro Histórico do Porto;
- Participação em reuniões da PELE com a associação “Campanhã XXI”;
- Assistência a ensaios do projeto MAPA em diferentes locais²⁸;
- Assistência de documentários acerca dos projetos passados;
- Participação na conferência “*Acción comunitária: desafios y posibilidades*” com a professora Alba Zambrano na FPCEUP;
- Participação no seminário “Antropologia do Espaço: Teorias e Práticas da Pesquisa Antropológica” com diversos oradores no Palácio da Bolsa;
- Participação na conferência “*Procesos de fortalecimiento comunitário: el aporte de una estrategia de formación de líderes comunitarios*” com a professora Alba Zambrano na FPCEUP;

²⁵ Anexo 8.

²⁶ Anexos 9 e 10.

²⁷ Anexo 11.

²⁸ Anexos 12, 13, 15 e 18.

- Participação na “Conversa MAPA_Cidade” com vários oradores no Teatro Nacional São João²⁹.
- Participação na visita à Vitória para levantamento de informação dinamizada pelo grupo de teatro comunitário da Zona Histórica do Porto³⁰;
- Participação num *workshop* de música fornecido pelo Serviço Educativo da Casa da Música³¹;
- Participação em aulas de língua gestual dinamizadas pelo Grupo de Teatro de Surdos do Porto;
- Elaboração e realização de entrevistas ao público-ator dos grupos de teatro comunitário;
- Elaboração e aplicação de entrevistas à direção da PELE;
- Elaboração e aplicação de inquéritos por questionário aos grupos de teatro comunitário em análise;
- Leitura de referências bibliográficas fornecidas pela organização;
- Elaboração de um capítulo a integrar numa publicação a ser lançada pela PELE.

Neste sentido, a realização do estágio curricular na PELE - Espaço de Contacto Social e Cultural permitiu a realização do Mestrado em Sociologia através da elaboração do presente relatório de estágio e permitiu ainda vivenciar um pouco do que será o mundo laboral.

No decurso do estágio fomos alvo de solicitações compatíveis com a nossa formação académica, mas também de outras competências que não estão intrinsecamente ligadas a esta, salientando assim a ideia de que o local de estágio é também um local de aprendizagem, onde se abarca também competências verbais e relacionais.

Assim, tivemos acesso ao dia-a-dia de uma organização, percebendo como a equipa de trabalho procede nas suas dinâmicas, nas relações de comunicação e de organização. Durante esta fase foi-nos possível observar um pouco de tudo, não deixando de lado possíveis conflitos próprios de qualquer entidade organizacional,

²⁹ Ver em Anexo 14.

³⁰ Ver em Anexo 16.

³¹ Ver em Anexo 17.

sendo possível verificar também a melhor forma de os ultrapassar, de maneira a preparar-nos para o futuro. Nestas dinâmicas foi uma mais-valia ter contacto com a equipa multidisciplinar da associação, o que permitiu ter várias visões sobre o mesmo objeto, havendo assim uma complementaridade de perspetivas e contributos.

Através do estágio tivemos acesso a novas competências, assim como desenvolvemos outras já adquiridas, tais como o trabalho em equipa, a capacidade de argumentação e de exposição, a capacidade de comunicação e ainda a capacidade de nos adaptarmos a diferentes contextos. Sendo que tudo isto contribuiu para o desenvolvimento pessoal e principalmente para o desenvolvimento profissional. O nosso contributo para a associação consistiu no trabalho diário no escritório, e por último os resultados do presente relatório que transmitem a caracterização dos públicos-atores dos grupos de teatro comunitário.

As tarefas desenvolvidas ao longo do tempo de estágio permitiram também a aquisição de saberes mais técnicos, como por exemplo, elaborar uma candidatura de um projeto para obtenção de financiamento ou como fazer a preparação de um ensaio com um grupo de teatro comunitário, envolvendo as técnicas e os exercícios próprios.

A nível de conhecimentos mais teóricos e académicos, esta experiência permitiu colocar em prática um conjunto de saberes adquiridos ao longo do tempo de formação em sociologia, tanto em licenciatura como em mestrado. Destacamos desta forma a aplicação das técnicas de recolha de informação, isto é, a entrevista, o inquérito por questionário, a análise documental, a observação, a análise de conteúdo, assim como a postura que o investigador deve adotar quando se encontra no terreno de investigação, a capacidade de não recorrer ao senso-comum, a capacidade de não rotular à partida sem ter um conhecimento aprofundado do fenómeno, entre outros.

Como dificuldades apontamos primeiramente o facto de sentirmos um certo desconhecimento dos termos utilizados, ou seja, conceitos intimamente ligados ao mundo do teatro do qual não tínhamos conhecimento, não havendo uma denominação de uma linguagem artística específica. Contudo o que inicialmente seria uma dificuldade tornou-se, mais tarde, num alargamento do *know-how*, o qual não tínhamos anteriormente.

Também a especificidade do horário de trabalho no início consistiu um obstáculo, sendo que a organização trabalha com o seu público-ator num horário pós-laboral, resultando também numa forma de adaptação da nossa parte.

Como maior obstáculo salientamos o preenchimento dos inquéritos por questionário por parte dos públicos-atores, estes mostraram dificuldade na compreensão das questões, levando a uma explicação prévia e, muitas das vezes, ao preenchimento acompanhado pelo investigador.

Em suma, conseguimos ultrapassar as dificuldades e no cômputo geral fazemos um balanço muito positivo do tempo de estágio na organização. A relação com a equipa de trabalho é boa e esta mostrou-se sempre disponível para colaborar e participar na investigação. Como tal, consideramos que foi uma experiência bastante enriquecedora, tanto do ponto de vista educacional como pessoal.

2.2 Caracterização da PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural

O estágio curricular realizou-se na associação PELE_Espaço de Contacto Social e Cultural, situada na Rua da Alegria no Porto, mais propriamente num edifício denominado “Fábrica da Alegria”. Este pertence à Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo (ESMAE) e nele convivem 14 coletividades todas ligadas às mais variadas artes do espetáculo.

A PELE_Espaço de Contacto Social e Cultural³² trata-se de uma organização sem fins lucrativos que nasceu em 2007 pela mão de Hugo Cruz, de João Pedro Correia e de Maria João Mota. Os integrantes da direção da associação provêm de diferentes áreas académicas, formando uma equipa multidisciplinar.

“Fiz a licenciatura em Relações Internacionais, depois pós-graduação em Human Rights and Democratization pela Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra. Depois uma pós-graduação em Teatro, uma Ferramenta na Intervenção em Contexto Socioeducativos e depois uma série de formações a nível mais pedagógico como a nível artístico” (sexo feminino, 34 anos, vice-presidente da associação)

“Licenciatura em estudos teatrais” (sexo masculino, 33 anos, tesoureiro da associação)

“A minha licenciatura é em Psicologia, estágio feito na área da Psicologia Comunitária. Depois tenho uma Pós-Graduação em Consulta Psicológica de Casal e Sexual e tenho outra Pós-Graduação em Teatro Social e de Intervenção Socioeducativa que fiz na Universidade de Ramón em Barcelona. Em termos de grau académico eu diria que é isto, depois tenho formações na área do teatro, portanto o estágio que fiz no centro do Teatro do Oprimido no Rio de Janeiro, onde estive ainda com Augusto Boal, fiz também no Instituto Gestalt em Barcelona e depois todos os cursos que fiz com o

³² Informação obtida através da análise documental do dossiê de apresentação da organização.

Roberto Mazzini, com Julien Boal, com o Sanjoy, com o Jordi, com a Edith Scher, com... Bianchi, com o Eugene Erven, ou seja, todas estas figuras do teatro comunitário, do teatro do oprimido foram absolutamente fundamentais para me formar e continuam a ser” (sexo masculino, 36 anos, presidente da associação)

Cada um dos elementos possuem tarefas/ funções diferentes na associação, porém as decisões finais realizam-se sempre em conjunto, transmitindo uma relação de igualdade e de organização coletiva.

“ (...) eu sou vice-presidente da direção, mas nós tentamos dividir-nos na gestão corrente da associação obviamente que há uma gestão diária de responder a e-mails que nos chegam e essas coisas todas. Mas para além de estar ligada especificamente a alguns projetos, posso dizer que para além de dar uma perninha a algumas coisas, neste momento estou mais ligada aos projetos europeus, pelos projetos internacionais, nós já temos participado em vários e quando estamos a trabalhar em candidaturas sou mais eu que fico responsável por isso” (sexo feminino, 34 anos, vice-presidente da associação)

“Eu sou co-fundador, sempre fui membro da direção, sempre fui o terceiro da lista, o dito tesoureiro. Sou responsável por alguns projetos cá dentro e neste momento voltei a ficar com a parte de gestão de contas” (sexo masculino, 33 anos, tesoureiro da associação)

“ (...) tenho as duas funções mais ingratas, sou presidente da direção por um lado e por outro lado sou diretor artístico, o que parece muito consensual mas não é. Muitas vezes o presidente de direção tem que ter decisões muito mais pragmáticas, muito mais objetivas e com base em factos e um diretor artístico tem que ter esta componente mas tem que ter outras componentes em linha de conta porque senão está a fazer um mau trabalho. Eu tenho a vantagem que nunca tomei decisões sozinho e por isso a PELE é uma associação, na verdade as decisões são sempre partilhadas, podem muitas vezes ser discutidas, esmiuçadas, podemos estar mais de acordo, menos de acordo claramente mas há decisões que são mais de consenso, outras que não. Eu também acho que isso traz problemas do ponto de vista organizativo quando uma organização cresce como a PELE tem vindo a crescer, mas é a forma que nós encontramos de fazer as coisas e em que acreditamos e também é minimamente coerente com o trabalho que nós fazemos com as pessoas.” (sexo masculino, 36 anos, presidente da associação)

Para além disso, a PELE fundou e constitui também o Núcleo de Teatro do Oprimido do Porto (NTO-Porto), agregando tudo no mesmo local. Pode-se afirmar que o objeto da associação define-se na base de uma noção de cultura holística, integrada e integradora na promoção do diálogo entre o desenvolvimento humano e a criação artística.

Assim, a PELE é uma estrutura artística do Porto que desde a sua criação aposta na afirmação do teatro enquanto espaço privilegiado de diálogo e de criação coletiva. Esta organização norteia os processos de trabalho pelo princípio de colocar os indivíduos e as comunidades no centro da criação, potenciando processos de *empoderamento* individuais e coletivos. A PELE procura também o equilíbrio entre ética, estética e eficácia, sendo que a organização assume a criação artística como uma alavanca para o desenvolvimento comunitário, social e económico, contribuindo assim para a coesão social e territorial.

Este espaço de contacto social e cultural tem como missão:

- Promover projetos artísticos que permitem o desenvolvimento individual, a integração e a cidadania;
- Potenciar a criação, experimentação e a inovação artística;
- Aumentar as ações de formação junto da população em geral, assim como junto de artistas e técnicos;
- Incrementar a consultadoria externa a estruturas artísticas, sociais, nas áreas da educação e saúde;
- Criar uma rede de trabalho, a nível nacional, entre entidades do setor artístico;
- Combater a centralização cultural, levando a arte ao seio de contextos naturalmente excluídos, como por exemplo em bairros sociais e estabelecimentos prisionais.

Na ótica da direção os objetivos da PELE assentam na intervenção cultural em espaços públicos, onde o teatro através da criação coletiva fortalece processos de desenvolvimento pessoal e social.

“Os objetivos da associação de uma forma geral é exatamente que através da participação neste tipo de projeto artísticos-comunitários, que se caminhe para o desenvolvimento da comunidade, desenvolvimento não só a nível coletivo como individual e obviamente que aí cada pessoa vive a participação no coletivo que permite não só a representação de diálogo mas aquilo que nós desejamos é que seja a representação de cada uma daquelas pessoas e da comunidade que representam, passando a redundância. E que as pessoas sintam que as suas histórias, as suas ideias são ouvidas e são acolhidas e que são agentes em todo o processo, não são meros figurantes de uma coisa que já está pré-estabelecida, pré-definida. Acreditamos que este processo de criação coletiva poderá potenciar isso, porque há também uma possibilidade das pessoas poderem escrever de forma diferente a sua história e o teatro permite isso. E então achávamos um dos objetivos da PELE é continuar a dar palco a

quem precisa de palco ou a dar espaço... também acho que não damos voz mas criar esse espaço, acho que é interessante porque a PELE chama-se Espaço de Contacto Social e Cultural então é criar esse espaço onde de repente as pessoas se encontrem, onde os vizinhos se encontrem, eu acho que isso é o mais interessante” (sexo feminino, 34 anos, vice-presidente da associação)

“Os objetivos do meu ponto de vista continua a ser o encontro, continua a ser esta coisa de potenciar o humano através das artes, ajudar o humano a reconciliar e a encontrar novas linguagens e perceber que pode aceder a novas linguagens apesar do contexto social onde vive e onde nasceu. A quebrar estigmas entre laços sociais, todos temos direito a ser cidadãos e que a arte e a cultura fazem parte da nossa vivência, da nossa experiência, quando mais vivência o cidadão tiver mais verdadeiramente democrático vai ser” (sexo masculino, 33 anos, tesoureiro da associação)

Neste sentido, a associação contém quatro áreas de ação, sendo que dinamiza projetos para comunidades específicas como acontece nos projetos com o grupo de surdos e com estabelecimentos prisionais – Projeto *Entrado*³³ (2009) e *Inesquecível Emília*³⁴ (2012) -, a PELE trabalha também com comunidades em geral, realiza consultadoria e promove formação e, ainda, é o Núcleo de Teatro do Oprimido do Porto.

Quando inquiridos acerca dos públicos-alvo, os elementos da direção da organização referem que numa primeira fase a população abrangida pelos projetos seria aquela que de alguma forma tinha necessidades específicas ou que sentia algum tipo de exclusão por parte da sociedade em geral, porém com o surgimento de novos projetos vão surgindo indivíduos com outro *background* familiar, social e económico.

“Nós estamos direcionados para diferentes áreas, temos trabalhado com malta com necessidades mais específicas, necessidades especiais como o Grupo de Teatro de Surdos do Porto ou em contextos prisionais e também com comunidades de uma forma geral. Obviamente que tentamos direcionar isto para comunidades que normalmente não têm este tipo de experiência, ou seja, não fazemos nenhum tipo de casting mas isso é uma premissa, ...obviamente que depois conhecemos as pessoas e percebemos isso de alguma forma, não sei se aquela pessoas tem muito ou pouco dinheiro não é por aí, mas os contextos onde normalmente desenvolvemos este tipo de projetos são contextos mais frágeis, porque também trabalhamos muito associados a projetos de intervenção comunitária, projetos mais sociais e que nos convidam a trabalhar no seu contexto e

³³ Projeto teatral realizado com reclusos do Estabelecimento Prisional do Porto no âmbito do Festival Internacional de Teatro de Rua – Imaginarius, em parceria com a Câmara Municipal de Santa Maria da Feira, FEIRA VIVA, Centro de Criação para o Teatro e Artes de Rua e Estabelecimento Prisional do Porto (2010).

³⁴ Espetáculo integrado no projeto europeu PEETA (*Personal Effectiveness and Employability through the Arts*) – Inesquecível Emília foi um espetáculo teatro realizado com reclusas do Estabelecimento Prisional de Santa Cruz do Bispo.

por aí já nos focamos em contextos mais vulneráveis, mas também tentamos promover sempre o cruzamento com outras pessoas, com outros grupos que têm outras histórias. Mas acho que é isso em termos de público-alvo não queria estar a dizer que trabalhamos só com um determinado grupo de gente, mas é óbvio que para nós tendo esta função, acreditando na arte com esta função de empoderamento pessoal e coletivo achamos que em primeiro lugar deverá ser direcionado para comunidades que necessitem deste tipo de espaço” (sexo feminino, 34 anos, vice-presidente da associação)

“São todos...acho que somos todos porque se inicialmente trabalhamos com comunidades excluídas e o excluído era pela questão social, mas para mim era também uma questão pessoal de me questionar porquê, se não será preconceito da nossa parte porque de repente o excluído social é aquele que não tem dinheiro mas há muitas famílias da Foz, ou da Boavista ou de Cascais que no meio desta crise em Portugal está a passar...há aí uma percentagem, um quinto da sociedade que está cada vez mais rico e tem cada vez mais bens materiais. Mas não quer dizer que esses seres não necessitassem deste tipo de trabalho ou necessitassem ou não fizesse bem ou não fosse importante... agora se são o nosso público primeiro? Não, não são. Ou não têm sido ao longo dos anos? É também um preconceito nosso onde em alguns sítios foi? Eu acho que sim, em alguns sítios sim porque vamos a sítios específicos e para trabalharmos com excluídos e é só ver a coisa de uma perspectiva. Mas do meu ponto de vista respondendo concisamente a esta questão que é quem é o público-alvo? Todos aqueles que queiram” (sexo masculino, 33 anos, tesoureiro da associação)

“Bom num primeiro momento, nós focalizamos o nosso trabalho muito nas pessoas mais desfavorecidas e continua a ser a nossa prioridade. No entanto, também fomos percebendo com a experiência, o trabalho transversal a toda a comunidade, ou seja, que permita a mistura de gente nova com gente mais velha, de gente mais empoderada com menos empoderada, de gente com um nível socioeconómico mais elevado, de gente que vive em zonas mais guetizadas, ou gente que mora em zonas mais abertas ou mais floridas da cidade. E sentimos que isto trazia uma riqueza do ponto de vista de contaminação dos discursos de percebermos outras realidades, então não deixamos de ter essa prioridade e acho que também é óbvio olhando para as pessoas com quem trabalhamos mas alargamos um bocadinho este espectro da população-alvo Ou seja, sentimos que também estávamos a ser um bocadinho preconceituosos no nosso trabalho (...) Portanto não esquecemos qual é a nossa prioridade mas sabemos que há mais pessoas no mundo e ainda bem” (sexo masculino, 36 anos, presidente da associação)

É de realçar ainda as dificuldades que estão inerentes a trabalho com este tipo de comunidades, pois as necessidades variam muito, para além de que os recursos físicos, económicos e humanos para a realização de projetos deste calibre dependem sempre de terceiros, não deixando uma larga margem de escolha. Damos o exemplo do projeto Entrado, em que segundo Azevedo (2012) “com o acompanhamento externo do

projecto, desde logo nos apercebemos das suas necessidades: por um lado, a singularidade da arte teatral como mecanismo de um co-processo de criação cultural (criadores, reclusos, técnicos, guardas e direcção); por outro, as dificuldades em tornar visível e exequível tal projecto no contexto institucional prisional. Dificuldades estas decorrentes tanto da lógica de funcionamento da instituição em causa (...) como de algumas resistências dos diferentes actores participantes, internos e externos ao contexto prisional” (Azevedo, 2012, p. 69).

As dificuldades são variadas e vão modificando consoante o projeto e a população com que trabalham. No entanto, há sempre uma adaptação dos membros da associação e um trabalho de contextualização por parte dos mesmos.

“ (...) existe obviamente uma metodologia mas tens sempre que adaptar ao contexto e ao grupo que tens à tua frente. É óbvio que existe uma metodologia de trabalho que todos nós a aplicamos, é um processo muito orgânico, não é um processo matemático, portanto vamos adaptando sempre a uma série de fatores, às características do grupo, nós podemos estar a contar que seja um grupo com mais mobilidade, com mais autonomia e não ser por exemplo e aí temos de adaptar a nossa proposta. E até mesmo a linguagem que usas, muito diferente dos grupos com quem trabalhas, estas a trabalhar com seniores, com adultos, com crianças...e o contexto também, claro, estás a trabalhar no estabelecimento prisional é obviamente diferente, muda sempre” (sexo feminino, 34 anos, vice-presidente da associação)

Tabela 3. Síntese dos projetos realizados pela PELE - Espaço de Contacto Social e Cultural/ NTO - Porto

	PELE	NTO - PORTO ³⁵
2008	Europacólon Campanha de Sensibilização	Nem Anjo, Nem Diabo – O que é que tu queres mais?
	Preto às Cores Espetáculo para a Infância	
2009	Nascemos da Água e à Água Voltaremos Grupo de Teatro de Surdos do Porto	
	Eram Umas Quantas Vezes Grupo de Teatro de Surdos do Porto	
	Ler-te ao Perto Espetáculo Infanto-Juvenil	
	Metó a Colher Performance sobre a Violência Doméstica	
	Texturas Projetos com Comunidades	

³⁵ Núcleo de Teatro do Oprimido do Porto

2010	LGT MEXE Projetos com Comunidades	Miguel + Rita Teatro fórum para a Educação Sexual Diz-Crime-na-Ação Grupo Teatro Oprimido – Instituto Profissional do Terço
	Entrado Projetos com Estabelecimentos Prisionais	
	Agosto Azul Projetos com Comunidades/ Projetos Europeus	
2011	Férias na Quinta Projetos com Comunidades	Procura-se Futuro Grupo de Teatro do Oprimido AGE Aurora Grupo de Teatro do Oprimido Auroras
	Quase Nada Grupo de Teatro de Surdos do Porto	
	MEXE: I Encontro de Arte e Comunidade	
2012	Inesquecível Emília Projetos com Estabelecimentos Prisionais/ Projetos Europeus	Espelho Grupo de Teatro do Oprimido AGE
	Siga a Rusga Projetos com Comunidades	
	Peregrinações Projetos com Comunidades	
2013	Nós Grupo de Teatro de Surdos do Porto	
	Povoar Projetos com Comunidades	
	Terra Projetos com Comunidades	
	MEXE: II Encontro de Arte e Comunidade	
2014	MAPA Projetos com Comunidades	
	TAM... O Caminho do Rio Projetos com Comunidades	

A PELE trabalha sobretudo em projetos pensados e realizados na área do teatro para as comunidades, desta forma possui grupos em atividade, sendo que iremos apenas mencionar cinco, pois são os que se encontram em análise na presente investigação.

Desde 2008 a PELE e a Associação de Surdos do Porto (ASP) têm vindo a estabelecer diálogo através do teatro enquanto linguagem universal, este desejo partilhado nasceu da vontade de cimentarem pontes de comunicação entre a comunidade surda e ouvinte. Assim sendo, surgiram espetáculos que legitimaram esta parceria, entre os quais: *Nascemos da Água e à Água Voltaremos* (2008), *Eram Um Quantas Vezes* (2008); *Quase Nada* (2011) - espetáculo bilingue em co-produção com o

Serviço Educativo da Casa da Música inspirado na obra poética de Eugénio de Andrade; e o projeto *Nós* (2013) - espetáculo bilingue inspirado na obra literária “A Máquina de fazer Espanhóis” de Valter Hugo Mãe.

Existe também o grupo de teatro comunitário da Zona Histórica do Porto e o grupo de teatro comunitário EMCOMUM de Lordelo do Ouro, onde já se realizaram projetos tendo a intenção de potenciar o desenvolvimento de canais de comunicação entre a cidade, o bairro e o indivíduo. Como tal é de referir o projeto *Peregrinações* (2012) - uma criação da PELE que fez parte da programação do Manobras 2012 - e o projeto *Povoar* (2013) - criação da PELE em co-produção com a ADILO/ Agência de Desenvolvimento Integrado de Lordelo do Ouro que envolveu várias instituições e coletividades da freguesia -, criações dos grupos supracitados respetivamente, pois trata-se de projetos impulsionadores para a criação de novas dinâmicas naquelas zonas.

Para além dos projetos já realizados, a PELE dá continuidade ao trabalho desenvolvido, apoiando grupos em novas pesquisas artísticas e novas criações, pois é o que acontece com o grupo AGE - Grupo de jovens de Teatro do Oprimido e com o Grupo de Teatro do Oprimido Auroras, sendo que este é constituído só por indivíduos do sexo feminino. Ambos os grupos têm a continuidade assumida pela organização, tendo no seu currículo diversos projetos.

Para além dos projetos citados é de referir outros que não foram realizados com os grupos mencionados, porém marcaram pontos de afirmação e consolidação da organização³⁶. Desta forma, referimos o espetáculo *Texturas* (2009) trata-se de um projeto de arte comunitária intergeracional realizado com trabalhadores fabris da cortiça, numa criação para o Festival Internacional de Teatro e Rua – Imaginarius, em parceria com a Câmara Municipal de Santa Maria da Feira, FEIRA VIVA e o Centro de Criação para o Teatro e Artes de Rua.

Também o projeto *LGT (Lagarteiro) MEXE*, dinamizado pela PELE entre novembro de 2009 e novembro de 2011 no âmbito da Iniciativa Bairros Críticos, contemplou uma série de ações de natureza artística. Estas ações pretendiam estimular um trabalho de base local envolvendo a população, com a intenção de potenciar o desenvolvimento de canais de comunicação entre a cidade e o bairro e o seu empoderamento.

³⁶ Informação obtida através da análise documental do dossiê de apresentação da organização e dos portefólios individuais de cada projeto.

Em 2010, a PELE lança-se para outras áreas territoriais e numa co-produção com o Município de Portimão, no âmbito das Comemorações dos 150 anos do nascimento de Manuel Teixeira Gomes, surge o espetáculo *Agosto Azul*. Tratava-se um projeto de arte comunitária que envolveu todas as instituições do município, desde escola, centros de dia, clubes até IPSS'S e associações.

Ainda neste seguimento é de referir também o espetáculo de teatro comunitário *Terra* (2013), uma criação PELE em co-produção com a Casa do Povo de Fermentões em Guimarães. Trata-se de um projeto inspirado na Festa do Agricultor de Fermentões que mergulha nas memórias, histórias, melodias, dizeres, segredos, injustiças e contrastes de um povo.

É neste seguimento que a equipa responsável pela PELE refere os momentos de afirmação/ consolidação, pois cada projeto constitui um momento de crescimento e desenvolvimento.

“ (...) nós damos um salto em termos do teatro comunitário ao fazermos o ‘Texturas’ em Santa Maria da Feira, na fábrica de cortiça até porque nos integramos no festival internacional e demos um salto do ponto de vista de qualidade estética e em termos de dimensão do espetáculo e do número de envolvidos com o ‘Agosto Azul’, no Algarve que envolveu muita gente. Depois nos contextos prisionais obviamente o ‘Entrado’, que é muito mais marcante curiosamente do que o trabalho no estabelecimento feminino por variadíssimos motivos, mas estes são momentos chave. Depois a implementação na cidade do Porto acho que teve vários momentos de afirmação... acho que por um lado o mostrarmos que fazemos um trabalho continuado, ou seja, que não fazíamos só um espetáculo e que nos vínhamos embora e eu acho que o Grupo de Teatro de Surdos do Porto é um bom exemplo disso. O trabalho no Lagarteiro, é um trabalho muito difícil mas que nos fomos apesar de tudo conseguir manter alguma chama, por muito ténue que fosse ...portanto na manutenção do grupo da Auroras, do AGE por muito que sejam instáveis e que tenham momentos de maior crise, eu acho que isto nos afirma claramente na cidade, no sentido das pessoas perceberem que nós não fazemos espetáculo, ponto final e partimos para outro. Ou seja, tínhamos esta agenda definida de fazer esta mutação dos grupos, em termos de espetáculo na cidade do Porto à semelhança do que foi o ‘Agosto Azul’ no Algarve, mas aqui com a importância de que PELE está no Porto foi sem dúvida o ‘Peregrinações’, traz um visibilidade ao nosso trabalho, também pela quantidade de pessoas que envolveu, a diversidade de discursos, o que mobilizou muito para além do espetáculo, foi para além do espetáculo e isso foi muito interessante. E aí há uma série de estruturas da cidade, as estruturas artísticas da cidade passam a olhar para nós com uma outra credibilidade, uma outra forma, perceberam o rigor estético que nós imprimimos nas coisas que não é só um trabalhinho com pessoas que não fazem teatro. E isso foi determinante, portanto há uma abertura maior das estruturas da cidade às

nossas propostas e alguns convites. Depois obviamente na sequência disto Lordelo e se calhar com um impacto mais local, não tanto na cidade mas em Lordelo teve um impacto muito forte e muito representativo” (sexo masculino, 36 anos, presidente da associação)

Com tantos projetos realizados e outros em curso, a PELE sente a necessidade de realizar um encontro para haver um intercâmbio e partilha entre projetos artísticos comunitários tanto nacionais como internacionais, assumindo sempre a arte como espaço de encontro e diálogo entre territórios. Assim, nasce o MEXE_Encontro de Arte e Comunidade, este encontro mantém a sua organização numa lógica bienal. A sua primeira edição ocorreu de 21 a 27 de Novembro de 2011 e a segunda de 18 a 24 de Novembro de 2013.

A PELE possui uma forma de trabalhar muito própria junto dos seus públicos, parte dessa metodologia de trabalho deve-se ao facto do seu trabalho ter um cariz de intervenção cultural e social. Segundo Madureira Pinto (1995), perante este tipo de intervenções em espaços públicos há que ter em conta sempre os efeitos que possam surgir, como tal o autor enumera quatro domínios fundamentais: a preservação e a valorização do património cultural de cada comunidade; a democratização cultural presente através do alargamento da formação de públicos, da pluralidade da expressão artística e intelectual e da abertura de espaços dedicados à criação cultural; a revitalização das correntes cívicas que muitas vezes não são ouvidas devido à dominação e reprodução presentes nas sociedades contemporâneas, provocando a interrogação por parte da população; e, por fim, o combate à exclusão social, pela construção de redes de familiaridade entre os indivíduos e de pertença territorial, não havendo a marginalização e a desvalorização.

Ora, é neste sentido que se verifica os frutos do trabalho da PELE, com as suas dinâmicas há uma estimulação cultural, levando os públicos à interrogação e ao pensamento crítico. Assim, o objetivo de diluir as diferenças culturais e sociais através do cruzamento de códigos e práticas culturais, havendo a separação natural entre as “artes maiores e as artes menores” (Pinto, 1995, p. 193), ou seja, entre a cultura cultivada e a cultura popular é atingido por força do alargamento de públicos e pela dinamização de atividades culturais em espaços não convencionais, como escolas, prisões, fábricas ou em ruas.

CAPÍTULO III | CARACTERIZAÇÃO DOS PÚBLICO-ATORES E AS REPRESENTAÇÕES DA EQUIPA DA PELE – ESPAÇO DE CONTACTO SOCIAL E CULTURAL

Após a fase de exposição teórica e o enquadramento metodológico da investigação, pretende-se agora analisar a vertente empírica. Neste capítulo o nosso objetivo é caracterizar a população inquirida, sobre os públicos-atores de teatro comunitário da PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural e encontramos uma realidade desconhecida acerca da sua caracterização por se tratar de um fenómeno relativamente recente. Para delinear os seguintes retratos e perfis recorreremos ao cruzamento de informação obtida através do inquérito por questionário aplicado aos públicos-atores e através das entrevistas realizadas tanto aos públicos-atores como à equipa da PELE.

3.1 Retrato sociodemográfico dos públicos-atores

Iniciamos a análise e respetiva caracterização do público-ator da PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural pelo primeiro conjunto de questões do inquérito por questionário realizado, intituladas “caracterização sociodemográfica” da população inquirida.

Tabela 4. Caracterização dos públicos-atores - sexo, idade e estado civil

		n	%	Total	
				N	%
Sexo	Masculino	16	41	39	100
	Feminino	23	59		
Idade	12-23	11	28,2	39	100
	24-34	10	25,6		
	35-48	9	23,1		
	49-74	9	23,1		
Estado Civil	Solteiro (a)	23	59	39	100
	Casado (a)	8	20,5		
	União de Facto	0	0,0		
	Divorciado (a)/ Separado (a)	6	15,4		
	Viúvo (a)	2	5,1		

A população inquirida caracteriza-se maioritariamente por ser feminina com 59% que corresponde a 23 dos inquiridos, por sua vez a população masculina situa-se nos 41%, representando 16 indivíduos inquiridos.

A nível etário a amostra da presente investigação revela um público que vai dos 12 até aos 74 anos. O escalão etário mais significativo é o dos 12 aos 23 anos com uma percentagem de 28,2%, seguido do intervalo etário dos 24 aos 34 anos (25,6%), tratando-se de um público muito jovem. De referir também o intervalo etário dos 49 aos 74 anos, pois comprova que o teatro comunitário abrange um público muito diversificado, abarcando indivíduos de todas as idades.

Por consequência, a nível do estado civil 23 dos inquiridos afirmaram estar solteiros (59%), 8 encontram-se casados (20,5%), 6 mencionaram serem divorciados/separados e 2 viúvos (5,1%).

“É um padrão muito variável. Temos trabalhado com grupos em que o género feminino predomina e por exemplo o grupo de Lordelo está provavelmente nos 50%-50%. Aliás até acho que nos últimos ensaios têm vindo mais homens do que mulheres é mesmo curioso, mas vê-se malta mais adulta, se bem que também temos alguns jovens ou seja, entre os 20 e os 30 e depois temos malta nos 40, 60 também. Uns desempregados, sim muitos...” (sexo feminino, 34 anos, vice-presidente da associação)

“Mais mulheres, o feminino está muito mais presente, muito mais participativo, é muito interessante. Ah... ia dizer meia-idade mas nós neste momento estamos com gente bastante jovem a participar, a maioria das pessoas é mesmo gente jovem o que é interessante para quem diz que a juventude não participa” (sexo masculino, 36 anos, presidente da associação)

Perante a visão dos elementos da equipa da PELE, existem mais indivíduos do sexo feminino, contudo não é uma diferença abismal como se verificava anteriormente. A nível de escalão etário, os jovens predominam.

Tabela 5. Caracterização dos públicos-atores - local de residência por concelho

	n	%	Total	
			N	%
Matosinhos	2	5,1	39	100
Porto	35	89,7		
Vila Nova de Gaia	3	5,1		

Todos os inquiridos mencionaram ser de nacionalidade portuguesa. Quanto ao local de residência da população inquirida todos eles afirmaram viverem no distrito do Porto, destacando três concelhos: Matosinhos (5,1%), Vila Nova de Gaia (5,1%) e o Porto com uma percentagem altíssima de 89,7%. As freguesias abrangidas são Bonfim, Campanhã, Leça do Balio, Lordelo do Ouro, Mafamude, Paranhos, Perafita, Rio Tinto, Sé, Vilar do Andorinho e Vitória.

3.2 Retrato socioeducacional dos públicos-atores

O perfil socioeducacional remete para o grau de escolaridade que os público-atores possuem. A educação, para além de um processo de socialização, possui um papel essencial na formação cultural e na formação de novos públicos.

Tabela 6. Caracterização dos públicos-atores - grau de escolaridade

	n	%	Total	
			N	%
Não sabe ler nem escrever	0	0,0	39	100
Sabe ler e escrever, sem grau de ensino	0	0,0		
1º Ciclo do Ensino Básico	3	7,7		
2º Ciclo do Ensino Básico	8	20,5		
3º Ciclo do Ensino Básico	10	25,6		
Ensino Secundário	12	30,8		
Bacharelato	2	5,1		
Licenciatura	3	7,7		
Mestrado	1	2,6		
Doutoramento	0	0,0		

Considerando as habilitações literárias, nota-se que a maioria dos inquiridos possui o ensino secundário concluído, correspondendo a 30,8%, e logo de seguida o 3º ciclo do ensino básico com a percentagem de 25,6%. De referir ainda os membros dos grupos de teatro comunitário da PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural que concluíram o ensino superior, dos quais 2 possuem o grau de bacharelato (5,1%), 3 concluíram a licenciatura (7,7%) e apenas 1 terminou o mestrado (2,6%).

“A nível de habilitações, nós chegamos a ter essa avaliação para alguns grupos mas entretanto os grupos já mudaram tanto que isso... mas eu acho que nós

andaríamos à volta do 7º ou 9º ano, sendo que o programa das novas oportunidades, nomeadamente para as pessoas com mais idade, veio trazer um aumento de qualificações muito significativo e portanto durante este 7 anos as pessoas que foram passando por nós tiveram um aumento de qualificações, nomeadamente os adultos tiveram muito que ver com esse programa e muito deles estavam integrados nesse programa. Depois temos ali pessoas que estão noutras franjas, são extremos” (sexo masculino, 36 anos, presidente da associação)

3.3 Retrato socioprofissional dos públicos-atores

Para delinear o perfil socioprofissional do público-ator recorremos às perguntas do inquérito que mencionam a condição perante o trabalho, a profissão e a situação na profissão.

Quanto à condição perante o trabalho existem duas situações mais frequentes que englobam 48,7% dos inquiridos, aqueles que exercem profissão a tempo inteiro (20,5%) e os que ainda são estudantes (28,2%), este últimos em maior número. Para além dos estudantes podemos encontrar também na categoria de não ativos 6 reformados (15,4%), 8 desempregados (20,5%) e um incapacitado perante o trabalho (2,6%).

Tabela 7. Caracterização dos públicos-atores - condição perante o trabalho

	n	%	Total	
			N	%
Exerce profissão a tempo inteiro	8	20,5	39	100
Exerce profissão a tempo parcial	4	10,3		
Ocupa-se exclusivamente das tarefas do lar	0	0,0		
Estudante	11	28,2		
Trabalhador-Estudante	1	2,6		
Incapacitado perante o trabalho	1	2,6		
Desempregado	8	20,5		
Reformado	6	15,4		
Serviço militar	0	0,0		

Para ter acesso à proveniência de classe de origem da população inquirida procedemos ao cruzamento de dados fornecidos nos inquéritos por questionário elaborado no âmbito da presente investigação. Para calcular o lugar de classe de origem é necessário ter informação relativamente à profissão e à situação na profissão do

inquirido, do conjugue e/ ou dos progenitores. Assim, havia três formas de calcular, admitimos: caso o indivíduo é casado, considera-se o próprio mais o conjugue; se o indivíduo é solteiro ou divorciado/ separado e ativo profissionalmente considera-se apenas o próprio; por outro lado se o indivíduo é solteiro ou divorciado/ separado mas inativo considera-se o caso dos progenitores (pai e mãe) para calcular o lugar de classe de origem.

Tabela 8. Caracterização dos públicos-atores - lugar de classe de origem

		n	%	Total	
				N	%
Lugar de classe de origem³⁷	Não sabe/ Não responde	4	10,3	39	100
	BD	1	2,6		
	PBIC	3	7,7		
	PBTEI	2	5,1		
	PBPA	4	10,3		
	PBE	13	33,3		
	PBEP	1	2,6		
	OI	5	12,8		
	OP	6	15,4		

Desta forma, é de salientar a Pequena Burguesia de Execução, pois trata-se do lugar de classe que ocorre com mais frequência, tendo uma percentagem de 33,3%. Também o Operariado Pluriactivo e o Operariado Industrial apresentam ocorrências aproximadas de 15,4% e 12,8% respetivamente. Tanto a Pequena Burguesia de Execução e Assalariada como a Burguesia Dirigente apresentam apenas um caso em cada lugar de classe correspondendo a 2,6% cada um, sendo desta forma os lugares de classe com menos ocorrências.

“Do ponto de vista económico temos pessoas com imensas dificuldades, uma classe mais operaria se quisermos que neste momento é desempregada, tem muito a ver com isso assim como os jovens...” (sexo masculino, 36 anos, presidente da associação)

³⁷ BD – Burguesia Dirigente; PBIC – Pequena Burguesia Intelectual e Científica; PBTEI – Pequena Burguesia Técnica e de Enquadramento Intermédio; PBPA – Pequena Burguesia Proprietária e Assalariada; PBE – Pequena Burguesia de Execução; PBEP – Pequena Burguesia de Execução Pluriactiva; OI – Operariado Industrial; OP – Operariado Pluriactivo.

3.4 . Perfil de fidelização com a associação

Neste ponto pretende-se verificar como os públicos-atores se relacionam com a associação, para tal verificou-se a forma como os públicos-atores ficaram a conhecer a PELE, há quanto tempo fazem parte dos grupos de teatro comunitário, a que grupo pertencem e com que frequência os indivíduos participam nos ensaios.

Tabela 9. Contacto com a PELE - Espaço de Contacto Social e Cultural

	n	%	Total	
			N	%
Através de Amigos /Familiares	24	61,5	39	100
Através de Cartazes/ Folhetos	3	7,7		
Através dos Mass Media	0	0		
Através de Espetáculos que viu	2	5,1		
A associação contactou-o (a)	10	25,6		

Na nossa análise apercebemo-nos que 61,5% dos inquiridos conheceram a PELE através dos familiares ou amigos, seguidamente de 25,6% que afirmaram que a associação os contactou pessoalmente. Apenas 3 inquiridos (7,7%) admitiu que o primeiro contato com a PELE foi através de cartazes/ folhetos e 2 tiveram contacto com a organização através de espetáculos que viram.

Nas entrevistas realizadas aos públicos-atores da associação, estes referiram como contactaram com a PELE, sendo que apontaram conhecer a PELE através de amigos/ familiares, através de espetáculos que visualizaram e que a própria associação os contactou.

“Foi a PELE que veio ter connosco, aqui ao centro de convívio do Padre Jardim há cerca de um ano e pouco. Foi quando começou o Peregrinações” (sexo feminino, 56 anos, desempregada)

“Eu fiquei a conhecer a PELE através da escola em que eu andava (...) eles foram lá porque na altura eles estavam com um projeto do Lagarteiro e como ninguém aderiu, portanto eles foram às escolas...” (sexo feminino, 20 anos, estudante)

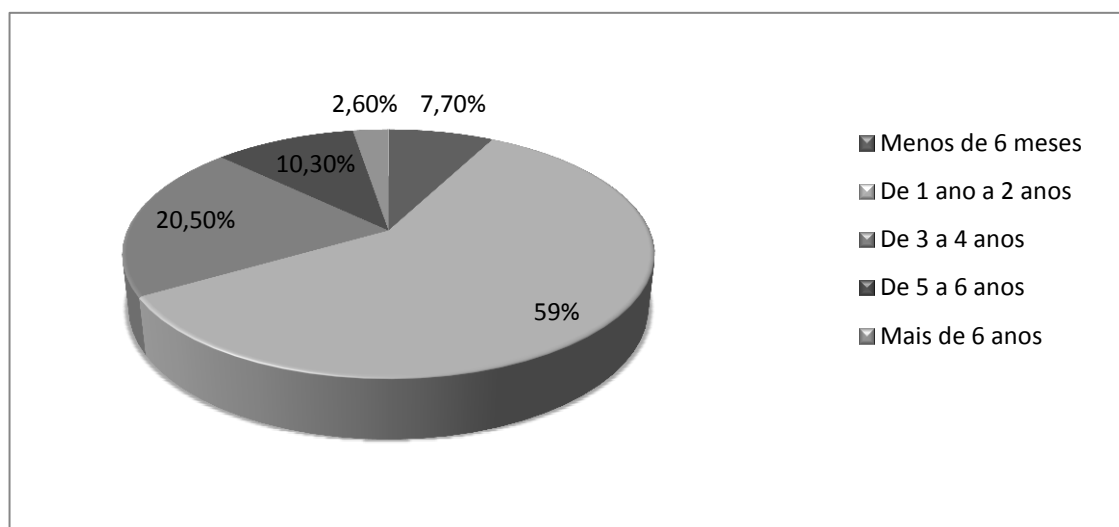
“O primeiro contacto que eu tive com a PELE foi através do teatro do oprimido, uma amiga que estava a fazer um estágio, ela é colombiana e eu tinha uma amizade com ela e ela estava envolvida com a PELE, mais com o Lagarteiro, com o projeto que estava inserido no bairro do Lagarteiro e convidou-me para ir ver a peça do teatro do

oprimido que era a peça das Auroras. E foi muito envolvente tudo, a peça ... Eu não conhecia o teatro do oprimido, conhecia teatro mas não daquela forma. E, e, e eu envolvi-me muito porque tratei muitas das situações que estavam a ser apresentadas na peça. Não no contexto de morar num bairro porque nunca morei, não moro, não morava também na altura, mas vários contextos sociais com quais eu me identifiquei. Estava desempregada, tinha dificuldade em arranjar emprego, tinha 4 filhos ou se por algum motivo sabiam que eu sou de etnia cigana... então toda essa envolvente acabou por me envolver” (sexo feminino, 41 anos, desempregada)

“Conheci a PELE através de uma colega, ela já estava cá” (sexo masculino, 27 anos, exerce profissão)

Questionamos também os públicos-atores acerca do tempo que faziam parte dos grupos de teatro comunitário da PELE. Dos 39 inquiridos, 23 que corresponde a 59% responderam afirmativamente para a categoria de 1 ano a 2 anos. Logo a seguir com 20,5%, correspondendo a 8 inquiridos, vem a categoria de 3 a 4 anos. Apenas um indivíduo faz parte dos grupo de teatro comunitário há 6 anos e 3 inquiridos afirmaram pertencer à PELE há menos de 6 meses.

Figura 5. Tempo de participação na PELE - Espaço de Contacto Social e Cultural



A associação tenta assegurar a continuidade do trabalho com os mesmos grupos, contudo uma das características do teatro comunitário é haver alta rotação de indivíduos, como tal aqui não se confirma a exceção.

Na seguinte tabela, de forma a descobrir a constituição dos grupos de teatro comunitário, cruzamos a variável idade com a pertença grupal dos grupos de teatro comunitário.

Tabela 10. Grupo de teatro comunitário do inquirido, por idade

		Grupo de Teatro do Inquirido					Total
		AGE – Grupo de Teatro do Oprimido	Grupo de Teatro do Oprimido Auroras	Grupo de Teatro de Surdos do Porto	Grupo de Teatro Comunitário EMCOMUM de Lordelo do Ouro	Grupo de Teatro Comunitário da Zona Histórica do Porto	
Idade do inquirido	12 - 23	2	0	1	4	4	11
		5,1%	0,0%	2,6%	10,3%	10,3%	28,2%
	24 - 34	1	0	4	5	0	10
		2,6%	0,0%	10,3%	12,8%	0,0%	25,6%
	35 – 48	0	2	0	7	0	9
		0,0%	5,1%	0,0%	17,9%	0,0%	23,1%
49 - 74	0	1	0	3	5	9	
	0,0%	2,6%	0,0%	7,7%	12,8%	23,1%	
Total	N	3	3	5	19	9	39
	%	7,7%	7,7%	12,8%	48,7%	23,1%	100%

O grupo AGE é o grupo de jovens da PELE e conta com 3 membros, assim os seus participantes ocupam lugar nas duas faixas etárias mais jovens entre os 12 -23 anos e os 24 -34 anos. O mesmo acontece com o Grupo de Teatro de Surdos do Porto, este grupo possui 5 elementos, sendo que 1 dos inquiridos encontra-se na faixa dos 12 aos 23 anos e os restantes 4 estão na faixa dos 24 aos 34 anos.

Em oposição, os participantes do Grupo de Teatro do Oprimido Auroras têm idades compreendidas entre os 35 e os 74, ocupando assim os dois escalões etários mais velhos.

Por sua vez, o Grupo de Teatro Comunitário EMCOMUM de Lordelo do Ouro e o Grupo de Teatro Comunitário da Zona Histórica do Porto são os grupos com mais elementos, havendo 19 (48,7%) num e 9 (23,1%) noutra, respetivamente. O Grupo de Teatro Comunitário da Zona Histórica do Porto é um grupo de extremos tendo em conta as suas idades, 4 dos seus participantes ocupam o escalão mais jovem, dos 12 aos 23 anos e os outros 5 inquiridos ocupam o escalão dos 49 aos 74 anos, sendo o mais velho da amostra. Por fim, o Grupo de Teatro Comunitário EMCOMUM de Lordelo do Ouro possui elementos de todas as faixas etárias, havendo uma proeminência dos 24 aos 34 anos com 5 inquiridos e dos 35 aos 48 anos com 7 participantes.

Outra variável que tivemos em conta foi a frequência aos ensaios por parte dos públicos-atores, procedemos ao cruzamento com a variável ‘condição perante do trabalho’ para verificar se haveria alguma influência.

Tabela 11. Frequência da participação nos ensaios, por condição perante o trabalho

		Frequência da participação nos ensaios			Total
		Todas as semanas	De 2 em 2 semanas	Uma vez por mês	
Condição perante o trabalho do Inquirido	Exerce profissão a tempo inteiro	6	1	1	8
		15,4%	2,6%	2,6%	20,5%
	Exerce profissão a tempo parcial	4	0	0	4
		10,3%	0,0%	0,0%	10,3%
	Ocupa-se exclusivamente das tarefas do lar	0	0	0	0
		0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
	Estudante	10	1	0	11
		25,6%	2,6%	0,0%	28,2%
	Trabalhador – Estudante	1	0	0	1
		2,6%	0,0%	0,0%	2,6%
	Incapacitado perante o trabalho	1	0	0	1
		2,6%	0,0%	0,0%	2,6%
	Desempregado	8	0	0	8
		20,5%	0,0%	0,0%	20,5%
	Serviço militar	0	0	0	0
		0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
Total	N	36	2	1	39
	%	92,3%	5,1%	2,6%	100%

De uma forma geral, 36 (92,3%) dos 39 inquiridos referem frequentar os ensaios todas as semanas, independentemente da sua condição perante o trabalho. Apenas 2 inquiridos referiram participar nos ensaios de 2 em 2 semanas, sendo que um exerce profissão a tempo inteiro e outro é estudante. Somente um inquirido mencionou participar nos ensaios uma vez por mês, uma vez que exerce profissão a tempo inteiro.

Desta forma não se verifica nenhuma influência da variável condição perante o trabalho com a frequência aos ensaios.

3.5 . Perfil das motivações

Compreender as motivações/ razões que levaram os públicos-atores a integrar grupos de teatro comunitário é outros dos objetivos desta investigação, como tal procedemos ao cruzamento entre a variável motivações/ razões da participação com as variáveis idade, sexo, estado civil, grau de escolaridade e condição perante o trabalho cedidas nos inquéritos por questionário.

Posteriormente realizamos também a análise às entrevistas realizadas aos públicos-atores e aos elementos da direção da PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural para perceber os impactos pessoais e sociais que o teatro comunitário proporcionou.

Tabela 12. Motivações para participar nos projetos de teatro comunitário, por idade, sexo, estado civil, grau de escolaridade e condição perante o trabalho

		Motivações para participar nos projetos de teatro comunitário					
		Redes de sociabilidade/convivialidade	Prática de lazer	Prazer de fazer teatro	Componente cultural	Aprendizagem	Ligação à PELE
Idade do Inquirido	12 - 23	3	4	9	2	0	2
	24 - 34	5	2	6	3	0	2
	35 - 48	6	0	4	1	2	5
	49 - 74	2	2	8	0	3	2
Sexo do Inquirido	Masculino	5	5	11	2	1	3
	Feminino	11	3	16	4	4	8
Estado Civil do Inquirido	Solteiro (a)	10	7	15	4	1	5
	Casado (a)	3	0	4	0	4	3
	Divorciado (a) / Separado (a)	2	1	6	2	0	3
	Viúvo (a)	1	0	2	0	0	0

Grau de Escolaridade do Inquirido	1º Ciclo do Ensino Básico	2	0	2	0	2	0
	2º Ciclo do Ensino Básico	4	1	5	1	2	2
	3º Ciclo do Ensino Básico	3	2	7	1	0	4
	Ensino Secundário	4	4	9	1	1	4
	Bacharelato	0	0	2	1	0	1
	Licenciatura	2	1	2	1	0	0
	Mestrado	1	0	0	1	0	0
Condição perante o trabalho	Exerce profissão a tempo inteiro	2	2	4	2	0	2
	Exerce profissão a tempo parcial	3	2	0	1	1	1
	Ocupa-se exclusivamente das tarefas domésticas	0	0	0	0	0	0
	Estudante	3	3	10	1	0	3
	Trabalhador - Estudante	1	0	1	0	0	0
	Incapacitado perante o trabalho	1	0	0	0	0	1
	Desempregado	5	0	6	2	2	3
	Reformado	1	1	6	0	2	1
	Serviço militar	0	0	0	0	0	0

No inquérito aplicado aos públicos-atores, cada indivíduo poderia apontar até duas razões para a sua frequência aos ensaios. Desta forma, as motivações apresentadas para participar nos projetos de teatro comunitário eram as redes de sociabilidade/

convivialidade, a prática de lazer, o prazer de fazer teatro, a componente cultural, a aprendizagem e a ligação à PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural.

Perante o cruzamento com a variável idade, os inquiridos que se situam nas faixas etárias mais jovens afirmaram que frequentavam os grupos de teatro comunitário pelo prazer de fazer teatro e pela prática de lazer. Também os participantes mais velhos referiram frequentar os ensaios pelo prazer de fazer teatro, assim como pelas redes de sociabilidade/ convivialidade e a sua ligação à PELE.

Relativamente à variável sexo, o que incentiva os inquiridos de sexo masculino a participar é o prazer de fazer teatro, as redes de sociabilidade/ convivialidade e a prática de lazer. Por sua vez, as inquiridas para além de frequentar os ensaios pelas redes de sociabilidade e pelo prazer de fazer teatro, mencionam também a ligação à PELE como fator relevante.

As redes de sociabilidade/ convivialidade, a prática de lazer e o prazer de fazer teatro foram as motivações que os inquiridos solteiros mais referiram, distanciando-se dos demais. Também, os indivíduos divorciados/ separados afirmaram que o prazer pelo teatro é a sua maior motivação, assim como a sua ligação à associação. Desta forma, o estado civil do indivíduo é uma condição importante, pois influencia a razão pela qual os públicos-atores querem participar nos grupos de teatro comunitário.

Também o grau de escolaridade do inquirido é de ter em conta, uma vez que os interesses vão-se modificando consoante a formação adquirida. Deste modo, é de reparar que os indivíduos que possuem o grau de licenciatura e mestrado referem que a componente cultural intrínseca ao teatro comunitário é uma das razões para a sua participação. Também é de ter em conta a aprendizagem que esta atividade proporciona, esta é uma das razões que move indivíduos que possuem o 1º e 2º ciclo do ensino básico.

O prazer pelo teatro é a razão mais apontada pelos públicos-atores para participarem nos projetos artísticos-comunitários, o mesmo se verifica no cruzamento com a variável condição perante o trabalho, esta abrange estudantes, desempregados e reformados.

Para além da análise aos inquéritos por questionário aplicados aos públicos-atores tivemos em conta também as entrevistas realizadas aos mesmos.

“É tudo muito bom e eu gosto muito daquilo: o convívio, fiz muitas amizades, agora vamos ter outro espetáculo e é uma forma de eu me distrair” (sexo feminino, 56 anos, desempregada)

“A principal razão é porque eu acho que já não vivo sem o teatro, eu gosto muito de teatro. Eu era muito tímida e acho que quando eu vim para o teatro acho que uma parte de mim cresceu, não sei bem o que me aconteceu. Eu gosto de brincar, rir e o teatro puxou essa parte de mim” (sexo feminino, 20 anos, estudante)

“A credibilidade...a credibilidade que eu encontrei. Porque é assim todos nós somos oprimidos, todos somos opressores. Não há ninguém isento desses dois lados. Obviamente que conscientemente depois determinamos o caminho que queremos seguir, seguimos a conduta do opressor ou a conduta, ou deixamos ser sempre oprimidos e... mas a credibilidade que me deu, quando nós estamos nessa posição em que nos identificamos mais com o lado do oprimido procuramos uma voz. Não é? Procuramos ... eu quero ter voz perante esta opção porque eu acredito sempre na mudança, muito na mudança, o que é hoje não é obrigatoriamente o amanhã e por aí fora. E a PELE deu-me credibilidade, eu acredito muito... e depois desenvolvi muito mais interesse, eu conhecia o teatro comunitário do que tinha lido, muito vagamente porque para mim o teatro continuava a ser o convencional. E também quando eu procurava teatro era uma forma de entretenimento, de adquirir alguma formação porque se adquire com o teatro, o teatro instrui, o teatro é um grande meio de instrução, de formação humana, já nem digo... não é académica porque não dão diplomas. Foi sempre a leitura que eu fiz do teatro” (sexo feminino, 41 anos, desempregada)

“É uma coisa diferente que não se faz todos os dias, não se faz no quotidiano. Rompe com a rotina e com o quotidiano, a ida de casa para o trabalho e aqui é uma espécie de refúgio, uma oportunidade de fazer coisas de que eu gosto, há mais liberdade, conhecer pessoas novas. Uma das coisas que me motiva é conhecer pessoas novas. É quebrar a rotina, o quotidiano, este espaço é um espaço de liberdade e vou ganhando experiência no teatro. Antes não conhecia teatro nem tinha muita experiência, agora motiva-me vir e alargar a minha experiência” (sexo masculino, 27 anos, exerce profissão)

Também obtivemos a opinião da equipa da PELE que trabalha com os públicos-atores em relação às razões que os motivam a frequentar os ensaios. A direção da associação faz bem a distinção entre quando se trabalha com um grupo pela primeira vez ou quando já os conhecem de outros projetos.

“Há aqui dois momentos que é quando trabalhas com um grupo pela primeira vez e quando trabalhas com um grupo há uma serie de tempo. Temos que distinguir. Então quando é um grupo novo vêm com muitas reservas e muitas resistências em relação ao teatro. O teatro tem essa conotação de ser uma coisa muito séria ou não, ou então há aquela conotação daquele teatro mais revisteiro e às vezes trata-se de desmontarmos isso tudo e quando as pessoas que apercebem já estão a fazer teatro e nem sequer tinham a noção disso. Por isso o início é muito jogo, muita brincadeira, brincadeira intencional mas as pessoas escondem-se dessa ideia do teatro. Num

primeiro momento é divertirem-se, depois é a criação do grupo, é sentirem-se ligados uns aos outros, sentirem que pelo menos naquele espaço, naquele tempo há ali uma série de pessoas que se junta pelo mesmo motivo, claro que cada um terá a sua motivação. Acredito que para algumas pessoas é o combate à solidão. Para outras, que já são mais expansivas, é por gostarem da festa, ...já têm experiências por exemplo ao nível do folclore é isso já participou noutras coletividades, então naturalmente já têm um tipo de curiosidade em relação a isto. Mas é curioso, pessoas que não têm curiosidade nenhuma acabam por vir parar a estes grupos talvez porque o amigo o traz e diz que é divertido e que vai gostar e depois as pessoas acabam por ficar” (sexo feminino, 34 anos, vice-presidente da associação)

“Enquanto o ser humano tiver uma dificuldade e quiser cura-la e expressar-se sobre ela vai buscar caminhos, enquanto essa vontade de busca faz sentir o teatro, faz sentir a arte, faz sentir a vida. Os nossos grupos vêm de contextos de exclusão, os nossos públicos têm muitas feridas abertas, ou os grupos com quem trabalhamos, vêm dos bairros têm muitos estigmas e acho que o nosso trabalho é ajudá-los, encontrar forma de falar das feridas deles e de se expressarem dessas feridas, não estou a dizer que cure, não há salvação. Os nossos públicos têm feridas abertas, alguns nem devem ter consciência disso mas há outros que têm” (sexo masculino, 33 anos, tesoureiro da associação)

“Eu acho que num primeiro momento é porque as pessoas se sentem bem ali, portanto há motivação num primeiro momento muito individual, ‘eu gosto de fazer isto’, ‘gosto de conversar’, ‘gosto de estar em grupo’, ‘gosto de passar aqui o tempo, ‘quero combater a minha timidez’, ‘quero conhecer outras pessoas’, pronto eu acho que num primeiro momento é isso, é engraçado, uma pessoa diverte-se, tem os jogos. Eu acho que num segundo momento é que vem a vontade de falar do seu lugar e obviamente ao falar do seu lugar está a falar de si e num terceiro momento vem eventualmente uma visão mais política da nossa realidade, uma visão mais crítica, mais...não só identificar problemas mas também como é que nós os podemos resolver. Portanto eu diria aqui que temos estes 3 patamares, enquadraria esta evolução desta maneira” (sexo masculino, 36 anos, presidente da associação)

No seguimento da presente investigação procedemos à construção de uma tipologia aplicada às características sociodemográficas dos inquiridos, tendo em conta as razões que os motivam a participar nos projetos artísticos-comunitários. Trata-se de uma tipologia simplista devido à pequena dimensão da amostra.

Desta forma, a tipologia refere três géneros de públicos, sendo estes os conviviais, os lúdicos e os cultivados. Os conviviais remetem para indivíduos que procuram redes de sociabilidade e onde haja uma certa ligação com a associação. No estudo em análise trata-se de indivíduos do sexo feminino, com idades compreendidas entre os 49 e 74 anos e que, muitas das vezes, encontram-se na fase da reforma. Os

lúdicos, por sua vez, veem a associação como um meio para passar os tempos livres, como uma prática de lazer e, que ao mesmo tempo, podem fazer teatro. Perante a amostra analisada, estes indivíduos são jovens, do sexo masculino, solteiros e que possuem um grau de ensino médio. Por fim, os cultivados remetem para os públicos-atores que procuram a PELE pela sua componente cultural intrínseca e pela aprendizagem que esta pode oferecer através dos seus projetos. Os indivíduos que buscam a associação por estas razões possuem um grau de ensino elevado, como licenciatura ou mestrado e, na maioria das vezes, encontram-se desempregados.

3.6 . Perfil dos impactos e das avaliações

O teatro comunitário permite dar a conhecer tanto o indivíduo como a sua comunidade, o que pode tornar-se uma virtualidade, porém também uma dificuldade. Ou seja, o indivíduo tanto pode assimilar positivamente como negativamente, tudo depende do impacto que isso tenha, tanto a nível pessoal como social.

Tabela 13. Contributo pessoal com a participação no teatro comunitário

	Contributo pessoal com a participação no teatro comunitário				Total	
	Muito	Mais ou menos	Pouco	Nada		
Aumento de confiança e autoestima	29	10	0	0	39	100%
	74,4%	25,6%	0,0%	0,0%		
Aumento da capacidade crítica e de reflexão	27	12	0	0		
	69,2%	30,8%	0,0%	0,0%		
Aquisição de novas experiências e aprendizagens	35	4	0	0		
	89,7%	10,3%	0,0%	0,0%		
Autonomia nas decisões e escolhas	21	17	0	1		
	53,8%	43,6%	0,0%	2,6%		
Integração na comunidade/	29	7	3	0		

sociedade	74,4%	17,9%	7,7%	0,0%		
Aumento do reconhecimento social	28	7	4	0		
	71,8%	17,9%	10,3%	0,0%		

Podemos observar, através da tabela nº 13 que a participação nos projetos artístico-comunitários contribuiu, de forma geral, positivamente para o melhoramento pessoal dos indivíduos. Quando perguntamos se a participação nos projetos de teatro comunitário contribuíram para o aumento da confiança e autoestima, para o aumento da capacidade crítica e de reflexão, para a aquisição de novas experiências e aprendizagens, para uma maior autonomia nas decisões e escolhas, para a integração na comunidade/ sociedade e para o aumento do reconhecimento social as respostas excederam os 50% na categoria de ‘muito’. Pode-se afirmar que há um impacto pessoal positivo nos públicos-atores.

“Modificou o modo de eu ser, modificou tudo, o modo de pensar, tudo. O modo de olhar para as outras pessoas aqui da rua é diferente ... eu antes não falava com elas (vizinhas) porque não as conhecia, agora é diferente. Modificou isso tudo. E fez aqui um bem à alma fantástico!” (sexo feminino, 56 anos, desempregada)

“Eu acho que o teatro fez-me isso porque eu era mesmo muito tímida. A partir do momento em que eu comecei a fazer aquela peça e a partir do momento em que fizemos a apresentação ... que era uma coisa que achava que não era capaz e depois quando descobri o teatro, o interagir com o público, falar com o público, acho que modifiquei enquanto pessoa. E acho que não era capaz de deixar o teatro-fórum nem o teatro, nem a PELE.” (sexo feminino, 20 anos, estudante)

“A nível pessoal ocorreu porque os meus filhos se conseguiram sentir enraizados, alterou o percurso familiar porque a minha mãe agora goza comigo e chama-me Maria da Fonte por causa da personagem (risos) ... alterou a minha forma de humor porque, porque, pelos personagens em si mesmo. Deu-me um certo treino entre o abrir e o fechar de comportamento... Num momento eu era uma ... com ‘díos, por díos... Cristiano Ronaldo!’ E de repente estava, estava uma, uma... tens de ser uma manifestante russa! Trouxe-me essa capacidade de gerir os dois humores. A nível familiar a vontade que os meus filhos têm de interagir e de fazer mais ... e de me obrigar a procurar mais e a ver mais, mais atividades e fazer-lhes chegar mais informação, porque eles criaram essa necessidade, começaram a questionar muito. E questionando mais precisam de um maior número de informação. Portanto, mudou

muito essa... esse quotidiano mudou isso. Tenho mais respostas para dar e tenho mais perguntas para fazer.” (sexo feminino, 41 anos, desempregada)

“Antes de vir para o teatro não contava histórias nem partilhava coisas, depois abri-me mais, comecei a contar histórias que motivam as pessoas, falo muito da experiência do teatro como uma coisa positiva. Estou mais confiante em mim. Conto isto a pessoas surdas para que elas se sintam entusiasmadas em vir participar. Estou mais aberto, mais à-vontade. Posso fazer teatro, posso ver a realidade, posso mudar a realidade através do teatro para mim. Fiz as pazes com o teatro. Anteriormente pensava que o teatro não era algo para pessoas surdas, mudei a minha ideia. Alguns surdos acham que não se pode fazer teatro por causa da comunicação, não há apoios. É importante haver alguém que apoie e que exista esta ponte de comunicação entre as pessoas ouvintes e surdos. Ouvintes e surdos podem comunicar dentro do próprio teatro. O teatro não tem línguas, todos podem comunicar.” (sexo masculino, 27 anos, exerce profissão)

As mudanças não ocorreram só a nível pessoal, também a nível social houve algumas alterações que os membros dos grupos de teatro comunitário sentiram. Em geral, os indivíduos experimentaram essas mudanças por influência da comunidade, pois esta também se alterou devido ao contributo da PELE.

Tabela 14. Contributo da PELE - Espaço de Contacto Social e Cultural na comunidade

	Contributo da PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural na comunidade				Total	
	Muito	Mais ou menos	Pouco	Nada		
Promoção da imagem da comunidade	36	3	0	0	39	100%
	92,3%	7,7%	0,0%	0,0%		
Desenvolvimento cultural dos intervenientes	38	1	0	0		
	97,4%	2,6%	0,0%	0,0%		
Recuperação de relações sociais	31	8	0	0		
	79,5%	20,5%	0,0%	0,0%		
Divulgação da herança cultural da comunidade	36	3	0	0,0%		
	92,3%	7,7%	0,0%	0,0%		

Interação entre várias gerações	35	4	0	0		
	89,7%	10,3%	0,0%	0,0%		

Os públicos-atores da PELE possuem uma opinião uniforme acerca do contributo da associação na comunidade. Estes reconhecem que a organização contribui para a promoção da imagem da comunidade, para o desenvolvimento cultural dos intervenientes e para a divulgação da herança cultural na comunidade, dando respostas positivas sempre a rondar os 90%. Também afirmam que a PELE tem um papel importante na recuperação de relações sociais (79,5%) e na interação entre as várias gerações (89,7%), uma vez que nas sociedades contemporâneas esta situação tende a desaparecer.

Também nas entrevistas realizadas, os públicos-atores referiram o que havia mudado desde as participações nos projetos:

“Acho que o que mais mudou foi por ficar a conhecer melhor a história do local onde vivo (...) daquelas pessoas que conheciam aquilo mais antigo. Por exemplo, a fábrica dos rebuçados eu não conheci, o meu marido é que conheceu porque já tem 79 anos mas eu não conheci. E fiquei a conhecer melhor essa história através da peça. Apesar do sítio ainda existir, a fábrica não” (sexo feminino, 56 anos, desempregada)

“ (...) eu não sou tímida, sou uma pessoa que tenta ser sempre o mais discreta possível, tenho essa necessidade de me sentir discreta porque eu tenho 4 filhos e chama muito à atenção, portanto tenho características que por si só não me posso dar a esse luxo (risos). E depois também vivo na Vitória, da parte da Vitória onde há quem diga que acaba onde eu digo que começa a Vitória, onde há um meio social e que está muito mais... onde há pessoas muito ligados e que conhecem o teatro, e que conhecem o teatro do oprimido... há ali uma, pronto já quase inevitável o acenar, o cumprimentar de um modo mais visível. Mas pronto, mas mudou no sentido que, de que... pelo o que eu interiorizei, aquilo que eu sinto que quero, por onde eu quero caminhar, portanto teve, teve o... alterou o meu quotidiano, eu tive de ver as coisas que não via, de ... pronto alterou sobretudo por essa questão, trouxe-me uma capacidade de interação mais humana” (sexo feminino, 41 anos, desempregada)

Para além dos impactos, os públicos-atores foram questionados acerca do grau de satisfação, tendo em conta vários aspetos desde os ensaios até aos espetáculos.

Tabela 15. Grau de satisfação dos públicos-atores

	Grau de satisfação dos públicos-atores				Total	
	Muito Satisfeito	Satisfeito	Pouco Satisfeito	Nada Satisfeito		
Temas abordados nos espetáculos	20	17	1	1	39	100%
	56,4%	43,6%	2,6%	2,6%		
Equipa da PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural	26	11	2	0		
	66,7%	28,2%	5,1%	0,0%		
Horários dos ensaios	13	24	1	1		
	33,3%	61,5%	2,6%	2,6%		
Espaço dos ensaios	17	22	0	0		
	43,6%	56,4%	0,0%	0,0%		
Exercícios/ técnicas realizadas nos ensaios	20	15	3	1		
	51,3%	38,5%	7,7%	2,6%		
Facilidade em expor as suas ideias nos ensaios	15	16	8	0		
	38,5%	41%	20,5%	0,0%		
Preparação antes das estreias dos espetáculos	20	17	2	0		
	51,3%	43,6%	5,1%	0,0%		
Divulgação dos espetáculos	22	17	0	0		
	56,4%	43,6%	0,0%	0,0%		
Produto final: espetáculos	25	14	0	0		
	64,1%	35,9%	0,0%	0,0%		

Os públicos-atores mostram-se muito satisfeitos com os temas abordados nos espetáculos (56,4%), com a equipa da PELE (66,7%), com os exercícios/ técnicas realizadas nos ensaios (51,3%), com a preparação antes das estreias dos espetáculos (51,3%), com a divulgação dos espetáculos (56,4%) e com o produto final, ou seja, os

espetáculos (64,1%). Estes mostram-se satisfeitos relativamente aos horários dos ensaios (56,4%), com o espaço dos ensaios (56,4%) e com a facilidade em expor as suas ideias nos ensaios (41%). Porém, é de mencionar que 8 dos 39 inquiridos referiram não ter facilidade em expor as suas ideias durante os ensaios, uma vez que o teatro comunitário remete para as experiências e histórias destes é de ter em conta o que poderá estar a ser constrangimento para estes indivíduos. Com efeito, quando inquiridos se gostariam de continuar a fazer teatro comunitário, a resposta é consensual, os 39 indivíduos afirmaram querer pelas razões já supracitadas.

Desta forma, este trabalho de intervenção, tanto social como cultural faz com que as pessoas criem relações, assim a equipa da PELE aponta as relações que estabelecem com os públicos-atores.

“É uma relação muito afetiva com a maior parte dos grupos, acho que aquilo que se constrói com os grupos de trabalho tem necessariamente a ver com afetos e não tem só a ver com as questões artísticas. Obviamente que eles veem em nós esse papel de alguém que esta a orientar as sessões e de alguém que por ser responsável pelo projeto mas sentem que é uma construção coletiva. E acho que cada um de nós é diferente mas pela nossa natureza, daquilo que nós somos enquanto pessoas e não só enquanto profissionais, acho que as relações que vamos criando com os grupos são relações de alguma afetividade, não quero com isto dizer que são todos... não me encontro com eles fora deste contexto, depende sei lá...mas são pessoas que já conheço há muito tempo e com quem partilho muitos momentos de gargalhadas como se calhar momentos de lágrimas. Porque nós trabalhamos com emoções e se trabalhamos com emoções há também essa verdade que é: se há momentos mais diretivos também há outros momentos que tens que estar a dar mais colinho porque também temos que pensar que o que move estas pessoas a vir a estas sessões não é quererem ser atores e terem um encenador tirano a gritar com eles porque não estão a projetar bem a voz, não é esse o objetivo. Então isto tem de se gerir com muita paciência, com muita calma, muito respeito...eu acho que a relação é essa de respeito e eu tenho um profundo respeito pela generosidade das pessoas com as quais temos trabalhado. É uma relação de respeito e admiração mútua.” (sexo feminino, 34 anos, vice-presidente da associação)

“Eu não viro o melhor amigo deles mas não posso dizer que tenho só uma relação profissional com eles, não! Eu tenho carinho por eles, sei que eles também o sentem. E eles convidam-me para coisas. Mas é também uma relação de partilha, por exemplo quando vou ver um espetáculo de dança que gosto muito...porque eles sentem-se excluídos em algumas coisas, nomeadamente naquilo que é o teatro com palavra que é o que tens mais de oferta. Nós provocamos muito os nossos grupos a irem ver outras coisas, que sejam expectadores do dito teatro mais convencional. Como por exemplo vou muitas vezes a espetáculos de dança com os surdos porque não há a barreira da língua. Mas depois há o caso de as pessoas não entenderem o que se passa no teatro,

mais propriamente em cada peça... há espetáculos que é necessário teres uma bagagem cultural para entender.” (sexo masculino, 33 anos, tesoureiro da associação)

“Eu acho que é uma relação muito informal, como aliás tem que ser mas é uma informalidade que tem uma intencionalidade, não estamos ali a... tomamos café, fazemos piqueniques, divertimo-nos muito, contamos anedotas mas eu quando quero ir tomar café não telefono para eles, telefono para os meus amigos, para a minha família. Portanto essa distinção é muito importante por isso é que eu falo de informalidade com intencionalidade. E isto não quer dizer que nós estamos a ser falsos com as pessoas, tem a ver com a nossa lógica de trabalho e a nossa de trabalho assenta na relação com as pessoas portanto acho que é uma relação, eu sinto-a como uma relação aberta, é uma relação onde eu também me consigo expressar, ou seja, não é uma profissão ou área do trabalho em que há coisas que tens de estar contigo, por exemplo eu venho da psicologia se for às questões da terapia o psicólogo anula-se completamente, não tem possibilidade de se expressar, um professor também se calhar tem em determinando contexto de sala de aula pode ter determinadas contenções daquilo que é. E este trabalho não, permite seres muito tu, pelo menos eu sinto muito isso...ah... porque tu também és habitante da cidade, também estas a fazer um projeto sobre a tua cidade, também estas a dar opiniões sobre a tua cidade então tu também estás a participar, tu também és daquele grupos, com uma função diferente mas também és daquele grupo. Eu gosto pessoalmente a essa possibilidade de tu estares lá e completamente, não haver aquela fronteira estanque entre ‘agora isto é trabalho’, ‘agora isto é vida pessoal’, e isso acho interessante, acho que cria uma coerência entre as várias componentes da vida.” (sexo masculino, 36 anos, presidente da associação)

A PELE cria um ambiente de trabalho onde as pessoas possam mostrar as histórias, heranças e vivências das suas comunidades e um pouco de si próprias. Deste modo pode-se afirmar que se trata de uma relação mais informal, contudo sempre com um objetivo em mente, isto é, promover o encontro entre as pessoas e entre as comunidades criando cultura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a realização deste estudo sentimos que adquirimos saber sociológico relativamente a um campo específico da sociologia, mais especificamente na sociologia da cultura. Neste ponto pretendemos refletir e fazer um balanço do percurso da investigação, ou seja, avaliar o cumprimento dos objetivos a que nos propusemos e tecer algumas conclusões acerca dos resultados obtidos. Desde já realçamos que estes resultados não são generalizáveis, uma vez que se trata de um estudo de caso.

A investigação por nós desenvolvida teve como objetivos centrais a realização de retratos sociodemográfico, socioeducacional e socioprofissional dos públicos-atores da PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural e a compreensão da relação dos membros participantes com a associação. Procuramos, através de um estudo de cariz qualitativo, fazer um levantamento de informação acerca dos públicos-atores tendo em conta as suas características. “Quando se olha do lado dos públicos, a preocupação típica do sociólogo é procurar entender a diversidade destes, cruzando várias propriedades que os caracterizam – tais como o género, a idade, a instrução, a categoria socioprofissional, a pertença étnica, regional ou nacional, o meio de residência ou o grau e tipo de actividade política” (Silva, 2000, p. 31).

O desenvolvimento desta investigação pautou-se pelo cumprimento de alguns objetivos específicos como compreender se os membros dos grupos de teatro comunitário se inserem em categorias económicas e/ou sociais homogéneas, perceber se os públicos-atores frequentam a PELE por interesses culturais, sociais ou lúdicos, analisar as representações da direção da PELE sobre os membros dos grupos de teatro comunitário e compreender o grau de envolvimento e de satisfação dos indivíduos com a associação.

No conjunto dos dados recolhidos através do inquérito por questionário obtivemos uma caracterização geral dos públicos-atores da PELE, são maioritariamente do sexo feminino, solteiros, com idades que variam entre os 12 e os 34 anos e com o ensino secundário a nível de habilitações literárias. São indivíduos que se encontram numa situação perante o trabalho que varia de profissão a tempo inteiro e o desemprego, assim como também existem estudantes. A sua classe de origem centra-se na pequena burguesia de execução (PBE). Perante isto, pode-se afirmar que a mostra revela-se relativamente homogénea na sua caracterização, havendo sempre exceções.

Ainda através da técnica de recolha de informação, o inquérito por questionário, conseguimos perceber o que move os públicos-atores a frequentar os ensaios de teatro comunitário e daí criar uma tipologia de modo a segmentar o público.

Desta forma, a tipologia refere os conviviais, os lúdicos e os culturais. Os conviviais, como a própria denominação indica, remetem para o segmento de público que frequenta os ensaios pelas redes de socialidade e pela ligação que sente em relação à associação. Estes são predominantemente do sexo feminino, reformados e com idades compreendidas entre os 49 e 74 anos. Os lúdicos abrangem os inquiridos que buscam a associação como um local de lazer e pelo prazer de fazer teatro. Pois, o lazer apresenta-se como um elemento central da cultura vivida por milhões de pessoas, possui relações subtis e profundas com todos os grandes problemas oriundos do trabalho, do estudo, da família e da política que, sob sua influência, passam a ser tratados em novos termos. Como tal, estes indivíduos são jovens, do sexo masculino, solteiros e têm o ensino básico ou ensino secundário como habilitação literária. Por sua vez, os cultivados procuram a PELE pela sua componente cultural e pela aprendizagem que os projetos artístico-comunitários lhes podem proporcionar.

As entrevistas realizadas aos públicos-atores e à equipa da direção da PELE permitiram averiguar que estes mantêm uma relação informal, porém uma relação afetuosa também. Sendo um trabalho de cariz interventivo cultural e também social é inevitável que só se trabalhe para o sentido artístico. Para além disso, foi possível analisar o impacto que este trabalho tem nos públicos-atores. O impacto é genericamente positivo, este ocorre tanto em aspetos de ordem pessoal como de ordem social. Importa salientar que uma das principais mudanças trata da inclusão e da valorização destes indivíduos na comunidade, uma vez que as relações sociais, de vizinhança se recuperam.

Os públicos-atores mencionaram ainda o grau de satisfação com a associação, com a equipa da PELE, com o seu funcionamento tanto ensaios como espetáculos. Estes mostram-se de muito satisfeitos com a organização.

De um modo geral, podemos afirmar que os objetivos a que nos propusemos foram cumpridos, assim como as tarefas estabelecidas para a realização do estágio. Terminamos este percurso com algumas sugestões/ recomendações que possam contribuir para um melhor funcionamento da associação, mais propriamente os grupos de teatro comunitário, tendo por base as observações realizadas dos vários contextos e interação com a equipa da PELE.

Tratando-se de um trabalho que depende do voluntarismo dos públicos-atores, as sugestões dadas centram-se na formação de públicos, ou neste caso de novos públicos. Assim, num primeiro ponto sugeríamos a criação de *ateliers* e *workshops* em que os públicos-atores contactassem com diferentes contextos, e a sua consequente divulgação para conseguir captar mais públicos. Ainda no seguimento e pensamento de captar públicos, sugerimos a criação de uma *newsletter* mensal em que divulgariam os espetáculos, os *workshops*, os ensaios, entre outros, desta forma poderiam chegar a mais pessoas e sem custos adicionais.

Ao longo do trabalho fomos nos apercebendo que poderiam haver novas dimensões de análise do objeto de estudo, dessa forma os inquéritos por questionário realizados aos públicos-atores deveriam ter sido um pouco mais extensos e ter questões relativas às práticas e preferências culturais de cada indivíduo. Também nas entrevistas, poderíamos ter sido mais minuciosos quando questionávamos as razões/ motivações para participar aos públicos-atores e quando perguntávamos acerca do perfil destes à equipa da PELE. Estas linhas poderiam dar origem a um resultado mais restrito acerca do objeto de estudo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV. (2004) – *Os Públicos da Cultura. Actas do Encontro organizado pelo Observatório das Actividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 24 e 25 de Novembro de 2003*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais. ISBN 972-8488-27-0.

AIRES, Luísa (2011) – *Paradigma qualitativo e práticas de investigação educacional*. Lisboa: Universidade Aberta. ISBN 978-989-97582-1-6.

ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith (2008) – Representações Sociais: Aspectos Teóricos e Aplicações à Educação. *Revista Múltiplas Leituras*. Vol. 1, n.º 1 (Jan./ Jun. 2008), p. 18-43.

ANDER-EGG, Ezequiel (1999) – *O léxico do animador*. Ourense: ASPGP. ISBN 84-923796-1-8.

ANDRADE, Cândido Teobaldo de Souza (2003) – *Curso de relações públicas: relações com os diferentes públicos*. São Paulo: Thompson. ISBN 85-221-0315-1.

ANDRADE, Cláudia (2013) – *Coro: Corpo Coletivo e Espaço Poético*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. ISBN 978-989-26-0521-0.

AZEVEDO, Natália (2012) – *Entrado: andamentos breves de uma monetarização in progress = Entrado: brief movements of a supervision in progress*. Santa Maria da Feira: Câmara Municipal de Santa Maria da Feira. p. 68 -83.

AZEVEDO, Natália (2014) – *Políticas culturais, turismo e desenvolvimento local na Área Metropolitana do Porto: fragmentos de um estudo de caso*. Porto: Edições Afrontamento. ISBN 978-972-36-1356-8.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas (2004) – *A construção social da realidade*. 2ª. Ed. Lisboa: Dinalivro. ISBN 972-576-354-8.

BERNARDO, Joana Margarida Pinheiro da Cruz (2009) – *Os Não-Públicos da Cultura*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Tese de mestrado em Ciências da Cultura – Especialização em Comunicação e Cultura.

BIDEGAIN, Marcela (2007) – *Teatro Comunitario – Resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Atuel. ISBN 978-987-1155-45-3.

BOEHM, Amnon; BOEHM Esther (2003) – 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.º 3, p. 283 – 300.

BOURDIEU, Pierre (2010) – *A distinção: uma crítica social da faculdade do juízo*. Lisboa: Edições 70. ISBN 978-972-44-1577-2.

BOURDIEU, Pierre (2000) – *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Desclée de Brouwer. ISBN 84-330-1495-1.

BOURDIEU, Pierre (1996) – *Razões práticas*. São Paulo: Papirus Editora. ISBN 85-308-0393-0.

CALVO, Ana (2002) – *La animación sociocultural – una estratégia educativa para la participación*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN 84-206-8694-8.

CASANOVA, José Luís (1995) – *Uma avaliação conceptual do habitus*. Sociologia, Problemas e Práticas, nº17. Lisboa: Celta Editora. p. 45 – 68.

COSTA, António Firmino da; ÁVILA, Patrícia; MATEUS, Sandra (2002) – *Públicos da Ciência em Portugal*. Lisboa: Editora Gradiva. ISBN 972-662-871-7.

COSTA, António Firmino da (2007) – *A pesquisa de terreno em sociologia*. In SILVA, Augusto Santos; PINTO, José Madureira (orgs.), *Metodologia em ciências sociais*. (p. 129 – 148). 14ª ed. Porto: Edições Afrontamento. ISBN 978-972-36-0503-7.

COSTA, António Firmino da (2004) – *Dos públicos da Cultura aos Modos de Relação com a Cultura: Algumas Questões Teóricas e Metodológicas para uma Agenda de Investigação*. IN AA.VV., *Os Públicos da Cultura. Actas do Encontro organizado pelo Observatório das Actividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 24 e 25 de Novembro de 2003*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais. ISBN 972-8488-27-0. p. 121- 140.

COSTA, António Firmino da (1997) – *Políticas culturais: conceitos e perspectivas*. In Observatório das Actividades Culturais, nº 2, p. 10-14.

CRESPI, Franco (1997) – Manual de sociologia da cultura. Lisboa: Editorial Estampa. ISBN 972-33-1313-8.

CRUZ, Hugo (2010) – *Texturas: um projecto de arte comunitária*. Santa Maria da Feira: Câmara Municipal de Santa Maria da Feira. ISBN 978-989-8183-08-8.

DANTAS, Anabela Teixeira; GONÇALVES, Maria de Fátima (2000) – *Público (s) de Dança Contemporânea no Rivoli: uma democratização adiada*. Actas do IV Congresso Português de Sociologia.

FODDY, William (1996) – *Como perguntar: Teoria e prática da construção de perguntas em entrevistas e questionários*. Oeiras: Celta Editora. ISBN 972-8027-54-0.

FRASER, Márcia Tourinho; GONDIM, Sônia Maria (2004) – *Da fala do outro ao texto negociado: Discussões sobre a entrevista na pesquisa qualitativa*. Universidade Federal da Bahia, Paidéia. Vol. 14, n.º 28, p. 139 – 152.

GHIGLIONE, Rodolphe; MATALON, Benjamin (2005) – *O Inquérito: Teoria e Prática*. Oeiras: Celta Editora. 4ª ed. ISBN 972-774-120-7.

GIDDENS, Anthony (2004) – *Sociologia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. ISBN 972-31-1075-X.

GOFFMAN, Erving (2002) – *A representação do eu na vida cotidiana*. 10ª ed. Editora Vozes. ISBN 85-326-0875-2.

GOMES, Rui Telmo; LOURENÇO, Vanda (2009) – *Democratização Cultural e Formação de Públicos: Inquérito aos “Serviços Educativos em Portugal”*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.

GOMES, Rui Telmo [et al.] (2000) – *Públicos do Festival de Almada*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais. ISBN 972-8488-17-3.

GOMES, Rui Telmo (2008) – *Tendências recentes do mercado e das políticas culturais no sector das artes performativas em Portugal*. In Boletim Obs, nº 16. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.

GOMES, Rui Telmo (2004) – *A Distinção Banalizada? Perfis Sociais dos Públicos da Cultura*. IN AA.VV., *Os Públicos da Cultura. Actas do Encontro organizado pelo*

Observatório das Actividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 24 e 25 de Novembro de 2003. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais. ISBN 972-8488-27-0. p. 31 – 41.

GONZALEZ, Mário Viché (1990) – *Una pedagogia de la cultura – La animación sociocultural*. Zaragoza: Librería Certeza. ISBN 9788488269348.

GUERRA, Isabel Carvalho (2006) – *Pesquisa Qualitativa e Análise de Conteúdo – Sentidos e formas de uso*. Estoril: Princípia Editora. ISBN 972-8818-66-1.

HENRIOT, Émile. *Jornal do Oceano Índico e Madagáscar, Comunicação e Mídia do Oceano Índico* (1997), p. 78.

HILL, Manuela Magalhães; HILL, Andrew (1998) – *A Construção de um Inquérito*. Lisboa: Dinâmia. Working papers: nº 98/11.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA (2013). *Estatísticas da Cultura 2012*. Acedido em 27 de Junho de 2014, em: <http://www.ine.pt>.

LAHIRE, Bernard (2006) – *A Cultura dos Indivíduos*. Porto Alegre: Artimed Editora S.A. ISBN 85-363-0593-2.

LOPES, João Teixeira; AIBÉO, Bárbara (2005) – *Os públicos da cultura de Santa Maria da Feira – Resultados preliminares de uma pesquisa*. Actas dos ateliers do V Congresso Português de Sociologia. p. 45 – 54.

LOPES, João Teixeira (2007) – *Da democratização à democracia cultural. Uma reflexão sobre as políticas culturais e espaço público*. Maia: Profedições. ISBN 978-972-8562-40-3.

LOPES, João Teixeira (2004) – *Experiência Estética e Formação de Públicos*. IN AA.VV., *Os Públicos da Cultura. Actas do Encontro organizado pelo Observatório das Actividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 24 e 25 de Novembro de 2003*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais. ISBN 972-8488-27-0. p. 43 - 54.

LOURENÇO, Vanda (2008) – *Formas de Participação Cultural*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.

MAGALHÃES, Dulce Maria (2005) – *Dimensão simbólica de uma prática social: consumo do vinho em quotidianos portuenses*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dissertação de Doutoramento em Sociologia.

MAGALHÃES, Dulce Maria (1994) – *Classes Sociais e Trajectórias Intergeracionais*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Revista da Faculdade de Letras: Sociologia.

MORIN, Edgar (1977) – *Cultura de Massas no Século XX*. Rio de Janeiro: Forense - Universitária. 2ª ed.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo (2013) - Boal e o teatro em comunidades: Contribuições da experiência africana. *Revista Teatro n° 26*, Primavera 2013, p. 181 – 197.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo (2008) – A Opção pelo Teatro nas Comunidades: Alternativas de Pesquisa. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, nº 10, p. 127 – 136.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo (2007) - *Tentando definir o teatro na comunidade*. Projecto de Pesquisa Banco de Dados em Teatro para o desenvolvimento de Comunidades. CEART/UEDESC.

OLIVEIRA, José M. Paquete de (2004) – O “Público não Existe. Cria-se.” Novos Media, Novos Públicos?. In AA.VV., *Os Públicos da Cultura. Actas do Encontro organizado pelo Observatório das Actividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 24 e 25 de Novembro de 2003*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais. ISBN 972-8488-27-0. p. 143 – 151.

PERETZ, Henri (2000) – *Métodos em sociologia*. Lisboa: Temas e Debates. ISBN 972-759-216-3.

PINTO, João Rodrigues (2007) – *O teatro popular comunitário e o diálogo com a realidade*. [S.l.: s.n]

PINTO, José Madureira (2004) – Para uma Análise Sócio-Etnográfica da Relação com as Obras Culturais. In AA.VV., *Os Públicos da Cultura. Actas do Encontro organizado pelo Observatório das Actividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da*

Universidade de Lisboa, 24 e 25 de Novembro de 2003. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais. ISBN 972-8488-27-0. p. 20 – 29.

PINTO, José Madureira (1995) – Intervenção cultural em espaços públicos. In SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos, coord. – *Cultura & economia: actas do colóquio realizado em Lisboa, 9-11 de Novembro de 1994*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. pp191– 207.

PITÉ, Jorge (2004) – *Dicionário Breve de Sociologia*. 2ª ed. Lisboa: Editorial Presença. ISBN 972-23-2214-1.

QUIVY Raymond; CAMPENHOUT, Luc Van (2008) – *Manual de investigação em ciências sociais*. 5ª ed. Lisboa: Gradiva. ISBN 972-662-275-1.

SANTOS, Helena (2010) – Revisita ao conceito de artes médias: hibridização, intermediação, hierarquização. In SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos Santos; PAIS, José Machado. *Novos trilhos culturais. Práticas e Políticas*. Lisboa: ICS. p. 85 – 101.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (2007) – *Políticas culturais no espaço iberoamericano*. Comunicação apresentada na Mesa Redonda, integrada no V Campus Euroamerica de Cooperação Cultural.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (2004) – *Os Públicos da Cultura. Actas do Encontro organizado pelo Observatório das Actividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 24 e 25 de Novembro de 2003*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais. ISBN 972-8488-27-0. p. 7 – 16.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (2002) – *Públicos do Porto 2001*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais. ISBN 972-8488-25-4.

SCHER, Edith (2010) – *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires: Argentores. ISBN 978-987-1752-08-9.

SILVA, Augusto Santos; LUVUMBA, Felícia; SANTOS, Helena; ABREU, Paula (2000) – *Públicos para a Cultura, na cidade do Porto*. Porto: Edições Afrontamento.

SILVA, Augusto Santos (2004) – As redes culturais: balanço e perspectivas da experiência portuguesa, 1987-2003. IN AA.VV., *Os Públicos da Cultura. Actas do Encontro organizado pelo Observatório das Actividades Culturais no Instituto de*

Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 24 e 25 de Novembro de 2003. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais. ISBN 972-8488-27-0. p. 241 – 283.

SILVA, Augusto Santos (2000) – *Públicos para a Cultura na Cidade do Porto*. Porto: Edições Afrontamento. ISBN 972-36-0536-8.

TELLES, Narciso (2003) – Teatro Comunitário: Ensino de Teatro e Cidadania. *Revista de Estudos Teatrais na América Latina*. n.º 5, p. 66 – 71.

VALA, Jorge (2007) – A análise de conteúdo. In SILVA, Augusto Santos; PINTO, José Madureira (orgs.), *Metodologia em ciências sociais*. (p.101 – 128). 14ª ed. Porto: Edições Afrontamento. ISBN 978-972-36-0503-7.

VAN ERVEN, Eugene (2001) – *Community theatre: global perspectives*. London: Routledge. ISBN 0-415-19031-2.

VASCONCELLOS, Maria Drosila (2002) – Pierre Bourdieu: A Herança Sociológica. IN *Educação & Sociedade*, nº 78, p. 77 – 87.

VICENTE, Paula; REIS, Elizabeth; FERRÃO, Fátima (1996) – *Sondagens – A amostragem como factor decisivo de qualidade*. Lisboa: Edições Sílabo. ISBN 972-618-136-4.

Webgrafia

OBSERVATÓRIO DAS ACTIVIDADES CULTURAIS. [Consultado em maio 2014]. Disponível em www.oac.pt.

PELE – ESPAÇO DE CONTACTO SOCIAL E CULTURAL. [Consultado em abril 2014]. Disponível em www.apele.org.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA. [Consultado em junho 2014]. Disponível em <http://www.ine.pt>.

ANEXOS

Anexo 1. Matriz de construção de lugares de classe

Situação na Profissão	Patrões 1	Isolados 2	Assalariados 3
Grupos de Profissões			
1. Quadros Superiores da Administração Pública, Dirigentes e Quadros Superiores de Empresa - 1	BEP 1	BP 3	BD 2
2. Especialistas das Profissões Intelectuais e Científicas - 2	BEP 1	BP 3	PBIC 4
3. Técnicos Profissionais de Nível Intermédio 3.3 - 3 Outros - 4	BEP 1	BP 3	PBIC 4 PBTEI 5
4. Profissional Administrativo e Similares Gestores, inspetores, chefes, encarregados e similares - 5 Outros - 6	BEP 1	PBIP 6	PBTEI 5 PBE 8
5. Pessoal dos Serviços e Vendedores Ecónomos, governantas, chefes e similares - 7 Outros - 8	BEP 1	PBIP 3	PBTEI 5 PBE 8
6. Agricultores e Trabalhadores Qualificados da Agricultura e Pescas Mestres e similares - 9 Outros - 10	BEP 1	PBA 7	PBTEI 5 AO 10
7. Operários, Artífices e Trabalhadores Similares Chefes, mestres, encarregados e similares - 11 Outros - 12	BEP 1	PBIP 6	PBTEI 5 OI 9
8. Operadores de Instalações e Máquinas e Trabalhadores da Montagem Chefes, mestres, encarregados e similares - 13 Outros - 14	BEP 1	PBIP 6	PBTEI 5 OI 9

9. Trabalhadores Não Qualificados			
9.1 Encarregados, chefes e similares - 15	BEP 1	PBIP 6	PBTEI 5
Outros de 9.1 - 16		PBIP 6	PBE 8
9.2 - 17		PBA 7	AO 10
9.3 - 18		PBIP 6	OI

Fonte: Magalhães (2005, p. 836)

Nota: A presente matriz tem por base a Classificação Nacional das Profissões, versão 1994.

Anexo 2. Matriz de construção dos lugares de classe de família/ classe de origem

H M	BEP	BD	BP	BDP	PBIC	PBTEI	PBE	PBIP	PBA	PBAP	PBPA	PBEP	OI	OA	OP	OIA
BEP	BEP	BEP	BEP	BEP	BEP	BEP	BEP	BEP	BEP	BEP	BEP	BEP	BEP	BEP	BEP	BEP
BD	BEP	BD	BDP	BDP	BD	BD	BD	BD	BD	BD	BD	BD	BD	BD	BD	BD
BP	BEP	BDP	BP	BDP	BP	BP	BP	BP	BP	BP	BP	BP	BP	BP	BP	BP
BDP	BEP	BDP	BDP	BDP	BDP	BDP	BDP	BDP	BDP	BDP	BDP	BDP	BDP	BDP	BDP	BDP
PBIC	BEP	BD	BP	BDP	PBIC	PBIC	PBIC	PBPA	PBAP	PBAP	PBPA	PBIC	PBIC	PBIC	PBIC	PBIC
PBTEI	BEP	BD	BP	BDP	PBIC	PBTEI	PBTEI	PBPA	PBAP	PBAP	PBPA	PBTEI	PBTEI	PBTEI	PBTEI	PBTEI
PBE	BEP	BD	BP	BDP	PBIC	PBTEI	PBE	PBPA	PBAP	PBAP	PBPA	PBEP	OP	OP	OP	OP
PBIP	BEP	BD	BP	BDP	PBPA	PBPA	PBPA	PBIP	PBAP	PBAP	PBPA	PBPA	PBPA	PBPA	PBPA	PBPA
PBA	BEP	BD	BP	BDP	PBAP	PBAP	PBAP	PBAP	PBA	PBAP	PBAP	PBAP	PBAP	PBAP	PBAP	PBAP
PBAP	BEP	BD	BP	BDP	PBAP	PBAP	PBAP	PBAP	PBAP	PBAP	PBAP	PBAP	PBAP	PBAP	PBAP	PBAP
PBAP	BEP	BD	BP	BDP	PBPA	PBPA	PBPA	PBPA	PBAP	PBPA	PBPA	PBPA	PBPA	PBPA	PBPA	PBPA
PBEP	BEP	BD	BP	BDP	PBIC	PBTEI	PBEP	PBPA	PBAP	PBAP	PBPA	PBEP	OP	OP	OP	OP
OI	BEP	BD	BP	BDP	PBIC	PBTEI	PBEP	PBPA	PBAP	PBAP	PBPA	PBEP	OI	OIA	OP	OIA
OA	BEP	BD	BP	BDP	PBIC	PBTEI	PBEP	PBPA	PBAP	PBAP	PBPA	PBEP	OIA	OA	OP	OIA
OP	BEP	BD	BP	BDP	PBIC	PBTEI	PBEP	PBPA	PBAP	PBAP	PBPA	PBEP	OP	OP	OP	OIA
OIA	BEP	BD	BP	BDP	PBIC	PBTEI	PBEP	PBPA	PBAP	PBAP	PBPA	PBEP	OIA	OIA	OP	OIA

Fonte: Magalhães (1994, p. 186)

Lugar de Classe Simples
Lugar de Classe Composto

Nota: A classe de família é determinada da seguinte forma - se ego é casado considera-se ego e conjugue; se ego é solteiro ou separado, mas ativo considera-se apenas ego; se ego é solteiro ou separado mas não ativo, considera-se pai e mãe de ego.

Anexo 3. Tipologia classificatória das classes e frações de classes

Classes	Classes e Frações de Classes (Considerando a pluriatividade)	
	Sigla	Significado
Burguesia (B)	BEP	Burguesia Empresarial e Proprietária
	BD	Burguesia Dirigente
	BP	Burguesia Profissional
	BDP	Burguesia Dirigente e Profissional
Pequena Burguesia (PB)	PBIC	Pequena Burguesia Intelectual e Científica
	PBTEI	Pequena Burguesia Técnica e de Enquadramento Intermédio
	PBIP	Pequena Burguesia Independente e Proprietária
	PBA	Pequena Burguesia Agrícola
	PBPA	Pequena Burguesia Proprietária e Assalariada
	PBAP	Pequena Burguesia Agrícola Pluriactiva
	PBE	Pequena Burguesia de Execução
	PBEP	Pequena Burguesia de Execução Pluriactiva
Operariado (O)	OI	Operariado Industrial
	AO	Operariado Agrícola
	OIA	Operariado Industrial e Agrícola
	OP	Operariado Pluriactivo

Fonte: Magalhães (2005, p. 835)

Anexo 4. Categorias de observação direta dos vários contextos de trabalho da PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural

Data/ Hora/ Duração	
Descrição do local	
Posicionamento do observador face ao cenário de observação	
Atores presentes e intervenientes	
Atividades desenvolvidas	

Anexo 5. Inquérito por questionário aos públicos-atores

Nº questionário __ __
INQUÉRITO POR QUESTIONÁRIO
Com este inquérito pretende-se conhecer os públicos-atores dos grupos de teatro comunitário da <i>PELE</i> , no âmbito do projeto <i>Os públicos do teatro comunitário: um estudo de caso na PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural</i> , tendo em vista a realização do Relatório de Estágio do Mestrado em Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Todas as respostas fornecidas serão salvaguardadas e a identidade dos inquiridos preservada.
Agradecemos a sua atenção!

I. Caracterização Sociodemográfica

1. Nome _____

2. Sexo

Masculino

Feminino

3. Idade: _____

4. Estado Civil

Solteiro (a)

Casado (a)

União de Facto

Divorciado (a) / Separado (a)

Viúvo (a)

Outra situação Qual? _____

5. Nacionalidade: _____

6. Residência Atual:

Concelho: _____

Freguesia: _____

7. Grau de Escolaridade

(assinale com uma cruz)

	Próprio	Cônjuge/ Companheiro	Mãe	Pai
Não sabe ler nem escrever				
Sabe ler e escrever, sem grau de ensino				
1º Ciclo do Ensino Básico (ensino primário ou antiga 4ª classe)				
2º Ciclo do Ensino Básico (ensino preparatório ou equivalente)				
3º Ciclo do Ensino Básico (9º ano, antigo 5º ano do liceu, curso comercial, industrial ou equivalente)				
Ensino Secundário (12º ano, curso liceal, antigo 7º ano do liceu)				
Bacharelato				
Licenciatura				
Mestrado				
Doutoramento				
Outra situação. Qual?				

8. Condição perante o trabalho

(assinale com uma cruz)

	Próprio	Cônjuge/ Companheiro	Mãe	Pai
Exerce profissão a tempo inteiro				
Exerce profissão a tempo parcial				
Ocupa-se exclusivamente das tarefas do lar				
Estudante				
Trabalhador – Estudante				
Incapacitado perante o trabalho				
Desempregado				
Reformado				
Serviço militar				
Outra situação. Qual?				

9. Profissão (Se for reformado/ desempregado indique a sua última profissão, assim como no caso de algum dos indivíduos já ter falecido)

Próprio	
Cônjuge/Companheiro	
Mãe	
Pai	

Responda à questão 10 apenas se a sua resposta à questão 8 foi “Exerce profissão a tempo inteiro ou a tempo parcial”

10. Situação na Profissão
(assinale com uma cruz)

	Próprio	Cônjuge/ Companheiro	Mãe	Pai
Trabalhador por conta própria com trabalhadores				
Trabalhador por conta própria sem trabalhadores				
Trabalhador por conta de outrem				
Trabalhador independente (recibo verde)				
Trabalhador em empresa familiar remunerado				
Trabalhador em empresa familiar não remunerado				
Outra situação. Qual?				

II. Relação dos Públicos-Atores com a PELE_Espaço de Contacto Social e Cultural

11. Como ficou a conhecer a PELE_Espaço de Contacto social e Cultural? (assinale apenas um item)

- Através de amigos/ familiares
- Através de folhetos/ cartazes
- Através dos mass media
- Através de espetáculos que viu
- A associação foi ter consigo.....
- Outra situação Qual? _____

12. Há quanto tempo é participante dos grupos de teatro comunitário da PELE_Espaço de Contacto Social e Cultural?

- Menos de 6 meses
- De 1 ano a 2 anos
- De 3 a 4 anos
- De 5 a 6 anos
- Mais de 6 anos.....
- Outra situação Qual? _____

13. Indique qual dos seguintes grupos de teatro faz parte (indique apenas um grupo).

- AGE _ Grupo de Teatro do Oprimido.....
- Grupo de Teatro do Oprimido Auroras
- Grupo de Teatro de Surdos do Porto
- Grupo de Teatro Comunitário EMCOMUM de Lordelo do Ouro
- Grupo de Teatro Comunitário da Zona Histórica do Porto

Outro grupo Qual? _____

14. Quais as principais razões que o/a leva a participar nos projetos de teatro comunitário da PELE_Espaço de Contacto Social e Cultural? (assinale apenas dois itens)

Pelas redes de sociabilidade/ convivialidade.....

Por prática de lazer

Pelo prazer de fazer teatro.....

Pela componente cultural intrínseca

Pela aprendizagem

Pela ligação à PELE_Espaço de Contacto Social e Cultural.....

Outra situação Qual? _____

15. Com que frequência assiste aos ensaios do grupo a que pertence?

Todas as semanas

De 2 em 2 semanas.....

Uma vez por mês

Outra situação Qual? _____

16. Indique qual o seu grau de satisfação nas seguintes componentes (assinale com uma cruz):

	Muito Satisfeito	Satisfeito	Pouco Satisfeito	Nada Satisfeito
Temas abordados nos espetáculos				
Equipa da PELE_Espaço de Contacto Social e Cultural				
Horários dos ensaios				
Espaço dos ensaios				
Exercícios/ técnicas realizadas nos ensaios				
Facilidade em expor as suas ideias nos ensaios				
Preparação antes das estreias dos espetáculos				
Divulgação dos espetáculos				
Produto final: espetáculos				

17. Na sua opinião, em que medida a PELE_Espaço de Contacto Social e Cultural contribuiu para:

	Muito	Mais ou menos	Pouco	Nada
Promoção da imagem da comunidade				
Desenvolvimento cultural dos intervenientes				
Recuperação de relações sociais				
Divulgação da herança cultural da comunidade				
Interação entre várias gerações				

18. Em que medida, a sua participação em teatro comunitário contribuiu para os seguintes aspetos:

	Muito	Mais ou menos	Pouco	Nada
Aumento de confiança e autoestima				
Aumento da capacidade crítica e de reflexão				
Aquisição de novas experiências e aprendizagens				
Autonomia nas decisões e escolhas				
Integração na comunidade/ sociedade				
Aumento do reconhecimento social				

19. Face às suas expectativas, diria que os espetáculos dirigidos pela PELE_Espaço de Contacto Social e Cultural têm decorrido...

Muito acima do que esperava.....

Acima do que esperava

Conforme esperava.....

Abaixo do que esperava

Muito abaixo do que esperava

20. Pretende continuar a fazer teatro comunitário?

Sim

Não

Porquê? _____

Obrigado pela sua colaboração!

Anexo 6. Guião de entrevista aos públicos-atores

A presente entrevista insere-se no Relatório de Estágio para a obtenção do grau de Mestre em Sociologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Com esta entrevista pretende-se obter informações acerca dos públicos-atores da PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural, que constituem o objeto de estudo da investigação.

Agradecemos a sua colaboração e garantimos a confidencialidade das respostas.

Local da entrevista:

Hora de início:

Data:

Hora de término:

I. Caracterização sociodemográfica

1. Qual a sua idade?
2. Qual o seu sexo?
3. Estado civil?
4. Local de residência?
5. Habilitações literárias?
6. Qual a sua condição perante o trabalho?

II. Motivações e Expectativas

1. Como ficou a conhecer a PELE e os seus projetos?
2. Há quanto tempo faz parte da PELE?
3. O que o/a levou a integrar os projetos da PELE?
4. Já tinha tido anteriormente alguma experiência parecida? Se sim, pode descrevê-la?
5. No início da experiência o que estava à espera de fazer? Como imaginava que seria o espetáculo?

III. Processo teatral

1. O que mais gostou de fazer nesta experiência? E menos?
2. Na sua opinião as vivências da comunidade estavam espelhadas no espetáculo? De que forma?
3. Acha que a sua opinião/ história foi ouvida/ valorizada na construção do espetáculo? Como se sentiu em relação a isso?
4. Se fosse você a dirigir o grupo como faria? Alterava alguma coisa? Se sim, o quê?
5. Como acha que foi a reação do público? Porque acha que o público reagiu assim?
6. Relate um momento que o/a marcou.

IV. Impacto

1. Há quanto tempo faz teatro comunitário?
2. O que modificou no seu quotidiano? Pode descrever o antes e depois de integrar no grupo de teatro?
3. Fazer teatro ajudou-o na sua vida social?
4. O que mais de importante o teatro trouxe para a sua vida?
5. Acha que houve mudanças de comportamento junto da sua família e amigos? Se sim, quais?

V. Expectativas Futuras

1. Para si, o que é teatro comunitário?
2. Gostaria de continuar a fazer teatro comunitário? Porquê?
3. Tem expectativas para o futuro inserido/a neste grupo de teatro comunitário? Quais? E a que nível?
4. Acha importante a formação de outros grupos de teatro comunitário? Explique porquê.
5. Recomendaria a alguém a integração num grupo de teatro comunitário? Porquê?

VI. Descrição Pessoal

1. Eu enquanto ator/atriz sou

2. O teatro comunitário, sendo uma atividade cultural de cariz interventivo, permitiu

Anexo 7. Guião de entrevista à direção da PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural

A presente entrevista insere-se no Relatório de Estágio para a obtenção do grau de Mestre em Sociologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Com esta entrevista pretende-se obter informações acerca dos públicos-atores da PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural e da perspetiva da direção sobre os mesmos, que constituem o objeto de estudo da investigação.

Agradecemos a sua colaboração e garantimos a confidencialidade das respostas.

Local da entrevista:

Hora de início:

Data:

Hora de término:

I. Caracterização sociodemográfica

1. Qual a sua idade?
2. Qual o seu sexo?
3. Estado Civil?
4. Local de residência?
5. Habilitações literárias? Em que área?
6. Qual a sua condição perante o trabalho?

II. Caracterização da PELE (historial e estrutura)

1. Quem foram os agentes responsáveis pela criação da associação?
2. Quais as razões que levaram à criação da associação?
3. Quais os objetivos da associação?
4. Quais são os públicos-alvo da associação?
5. Quais os momentos de afirmação/ consolidação da associação?
6. Qual a sua função na associação, tanto a nível de órgãos internos como de distribuição de funções?

III. Projetos

1. Quais os projetos em curso neste momento? E quais são os que acompanhou?
2. No acompanhamento desses projetos qual a sua função?
3. Considerando a experiência que tem no terreno, alteraria algum procedimento do processo de criação/ construção dos projetos? Se sim, o quê e porquê?
4. A nível geral, qual a sua opinião relativamente aos resultados finais de cada projeto? Como os caracteriza?

IV. Relação com a comunidade

1. Quais os critérios de escolha do local para a realização de um projeto?

2. Como chegam até à comunidade?
3. Como fazem a divulgação das atividades/ projetos no terreno, na comunidade?
4. Qual a resposta de cada comunidade?
5. Têm apoio de entidades externas à PELE? Se sim, quais?
6. Quais os obstáculos encontrados no terreno/ comunidade? Como os ultrapassam?

V. Relação/ interação com os públicos-atores de teatro comunitário da PELE

1. Que tipo de relação tem com os públicos-atores da PELE?
2. Descreva o perfil dos públicos-atores com quem trabalha (idade, género, condições económicas, situação profissional, habilitações literárias).
3. Na sua opinião, quais são os interesses dos públicos-atores e as suas motivações para fazer teatro comunitário? Como é que isso reflete na forma de estar dos públicos-atores e de agir perante os desafios propostos?
4. Quais as dificuldades que encontra quando trabalha com os públicos-atores? E as virtualidades?
5. Como gere os conflitos entre eles?
6. Se tivesse de destacar pontos fortes do públicos-atores da PELE o que diria? E pontos fracos?
7. Consegue identificar as expetativas dos públicos-atores em relação ao processo? Com que objetivos integram eles o grupo?
8. Existem desistências ao longo do processo de criação? Se sim, em que fase do processo há mais desistências? Consegue encontrar razões para fundamentar essas desistências?
9. Como age em casos de desistências ou desmotivação por parte dos públicos-atores?
10. Considera o teatro comunitário um benefício para o público-ator? Se sim, porquê? E para a sociedade em geral?

Anexo 8. Observação direta de uma reunião da direção da PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural.

Data/ Hora/ Duração	14.11.2013/ 11:00h/ 1.30h
Descrição da sala	Realizado nas instalações da PELE, no escritório da associação. Sala pequena com mesa redonda e duas secretárias, com placares para afixação das ideias. Possui luz natural e o ruído de fundo é o da rua (carros, pessoas a passar, crianças a brincar...)
Posicionamento do observador face ao cenário de observação	Situado na mesa redonda em contacto com os restantes elementos na reunião.
Atores presentes e intervenientes	- Três elementos da direção - Estagiária de produção
Atividades desenvolvidas	Verificação do ponto de situação dos trabalhos agendados. Distribuição de tarefas pelos elementos presentes. Preparação para o apoio e acolhimentos dos grupos convidados para o evento MEXE_II Encontro de Arte e Comunidade. Divulgação telefónica e virtual do evento. Conhecimento da dinâmica e quotidiano de uma organização sem fins lucrativos.

Anexo 9. Observação direta do espetáculo de teatro-fórum “A Carta” do Grupo F21 realizado durante o evento MEXE_II Encontro de Arte e Comunidade (Novembro de 2013).

Data/ Hora/ Duração	20.11.2013/ 19:00h/ 1.30h
Descrição da sala	Realizado na Fábrica da Rua da Alegria, onde se encontra a PELE instalada. Sala comum a todas as companhias de teatro que se assemelha a uma sala de espetáculos com palco e na audiência existem mesas redondas, assim como sofás e uma pequena bancada ao fundo da sala. Sala ampla, porém um pouco escura, possui pouca luminosidade natural. Ruído de pessoas a falarem/ sussurrarem.
Posicionamento do observador face ao cenário de observação	Situado ao fundo da sala, sentado na bancada de forma a ter uma visão total tanto da audiência como do palco.
Atores presentes e intervenientes	- Três elementos da direção da PELE - Estagiária de produção - Vinte elementos do grupo F21 de Guimarães - Audiência lotada, público maioritariamente feminino e jovem (cerca de 60 pessoas). Intervalo etário entre os 18 – 30 anos. Pessoas consideradas ‘da casa’, onde todos se conheciam e tagarelavam sobre a peça em cena.
Atividades desenvolvidas	A metodologia utilizada foi a de teatro-fórum, daí haver bastante interação com o público. O início da atividade deu-se através de dinâmicas de grupo para demonstrar a coesão entre os atores e o público, O tema da peça relacionava-se com o percurso escolar, nomeadamente com a diferença entre cursos profissionais e humanísticos. Esta pretendia demonstrar com o preconceito que os jovens lidam quando encontram-se em cursos profissionais (que pelo senso comum são considerados inferiores aos humanísticos). O grupo F21 passou a imagem e a ideia do problema baseado na história real de um dos participantes do grupo de teatro, despertando fortes opiniões no público, uma vez que mais do que uma pessoa da audiência quis participar e trocar de lugar com o oprimido de forma a passar a sua indignação. De forma geral, o público participou de forma ativa dando o seu ponto de vista e dando outras alternativas para solucionar o problema levantado durante a peça. No final era visível a troca de ideias entre os diferentes intervenientes e as conversas paralelas geradas a partir daí.


Anexo 10. Observação direta do espetáculo de teatro “Marcos poéticos” do Colectivo Meia Dúzia de Oito realizado durante o evento MEXE_II Encontro de Arte e Comunidade (Novembro de 2013).

Data/ Hora/ Duração	20.11.2013/ 21.30h/ 2:00h
Descrição da sala	Realizado na garagem da Fábrica da Rua da Alegria, onde se encontra a PELE instalada. Ambiente escuro, sem iluminação natural. Cenário preparado pelo grupo de teatro – Colectivo Meia Dúzia de Oito. A limitação do palco é marcada por um tapete estendido no chão, onde se encontra um banco de jardim, um baú, dois candeeiros de pé e um cadeirão. Ao fundo do espaço estão duas bancadas (onde se senta o público). Quase sem ruído, durante a peça fez-se silêncio.
Posicionamento do observador face ao cenário de observação	Situado ao fundo do espaço, onde estão as bancadas. Encontra-se misturado com o público.
Atores presentes e intervenientes	- Três elementos da direção da PELE - Estagiária de produção - Sete elementos do grupo Colectivo Meia Dúzia de Oito - Audiência lotada, público misto, cerca de 70 pessoas. Intervalo etário entre os 18 – 60 anos. A maioria das pessoas presentes fazem parte dos grupos de teatro comunitário da PELE.
Atividades desenvolvidas	A peça representada remetia para as histórias de infância de cada um dos atores, tratando-se de histórias dispersas sem ligação. Não havia interação com público. A peça terminava com uma oferenda ao público, sopa neste caso. Só aí o público trocou impressões com os atores em cena, mas sempre com restrições.

Anexo 11. Observação direta do fórum PELE dos membros dos grupos de teatro comunitário.

Data/ Hora/ Duração	15.01.2014/ 18:00h/ 2:00h
Descrição da sala	Realizado na sala de ensaios nas instalações da PELE. Sala ampla forrada a linóleo preto com folha de papel penduradas na parede para a expressão de ideias, possui iluminação natural. Ruído intenso de carros e pessoas a falarem. Os membros dos grupos encontram-se sentados em círculo – ‘toda a gente vê toda a gente’.
Posicionamento do observador face ao cenário de observação	Situado na roda que os membros dos grupos de teatro comunitário formaram.
Atores presentes e intervenientes	<ul style="list-style-type: none">- Dois elementos da direção da PELE- Estagiária de produção- Três elementos do grupo AGE- Três elementos do grupo de teatro comunitário do Centro Histórico- Dois elementos do grupo de Teatro de Surdos do Porto- Cinco elementos do grupo de Teatro Comunitário EMCOMUM de Lordelo do Ouro
Atividades desenvolvidas	O fórum tem como objetivo o diálogo entre os grupos de teatro comunitário e que estes tenham uma voz mais ativa dentro da associação. Para tal cada grupo elegeu um representante e assumiu ter mais autonomia no futuro. Cada grupo elencou algumas medidas e objetivos que pretendem atingir no ano corrente. Discussão inicial sobre o novo projeto denominado ‘MAPA’.

Anexo 12. Observação direta do primeiro ensaio do projeto MAPA na sala de ensaios na PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural, na Fábrica da Alegria.

Data/ Hora/ Duração	24.02.2014/ 21:30h/ 2:00h
Descrição da sala	Realizado na sala de ensaios nas instalações da PELE. Sala ampla forrada a linóleo preto com o mapa da cidade do Porto pendurado na parede. Ruído intenso das pessoas a falarem entre si. Os membros dos grupos encontram-se sentados num grande círculo.
Posicionamento do observador face ao cenário de observação	Situado na roda que os membros dos grupos de teatro comunitário formaram.
Atores presentes e intervenientes	- Dois elementos da direção da PELE - Estagiária de produção - Trinta e cinco membros dos grupos de teatro comunitário da PELE.
Atividades desenvolvidas	<p>Cada pessoa apresenta-se individualmente mencionando o seu nome, onde vive e um tema possível para tratar no novo projeto. Posteriormente tem que assinalar no mapa o local onde reside. Cada grupo possui uma cor diferente no mapa para verificar convergências e/ou divergências.</p> <p>No final foi construído um mapa conceptual com os temas sugeridos pelos membros dos grupos de teatro comunitário.</p> <p>A indiferença, a liberdade, a participação ativa, a sustentabilidade, a pobreza, a fome, a criminalidade, a educação e a crise foram alguns dos temas sugeridos.</p> <p style="text-align: center;">Figura 6. Mapa exposto na sala de ensaios da PELE</p> <div style="text-align: center;"></div> <p>Fonte: Site oficial da PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural (www.apele.org)</p>

Anexo 13. Observação direta do ensaio do projeto MAPA na sala de ensaios na PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural, na Fábrica da Alegria.

Data/ Hora/ Duração	10.03.2014/ 21.30h/ 2:00h
Descrição da sala	Realizado na sala de ensaios nas instalações da PELE na Fábrica da Alegria. Sala ampla forrada a linóleo preto com o mapa da cidade do Porto pendurado na parede. Ruído intenso das pessoas a falarem entre si.
Posicionamento do observador face ao cenário de observação	Situado num dos cantos da sala de forma a ver as interações.
Atores presentes e intervenientes	<ul style="list-style-type: none">- Dois elementos da direção da PELE- Estagiária de produção- Trinta e sete membros dos grupos de teatro comunitário.
Atividades desenvolvidas	<p>O ensaio inicia-se com alguns exercícios como caminhar pelo espaço disponível e alguns jogos como o gato e o rato, para que os indivíduos se conhecessem. A pedido do dinamizador – um dos membros da direção da PELE – as pessoas tinham de se juntar em pares, mas tinham que ser pessoas que não conhecessem anteriormente de forma a criar empatia. Posteriormente os indivíduos teriam de se dividir em três grupos distintos, onde teriam de criar mimeticamente um dos locais do Porto que seriam representados mais tarde em cena, ou seja, o Centro Histórico da cidade do Porto, Lordelo do Ouro ou o Bairro do Lagarteiro. Cada grupo teria de criar uma imagem como se de um postal se tratasse.</p>

Anexo 14. Observação direta da Conversa “MAPA_Cidade” com vários oradores no Teatro Nacional São João.

Data/ Hora/ Duração	16.04.2014/ 21.30h/ 2.30h
Descrição da sala	Salão Nobre do Teatro Nacional São João. Sala ampla, todas as cortinas se encontram fechadas. A sala está cheia de cadeiras para a audiência, possui ainda um estrado para os oradores, que ficam um pouco mais altos e um projetor.
Posicionamento do observador face ao cenário de observação	Situado no meio juntamente com a audiência.
Atores presentes e intervenientes	<p>- Oradores:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Delfim Ferreira Leão (Docente da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra), ▪ Jorge Garcia Pereira (Arquiteto), ▪ José Oliveira (Participante no projeto MAPA), ▪ Maximina Girão (Historiadora), ▪ Virgílio Borges Pereira (Docente da Faculdade de Letras da Universidade do Porto); ▪ Hugo Cruz (Diretor Artístico do MAPA/PELE) como moderador. <p>- Dois elementos da direção da PELE - Estagiária de produção - Uma tradutora de língua gestual - Audiência (cerca de 80 pessoas, maioria participantes do projeto e familiares). Público diversificado, faixa etária dos 15 aos 70 anos, porém denota-se mais elementos do sexo feminino.</p>
Atividades desenvolvidas	<p>A conversa pretende incutir a consciencialização que os problemas associados à cidade são também os problemas das pessoas que vivem nessa mesma cidade.</p> <p>Cada orador dá a sua perspetiva e o um pouco do seu conhecimento acerca da cidade do Porto.</p> <p>O público participa no final da conversa expondo as suas questões, sendo que a maioria são direcionadas à economia e ao social, pois são os problemas mais visíveis, sendo que a área cultural não é esquecida.</p> <p>A centralização da cultura foi um dos temas que também foi abordado.</p>


Anexo 15. Observação direta do ensaio do projeto MAPA no Mosteiro de São Bento da Vitória.

Data/ Hora/ Duração	28.04.2014/ 20.30h/ 3:00h
Descrição da sala	Salão do Mosteiro de São Bento da Vitória. Salão muito grande com arcadas em toda a volta, sensação de estar no exterior mesmo estando no interior de um edifício. Amplo, quase sem nada na sala, tem apenas umas cadeiras no canto. Chão de madeira que range com as pessoas a moverem-se.
Posicionamento do observador face ao cenário de observação	Sentado nas cadeiras que estão colocadas no canto do lado esquerdo da porta.
Atores presentes e intervenientes	<ul style="list-style-type: none">- Dois elementos da direção da PELE- Um elemento que dá assistência ao diretor artístico- Uma fotógrafa- Estagiária de produção- Uma assistente da ADILO (Agência de Desenvolvimento Integrado de Lordelo do Ouro)- Trinta e três membros dos grupos de teatro comunitário
Atividades desenvolvidas	<p>O ensaio iniciou com o reconhecimento do local e testando a acústica do mesmo, este será o palco para a estreia do espetáculo MAPA.</p> <p>Cada elemento diz ordenadamente o que o espaço lhe transmite, seja positivo ou negativo.</p> <p>Fazem uma pequena demonstração da marcha de protesto do 25 de Abril realizada na Avenida dos Aliados (apenas participaram alguns dos elementos).</p> <p>O resto do ensaio girou em torno da pergunta: “Porque que quero fazer este espetáculo?” O grupo estava notavelmente agitado, as pessoas falavam alto de modo a impor a sua opinião.</p> <p>Posteriormente cada um tem de desenhar três mapas do Porto, sendo que um é o mapa do Porto real, o mapa do Porto imaginado/ idealizado e, por fim, o mapa do Porto coletivo. Em cada um dos mapas tem de estar presente a conceção/ ideia de cada um dos participantes.</p>

Anexo 16. Observação direta da visita à Vitória no centro do Porto.

Data/ Hora/ Duração	03.05.2014/ 11:00h/ 2.30h
Descrição da sala	Realizado ao ar livre. Trajeto: ponto de encontro em frente à Torre dos Clérigos, passando pela Praça dos Leões e pela Praça Carlos Alberto e terminando no Jardim das Virtudes.
Posicionamento do observador face ao cenário de observação	Situado no meio do grupo.
Atores presentes e intervenientes	- Dois elementos da direção da PELE. - Dezassete membros dos grupos de teatro comunitário
Atividades desenvolvidas	O grupo de teatro comunitário do Centro Histórico é quem dinamiza a visita, escolheram o roteiro e um dos indivíduos faz de ‘guia turístico’, procedendo às explicações dos monumentos e histórias por onde passamos. A associação PELE neste caso não tem qualquer intervenção. Aplicação do inquérito por questionário.

Anexo 17. Observação direta do *workshop* de música fornecido pelo Serviço Educativo da Casa da Música.

Data/ Hora/ Duração	03.05.2014/ 14:30h/ 2.00h
Descrição da sala	Sala de ensaio nº 2 na Casa da Música. Sala ampla e cheia de instrumentos musicais, nomeadamente com tambores. Existem cadeiras dispostas em círculo. Não possui luz natural.
Posicionamento do observador face ao cenário de observação	Situado no meio dos participantes.
Atores presentes e intervenientes	- Três técnicos/monitores da Casa da Música - Dois elementos da direção da PELE - Vinte e cinco membros dos grupos de teatro comunitário
Atividades desenvolvidas	<p>O <i>workshop</i> foi dinamizado pelos monitores do Serviço Educativo da Casa da Música através de técnicas de som e de percussão corporal. Primeiramente, os indivíduos tinham de fazer som com o próprio corpo, sendo com as mãos ou com os pés. A forma de obter som foi evoluindo, passando por ipod's até chegar aos tambores.</p> <p>Os indivíduos foram divididos em três grupos que tinham de criar uma sequência de sons que identificasse o local – Centro Histórico do Porto, Lordelo do Ouro ou o Bairro do Lagarteiro.</p> <p>Aplicação do inquérito por questionário.</p> <p style="text-align: center;">Figura 4. Bilhete do <i>workshop</i> de Música na Casa da Música</p> 

Anexo 18. Observação direta do ensaio do projeto MAPA na ESMAE (Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo).

Data/ Hora/ Duração	12.05.2014/ 21.30h/ 2:00h
Descrição da sala	Sala de média dimensão, sala de ensaios sem adereços. Os participantes encontram-se em círculo no meio da sala.
Posicionamento do observador face ao cenário de observação	Sentado ao fundo da sala no chão.
Atores presentes e intervenientes	<ul style="list-style-type: none">- Dois elementos da direção da PELE- Estagiária de Produção- Tradutora de língua gestual- Um elemento que dá assistência ao diretor artístico- Uma assistente da ADILO (Agência de Desenvolvimento Integrado de Lordelo do Ouro)- Quarenta membros dos grupos de teatro comunitário
Atividades desenvolvidas	<p>O ensaio iniciou com a análise dos desenhos realizados no ensaio anterior tanto do Porto real, do imaginado e do coletivo.</p> <p>De forma geral, o Porto imaginado foi considerado utopia, utilizaram expressões como: “não é uma casa, é um lar”, “prioridade às pessoas”, “elaboração de um padrão de felicidade”.</p> <p>Já no Porto real as expressões utilizadas foram: “separação”, “falta de comunicação entre as partes”, “não há comunicação entre as pessoas”, “afastamento”, “vazio”, “cidade virada para o turismo, esquecendo os residentes”, “individualismo”, entre outras.</p> <p>Discussão dos vários momentos da peça.</p> <p>Aplicação do inquérito por questionário.</p>

Anexo 19. Análise das entrevistas realizadas aos públicos-atores da PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural

Anexo 19.1. Análise da entrevista realizada aos públicos-atores – Entrevista nº1

Local da entrevista: Casa da entrevistada na Vitória, Porto

Data: 13.02.2014

Duração: 20 minutos

Categorias	Transcrição	Síntese
Caracterização sociodemográfica		
Sexo	Feminino	
Idade	56	
Habilitações literárias	“Só fiz a quarta classe”	
Condição perante o trabalho	“Sou desempregada”	
Motivações e Expectativas		
Contacto com a associação	“Foi a PELE que veio ter connosco, aqui ao centro de convívio do Padre Jardim há cerca de um ano e pouco. Foi quando começou o Peregrinações”	A associação contactou a entrevistada através de uma instituição local. A motivação remete para o convívio.
Motivações para a participação	“É tudo muito bom e eu gosto muito daquilo. O convívio... fiz muitas amizades, eh, agora vamos ter outro espetáculo e é uma forma de eu me distrair”	
Expectativas acerca do processo teatral	“No princípio não sabia de nada. Primeiro porque também não sabia o que ia fazer ali. Portanto não, mas foi tudo muito bom, gostei muito, mas na altura não tive, não tive nenhuma ideia. Não porque, ... eu acho que ninguém tinha. Como era o primeiro (ensaio), acho que ninguém tinha. (...) Mas imaginei que ia correr tudo muito bem”	A entrevistada não tinha expectativas, pois não sabia como funcionava o processo teatral comunitário.
Processo teatral		
Experiência	“Eu acho que não conseguia escolher a experiência que mais me agradou porque correu tudo muito bem, foi tudo muito bonito. É complicado escolher. Foi a primeira vez que fiz teatro portanto só tenho a dizer que gostei”	Durante o percurso no processo teatral a entrevistada não conseguiu identificar o que mais lhe agradou fazer. Porém identificou uma
Reação do público	“Acho que foi boa, pelo menos as minhas vizinhas disseram que gostaram (...) mesmo quando foi no CACE muita gente apareceu e aquilo era lá para baixo, portanto se as pessoas se deram ao trabalho de ir para lá é porque gostaram da primeira vez”	

Alterações no grupo	“Eu por mim não alterava nada porque eles são muito bons a trabalhar. Mas pode haver alguma pessoa que faça a entrevista e que diga o contrário porque nem todas devem ter a mesma opinião que eu, não é? Eu tenho a minha e cada uma tem a sua. Eu não mudava nada mas agora os outros não sei”	resposta positiva por parte das pessoas que a rodeia.
Momento marcante	“Não tenho assim nenhum momento que me faça dizer que me marcou mas houve uma cena no nosso espetáculo que quase me fez chorar! As histórias dos outros também são importantes... era sobre uma senhora com dois filhos (...) nem consigo continuar que quase choro”	
Impacto		
Mudanças no quotidiano	“A minha filha também começou a ir aos ensaios e agora também não quer outra coisa... posso estar a dizer mais do que é mas acho que a minha relação com ela também se alterou e para melhor”	De referir que as mudanças mais importantes ocorreram a nível familiar e pessoal. Passou a relacionar-se com as pessoas de forma diferente. A nível social mudou o facto de agora saber a história do local onde reside.
Impacto pessoal	“Modificou o modo de eu ser, modificou tudo, o modo de pensar, tudo. O modo de olhar para as outras pessoas aqui da rua é diferente ... eu antes não falava com elas (vizinhas) porque não as conhecia, agora é diferente. Modificou isso tudo. E fez aqui um bem à alma fantástico!” “Eu acho que trouxe, trouxe mais compreensão, mais (pausa), mais vontade de conviver com outras pessoas, isso tudo fez-me bem e fez a gente ver as coisas de outra forma.”	
Impacto social	“Acho que o que mais mudou foi por ficar a conhecer melhor a história do local onde vivo (...) daquelas pessoas que conheciam aquilo mais antigo. Por exemplo, a fábrica dos rebuçados eu não conheci, o meu marido é que conheceu porque já tem 79 anos mas eu não conheci. E fiquei a conhecer melhor essa história através da peça. Apesar do sítio ainda existir, a fábrica não”	
Expectativas Futuras		
Teatro comunitário	“Para mim o teatro comunitário acho que é aquele teatro que se faz com as pessoas de uma freguesia ou de uma cidade, acho que é isso. E vou-lhe ser muito sincera já vi muito teatro de palco, sem ofender os artistas, claro! Mas gosto mais de teatro comunitário. Acho que lida mais com pessoas, que tem mais convivência, tem essas coisas. O teatro de palco não tem, é bonito claro mas não tem isso”	A entrevistada encara o teatro como local de
Formação de grupos de teatro comunitário	“É importante (formação de novos grupos de teatro comunitário) porque eu acho que é muito bom. É importante que façam convívio com outras	

	<p>“pessoas e ouvir histórias de outras freguesias, que às vezes nem conhecemos. As histórias deles não são as nossas e as nossas não são as deles. E acho que isso é muito importante e muito bom. E aproveitamos e ficamos a conhecer essas pessoas e os grupos”</p>	<p>aprendizagem, daí achar importante a formação de novos grupos.</p>
--	--	---

Anexo 19.2. Análise da entrevista realizada aos públicos-atores – Entrevista nº2

Local da entrevista: PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural

Data: 13.02.2014

Duração: 40 minutos

Categorias	Transcrição	Síntese
Caracterização sociodemográfica		
Sexo	Feminino	
Idade	20	
Habilitações literárias	“Estou a frequentar o 12º ano”	
Condição perante o trabalho	“Sou estudante”	
Motivações e Expectativas		
Contacto com a associação	<p>“Eu fiquei a conhecer a PELE através da escola em que eu andava (...) eles foram lá porque na altura eles estavam com um projeto do Lagarteiro e como ninguém aderiu eles..., portanto eles foram às escolas e então eu como andava a fazer uma peça, que dizer nós estávamos num módulo, uma matéria, em português e o professor queria fazer uma peça de teatro. E queríamos uma coisa diferente. E fizemos! Entretanto a PELE veio à nossa sala e falou do projeto. Quando me disseram que era teatro eu fiquei ‘Oh stor eu tenho mesmo que ir!’ Então fui e fiquei!”</p> <p>“Faço parte da PELE há 3 anos certinhos!”</p>	A associação procurou novos elementos que pudessem integrar os projetos, o contacto aconteceu através da escola.
Motivações para a participação	<p>“A principal razão é porque eu acho que já não vivo sem o teatro, eu gosto muito de teatro. Eu era muito tímida e acho que (pausa) quando eu vim para o teatro acho que uma parte de mim cresceu, não sei bem o que me aconteceu. Eu gosto de brincar, rir e o teatro puxou essa parte de mim”</p>	A motivação surge pelo gosto pelo teatro.
Expectativas	<p>“Eu não sabia o que era o teatro-fórum ou o teatro comunitário, não fazia a mínima ideia. A minha ideia foi ver como aquilo era, ir à experiência, pode ser que aprenda uns exercícios, foi naquela descoberta. Eu pensava que ia para um grupo de teatro convencional, o chamado normal entre aspas. Depois é que ouvi falar do teatro-fórum.”</p> <p>“Não tinha ideia. Sabia que o oprimido ia ser trocado por uma pessoa do público mas não fazia a mínima ideia do impacto que tinha para mim.</p>	Desconhecimento inicial do processo do teatro comunitário e as suas especificidades.

	Pessoalmente acho que agora faz sentido para mim fazer teatro-fórum, na altura não sabia. Agora já faço mas naquela altura eu ia mesmo com aquela expectativa do que é que vai ser”	
Processo teatral		
Experiência	“Nunca tinha tido experiência antes da PELE... quer dizer, só na escola mas era diferente”	
Espectáculo	<p>“Eu gostei ...quando estávamos no grupo, no nosso grupo que eramos quase uns 20, já. Quando nós estávamos no Hard Club que foi a nossa primeira atuação e nos todos discutimos a dizer que íamos desistir e a dizer que aquilo não era para nós e que nós não queríamos teatro-fórum. Foi o momento que acho... eu gostei porque fez-nos se calhar crescer e dizer ‘Não, nós vamos todos atuar’, ‘Nós vamos todos fazer isto’. O Hugo teve que ir lá dar um berro e acho que foi um momento que para mim... porque eu não tava no meio da discussão, mas estava a dizer pra mim mesma ‘cala-te, tu vais entrar agora e as pessoas lá fora a ouvir’. Mas acho que isso foi um momento de que eu gostei muito. Porque depois viu-se que nós eramos unidos ...”</p> <p>“O menos gostei foi quando nós nos tornamos um grupo autónomo. Acho que não estávamos preparados e então para mim acho que esses ensaios não tinham sentido. Quando vinha para aqui não vinha com muita motivação por isso eu acho que esse foi... esse bocadinho de tempo que eu tive nesses ensaios... eu gosto de saber que quero ser autónoma mas acho que o nosso grupo era pequenino e chocávamos muito e então acho que não era a altura certa para ser... nós achávamos que sim, não é? E se calhar a PELE também porque confiava em nós. Mas acho que foi um momento que não gostei.”</p>	<p>Com a experiência da entrevistada em diversos projetos, tanto comunitários como de teatro-fórum, a preferência recai sobre o primeiro espetáculo realizado, devido à carga emocional intrínseca. Por outro lado, aquando do momento de autonomia do grupo de jovens, a entrevistada não sentiu ser o momento certo, dando aso a desmotivações.</p>
Reação do público	“Eu acho que no último que apresentamos, ‘O Espelho’, acho que não foi tão forte como o primeiro. Não sei, ou foi por não termos tanto público e porque as pessoas às vezes não entenderem muito bem o que é o teatro-fórum e quererem mudar o opressor e não o oprimido. E o oprimido é aquilo que se deve mudar. As vezes o João até mostrava’ ora então vamos mudar o oprimido’ para eles verem que o opressor não muda. Porque a história foi criada assim, nós podemos tentar mudar o oprimido para o oprimido ter reação. E acho que foi mais ‘O Espelho’ talvez por ser o, ou nós não expressamos bem o que queríamos, o tema era o bullying, discriminar a roupa, o calçado. Mas	<p>A reação do público está sempre muito ligada ao seu próprio quotidiano.</p>

	<p>acho que foi o que teve mais. Porque este último que estamos a fazer ‘O Quê’ e o outro da toxicoddependência ‘Procura-se Futuro’... acho que tiveram bastante impacto. Este só fizemos ainda uma vez mas gostamos, acho que o público percebeu também e que se mostrou interessado pelo tema e acho que é também um bocadinho o que toca às pessoas, agora isto do desemprego, do trabalho, os cursos dos jovens que não têm trabalho.</p>	<p>Identifica-se inteiramente com o grupo, não pretende fazer alterações.</p> <p>Através da associação, a entrevistada teve acesso a outras vivências. Possibilitou a aprendizagem de outras metodologias como o teatro invisível e o teatro imagem.</p>
<p>Alterações no grupo</p>	<p>“Eu não alterava nada. Porque eu gosto, eu gosto de nós chegarmos aqui fazermos os jogos porque acho que são importantes para nos concentrarmos e depois como entramos naquele mundo do teatro-fórum, né? E eu, eu pelo menos para mim, eu penso quando estou a fazer teatro que vou mostrar isto a alguém e que alguém se vai identificar comigo, por isso eu acho que não mudava nada”</p>	
<p>Momento marcante</p>	<p>“ (Pensa) Já sei. Quando me disseram que íamos fazer uma viagem a Itália. Havia a possibilidade de fazer um intercâmbio e que nós fomos escolhidos, a PELE também ...e o grupo AGE que na altura tinha mais gente, depois infelizmente ficaram 3, mas não tem mal! Poucos mas bons!</p> <p>Depois explicaram-nos que íamos fazer teatro invisível com o Roberto Mazzini e não sei quê. E eu não sabia quem era mas depois explicaram direitinho. Mas não íamos só nós, ia um grupo de Espanha e também italianos. E nós ok, ficamos na nossa. Depois vínhamos outra vez para o ensaio e perguntávamos ‘quando vamos para Itália, quando vamos para Itália!’ E depois tivemos de tomar uma decisão, não é? Que não podia ir só o grupo AGE e que tinha de ir também mais grupos da PELE. E gostamos imenso da ideia porque também era uma maneira de ficar a conhecer mais pessoas, não só lá como conhecemos de Espanha e italianos. Ahh mas foi uma experiência que eu acho que vai ficar sempre marcada. Eu gostei de ir a Alemanha mas foi diferente. À Alemanha nós fomos fazer teatro de imagem. O teatro de imagem consiste em fazer qualquer coisa com o corpo. O que nós fomos fazer lá foi... estávamos vestidos de branco e havia um, por exemplo acho que é o líder e...o que mandava ou o que tinha muito ouro faz de conta, não é? E nós cedíamos, lá íamos nós...e os outros homens, as pessoas que estavam a assistir, os alemães ou o que é... vieram para nós...era essa a ideia para ver se nós não íamos para eles, para ver se nós mudávamos de rumo é tipo aquela coisa ‘Não pode!’. E acho que não foi tão...como é que eu hei-de dizer, a nível de</p>	

	teatro eu gostei, gostei imenso, mas o de Itália foi mais divertido. Eram pessoas da minha idade, gostei de me divertir a nível pessoal, adorei ter feito teatro invisível, gostei também da técnica do teatro invisível, também está na técnica do teatro-fórum mas é diferente e acho que também tivemos impacto se calhar lá não tanto porque não eramos todos italianos e não podíamos falar a língua. Mas acho que foi uma das experiências que mais me marcou.”	
Impacto		
Mudanças no quotidiano	“Da relação com os meus amigos já sou mais extrovertida, já sou mais engraçada porque eu não era de fazer amigos. Eu era muito paradinha no tempo, não era de fazer amigos, nem era de falar assim para a minha turma que digo tudo e brinco com eles. Porque eu acho que não era assim. Com a minha família não. Com a família já é diferente. Eu com a minha família pronto, nem sei como dizer muito bem. Com a minha família é mais fácil, por exemplo se com os meus amigos era paradinha no tempo em casa não era. Em casa eu já era mais alegre, já falava mais, já gosto mais de brincar, os meus irmãos também já são mais de brincar. Mas mudou a fora de eu ser. Por isso com os meus amigos mudou porque eu nem era de ter amigos, tenho amigos, tenho colega tenho tudo. E gosta de me ver a fazer essas palhaçadas e a minha família também. Por isso ainda bem que eu fiquei assim porque assim já saio ao meu pai e aos meus irmãos. Mas eu acho que mudou.”	Através do teatro, houve um desenvolvimento a nível social. A timidez e a vergonha eram problemas da entrevistada que diz ter ultrapassado desde que iniciou com os projetos teatrais.
Impacto pessoal	“Eu acho que o teatro fez-me isso porque eu era mesmo muito tímida. A partir do momento em que eu comecei a fazer aquela peça e a partir do momento em que fizemos a apresentação ... que era uma coisa que achava que não era capaz e depois quando descobri o teatro, o teatro-fórum, o interagir com o público, falar com o público, acho que modifiquei enquanto pessoa. E acho que não era capaz de deixar o teatro-fórum nem o teatro, nem a PELE.”	
Impacto social	“O nosso primeiro tema, que acho que é um tema que toca se calhar, não as pessoas pessoalmente, mas a familiares e assim, que era a toxicodependência. E eu acho que quando nós fizemos o primeiro espetáculo da toxicodependência, acho que ainda por cima nós tínhamos ali muita gente de bairro, que é nos bairros que mais se passa esta situação. O nosso grupo era quase tudo de bairro, levou famílias para lá, levou amigos para lá e acho que tocamos bastante.”	

Expectativas Futuras	
Teatro comunitário	<p>“Para mim o teatro comunitário é trabalhar com pessoas da comunidade e principalmente não só nos bairros típicos como Vitória, Sé... acho que é importante fazermos teatro comunitário porque é diferente. As pessoas... sei lá como o ‘Povoar’ por exemplo, não fizeram uma coisa igual ao ‘Peregrinações’ mas fizeram da história de cada um deles e foram juntando e foram criando. Há pessoas novas, há lá pessoas de mais idade, há pessoas médias e é preciso juntar essas pessoas todas na comunidade. Pessoas que vivem como eu... por exemplo, eu entrei na peça da Vitória, não é? Não sou da Vitória, sou da Sé mas gostei de estar lá, gostei de aprender coisas que eles também se calhar vão dizendo, as memórias deles. Ahh eu não vivia tanto porque não era a minha freguesia mas acho que é importante e tenho saudades dessas pessoas porque aprende-se muito. As pessoas às vezes dizem ‘ai teatro comunitário que é isto?’”</p>
Formação de grupos de teatro comunitário	<p>“Eu acho que... a minha avó dizia-me que as pessoas faziam coisas, comiam no verão juntas, no S. João juntavam-se todos e agora é tudo cada um para o seu lado, não se vê nada disso. E assim com o movimento do teatro comunitário, as pessoas podiam-se juntar outra vez, começam a fazer lanchinhos. Oh agora os do teatro comunitário da Vitória e do Povoar vêm cá, participar noutras coisas da PELE e é sempre importante. Por isso porque não?”</p>

Os temas das peças tentam sempre ir ao encontro dos problemas dos seus públicos-atores.

O teatro comunitário é referido como um meio de ligação entre as pessoas. Possibilita retomar as redes de vizinhança e de interajuda.

Anexo 19.3. Análise da entrevista realizada aos públicos-atores – Entrevista nº3

Local da entrevista: PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural

Data: 14.02.2014

Duração: 46 minutos

Categorias	Transcrição	Síntese
Caracterização sociodemográfica		
Sexo	Feminino	
Idade	41	
Habilitações literárias	“6º ano de escolaridade e um percurso de muita aprendizagem”	
Condição perante o trabalho	“De momento estou desempregada”	
Motivações e Expectativas		
Contacto com a associação	“Olha o primeiro contacto que eu tive com a PELE foi através do teatro do oprimido, uma amiga que estava a fazer um estágio, ehh uma amiga que estava cá a fazer Erasmus, ela é colombiana e eu tinha uma amizade com ela e ela estava envolvida com a PELE, mais com o Lagarteiro, com o projeto que estava inserido no bairro do Lagarteiro e convidou-me para ir ver a peça do teatro do oprimido que era a peça das Auroras. E foi muito envolvente tudo, a peça e uma... Eu não conhecia o teatro do oprimido, conhecia teatro mas não daquela forma. E, e, e eu envolvi-me muito porque tratei muitas das situações que estavam a ser apresentadas na peça. Não no contexto de morar num bairro porque nunca morei, não moro, não morava também na altura, mas vários contextos sociais com quais eu me identifiquei. Estava desempregada, tinha dificuldade em arranjar emprego, tinha 4 filhos ou se por algum motivo sabiam que eu era (correção) sou de etnia cigana... então toda essa envolvente acabou por me envolver”	O contacto com a PELE surgiu através da visualização de uma peça de teatro do oprimido.
Motivações para a participação	“A partir daí eu conheci o teatro do oprimido daquela forma ... ahhh e quis envolver-me e quis conhecer e participar no teatro do oprimido por achei que seria uma excelente forma de comunicação, de voz, de encontrar voz e se calhar já nem tanto para me dar voz a mim própria também porque as senhoras, as pessoas estavam ali, as atrizes que estavam ali naquele momento motivaram-me bastante pela coragem que elas tiveram. Para mim representaram assim... Eu tinha acabado há pouco tempo de ver uma peça da Eunice	A motivação inicial deveu-se à identificação com a peça de teatro do oprimido que havia visto.

	<p>Muñoz e de repente eu olhei para elas e eu disse “são melhores que a Eunice Muñoz” (risos). Porque foi o que eu senti, porque a coragem delas era tão grande, tão grande que, que foi uma grande motivação.</p> <p>Depois veio o verão a seguir, eu não tinha dinheiro para passar férias e tinha quatro miúdos para entreter durante três meses de férias e surgiu o projeto do “Siga a rusga”. E os miúdos participaram, os meus quatro filhos, eu também. E consegui envolvê-los, foi muito bom. Logo a seguir iniciou o Peregrinações, que eu quis conhecer pela...porque quero conhecer, eu tenho... porque eu tenho projetos obviamente, tenho sonhos e projetos para o futuro, embora tenham sido durante alguns anos, tenham sido estagnados ou tomei outros caminhos que precisei dar, outro fio condutor à minha vida que me envolveu mais a nível familiar, que, que... e resolvi fazer, não foi bem fazer, foi associar o interregno e conseguir conciliar o interregno à educação dos meus filhos, ao acompanhamento deles. E como eu te disse eu tenho projetos para o futuro e... e os sonhos e projetos ...os sonhos vieram quando conheci exatamente as Auroras. Fez-me logo ter sonhos e possibilidade de projetar para o futuro o que eu quero desenvolver que tem a ver com as comunidades ciganas no incentivo à escolaridade das meninas. E como eu acredito que a arte altera percursos e só a arte, só (pausa), não só a arte mas o grande fio condutor da arte e da arte que é o teatro, e da forma que encontrei o verdadeiro teatro que para mim começa no teatro do oprimido, fez-me querer saber mais e fez-me querer estar mais envolvida e...e então iniciou-se o projeto das Peregrinações e curiosamente foi (correção) tem a ver também com a minha mudança, muito nessa altura, tinha sido muito próxima a mudança para a Vitória. E portanto conciliei as duas coisas, olha e estamos aqui...”</p> <p>“A credibilidade...a credibilidade que eu encontrei. Porque é assim todos nós somos oprimidos, todos somos opressores. Não há ninguém isento desses dois lados. Obviamente que conscientemente depois determinamos o caminho que queremos seguir, seguimos a conduta do opressor ou a conduta, ou deixamos ser sempre oprimidos e... mas a credibilidade que me deu, quando nós estamos nessa posição em que nos identificamos mais com o lado do oprimido procuramos uma voz. Não é?”</p>	<p>Posteriormente viu o teatro como uma forma de prática de lazer, de ocupação de tempos-livres.</p> <p>Depois de conhecer o trabalho desenvolvido pela associação, o que fez a entrevistada continuar foi a credibilidade que a PELE conseguiu</p>
--	---	---

	<p>Procuramos ... eu quero ter voz perante esta opção porque eu acredito sempre na mudança, muito na mudança, o que é hoje não é obrigatoriamente o amanhã e por aí fora. E a PELE deu-me credibilidade, eu acredito muito... e depois desenvolvi muito mais interesse, eu conhecia o teatro comunitário do que tinha lido, muito vagamente porque para mim o teatro continuava a ser o convencional. E também quando eu procurava teatro era uma forma de entretenimento, de adquirir alguma formação porque se adquire com o teatro, o teatro instrui, o teatro é um grande meio de instrução, de formação humana, já nem digo... não é académica porque não dão diplomas. Foi sempre a leitura que eu fiz do teatro. O teatro do oprimido trouxe credibilidade àquilo que eu procurava, que era a arte e a arte como voz de uma ... que dá voz a uma opção. Portanto, eu acho que credibilidade foi o que me e depois também conheci ... e o teatro do oprimido através da PELE e conheci a instituição PELE. Obviamente que aí consigo fazer ...é isso tudo...Credibilidade.”</p>	<p>passar em todos os projetos realizados.</p>
Expectativas	<p>“Ahh as minhas expectativas ... o primeiro contacto que eu tive com o teatro do oprimido e com a PELE... as minhas expectativas quase que ficaram ali (risos)... já ficaram quase como que completas. E baseou-se naquilo que eu adquiri naquela noite, isto até parece mal, fogo (risos). Como é que pode ser? A expectativa foi muito interior, muito minha que...a expectativa... ou seja, a resposta à expectativa que eu criei foi dada ali depois com a ingressão nas Auroras. Portanto, a expectativa será, será a possibilidade de me fazer pensar porque acho que preciso, precisei disso e de dar às outras pessoas a oportunidade de pensarem e verem os dois lados das situações. E isso em muitas variantes da vida.”</p>	<p>As expectativas prenderam-se ao primeiro contacto com a associação através da peça de teatro.</p>
Processo teatral		
Experiência	<p>“Fiz teatro amador muito tempo e... inclusive sem expectativas pelo menos da minha parte porque nunca as criei, também nunca... também tive convite ... de algumas companhias por amizades, pelo meio porque sempre tive oportunidade de conviver com pessoas ligadas ao teatro, mas não. Não considero, não foram no mesmo registro e não considero que tenha feito teatro, considero que tenha começado a ter experiência no teatro quando fiz a peça das Auroras...”</p>	<p>A entrevistada possuía experiência no teatro amador.</p>
Espectáculo	<p>“Uma das coisas fantásticas que tens no teatro comunitário é que ... é que nós, é que não somos nós cá em cima com as expectativas com a maquete</p>	

	<p>preparada, porque não é isso. O teatro comunitário não é nosso, é de todos. Somos todos os <i>espectadores</i>. Eu estava a ser tão espectadora como estava a fazer a peça, quanto atriz e via-me muito ...é curioso que essa ligação é em que pé de igualdade em que todos nos encontrávamos. Agora, claro eu estava, estava já com uma condição que também, que a PELE faz muito bem porque eu depois vi outros trabalhos de outras pessoas com o trabalho comunitário... com o teatro comunitário é que a PELE consegue dar uma estética. E o que, que vai fazer com que ...aquele vosso ar mais edilício e fantasioso também sem a fuga e sem aquela perspetiva ‘eu sou atriz’. Não é isso que se procura no teatro, eu pessoalmente não procurei e quando fiz pela primeira vez as Auroras é isso... eu não sou a atriz, estou atuar e estou a espectral ...porque é isso, foi a minha experiência, não quero dizer que se calhar seja, que corresponda às expectativas porque as minhas expectativas estavam escritas... a possibilidade de troca de informação e de ‘olha há esta possibilidade’, ‘olha mas não é assim’, portanto essa expectativa foi respondida, mas sem aquela maquete. Tive uma participação numa peça de teatro há muitos anos e eu sabia o que é que eu tinha que dizer. Estava tudo tão ... havia alguém que direcionava, já quase que havia uma premeditação da resposta do público”</p>	<p>A entrevistada associa o teatro comunitário a algo mais do que a simples atuação. Refere que tanto atua como está a observar, há sempre a dualidade/dicotomia.</p>
<p>Reação do público</p>	<p>“Quando foi apresentado o teatro comunitário mesmo na Vitória, eu vi de tudo: comoção, eu vi pessoas a chorar, residentes, pessoas da área, pessoas que se estavam a rever ali. Houve uma altura que fiquei embargada mas por sorte não tinha de falar (risos). Era o percurso dos cruzamentos. Houve uma senhora que pegou num lenço, eu não sei se isso ficou gravado, mas houve uma senhora que pegou num lenço e acenou e... emocionou-me, muito. Eu vi ali pessoas a sério, sabes? Verdadeira comunicação, verdadeiro sentido de comunicação porque era o retrato delas e eu digo delas porque lá está a minha história de vida não é tão ligada à Vitória, há mais uma ligação de amor mas mais ligada à cidade do Porto. Sinto-me do Porto e era o retrato daquelas pessoas, a história das mães delas ou das avós e... foi muito bonito, foi muito emocionante essa parte”</p>	<p>A reação do público sempre remete para os sentimentos, na sua maioria identificam-se com a peça.</p>
<p>Alterações no grupo</p>	<p>“Não alterava nada. Nem uma vírgula. Agradou-me tudo. E é curioso que isso já me aconteceu, eu fiz o Peregrinações, foram 2 dias e pronto, ok, passou. Foi, marcou, teve... uma amiga minha veio morar</p>	

	<p>para a cidade, houve um reencontro nosso, depois de uma longa data de separação por muitas razões e quando eu lhe estava a contar o que foi o Peregrinações emocionou-me. E agora estou a falar e estou a emocionar-me. Não alteraria, não tiraria nada ao que foi o Peregrinações em si, claro que falo do que participei e onde participaram os meus filhos, onde um dos meus filhos revelou e disse ‘Eu quero ser ator’, ahh ‘ É um caminho que eu quero seguir, mãe’ porque ... e, e se ele criou esse sonho ou essa expectativa para o futuro dele, criou a partir do ponto certo na minha visão. Não daquela ideia faustosa de ‘sou ator’. Porque até é isso que o teatro comunitário, o teatro do oprimido é, nós não vamos em busca da ... nós não somos o foco, somos atores sem aquele, aquela ideia de estrelato que vamos aqui à procura de dinheiro, é motivação social e comunitária que toda a envolvente teve no teatro comunitário, portanto não tiraria nada. Como tem também claro associado a tudo isso a ideia... porque está lá o teatro e está a fantasia também, não sei se assististe à última demonstração do MEXE...? (risos). Para mim foi hilariante, diverti-me imenso quando foi do Peregrinações, mas ali teve um...teve um ar muito também... associou-se muito mais lúdico, lúdico e foi, para mim foi de uma... Ou seja, se no outro me emocionei pela... porque me comoveu, aquele não me comoveu, diverti-me imenso. Eu nunca tinha tirado tanto partido do Peregrinações como... tirei mas de outro conteúdo, noutra forma, ali teve uma fórmula que diverti imenso, imenso. Muito, muito. Houve um terceiro personagem que, que eu encarnei que foi muito fixe, muito divertido deu para perceber um outro lado meu que é mais abrangente, muito mais aberto e não sou eu. E eu era ali a Gigi com umas flores e alguns pompons no cabelo e um chapéu. Isso é o lado estético que ... e que também de entretenimento senão também. Não é? Estamos a falar da arte do teatro e eu desde que aprofundei o maior conhecimento sobre Augusto Boal, teatro é isso, é intervenção, agora associada à estética do teatro senão é só entretenimento, pode ser também mas não... o que efectiva teatro com teatro é isso mesmo. Uma capacidade de expandir, de expansão, de diálogo e o teatro comunitário e o oprimido é isso. É diálogo.”</p>	<p>A entrevistada menciona que não alterava nada do processo, encontra-se satisfeita com o resultado.</p>
<p>Momento marcante</p>	<p>“Quando vejo uma senhora a tirar um lenço e a acenar e vejo pessoas a comoverem-se... Não sei que te possa dizer Bárbara?! Mas acho que pelo</p>	

	sentimento que traz e já estamos a falar de algum tempo e com a consciência que passou, foi um trabalho, uma participação mas ainda comove, foi uma coisa que me marcou”	
Impacto		
Mudanças no quotidiano	“A minha interação com a Vitória, a minha forma de percorrer a Vitória, a minha forma de observá-la. As pessoas, eu vi pessoas que eu nunca tinha visto. E pessoas... eu não era preconceito, eram pessoas que eu me cruzava e nunca tinha olhado... olhado porque estava, era como, havia um distanciamento, mas fez-me para pessoas e ... E pessoas que ficaram a fazer parte dos meus afetos, dos meus bons afetos. Isso marcou-me”	O principal impacto centra-se na interação com as pessoas que anteriormente conhecia mas não interagiu. Agora são pessoas com quem mantém relações de amizade, de afetividade, de vizinhança.
Impacto pessoal	“A nível pessoal ocorreu porque os meus filhos se conseguiram sentir enraizados, alterou o percurso familiar porque a minha mãe agora goza comigo e chama-me Maria da Fonte por causa da personagem (risos) ... alterou a minha forma de humor porque, porque, pelos personagens em si mesmo. Deu-me um certo treino entre o abrir e o fechar de comportamento... Num momento eu era uma ... com ‘díos, por díos...Cristiano Ronaldo!’ E de repente estava, estava uma, uma... tens de ser uma manifestante russa! Trouxe-me essa capacidade de gerir os dois humores. A nível familiar a vontade que os meus filhos têm de interagir e de fazer mais ... e de me obrigar a procurar mais e a ver mais, mais atividades e fazer-lhes chegar mais informação, porque eles criaram essa necessidade, começaram a questionar muito. E questionando mais precisam de um maior número de informação. Portanto, mudou muito essa... esse quotidiano mudou isso. Tenho mais respostas para dar e tenho mais perguntas para fazer (risos)”	
Impacto social	“ (...) eu não sou tímida, sou uma pessoa que tenta ser sempre o mais discreta possível, tenho essa necessidade de me sentir discreta porque eu tenho 4 filhos e chama muito à atenção, portanto tenho características que por si só não me posso dar a esse luxo (risos). E depois também vivo na Vitória, da parte da Vitória onde há quem diga que acaba onde eu digo que começa a Vitória, onde há um meio social e que está muito mais... onde há pessoas muito ligados e que conhecem o teatro, e que conhecem o teatro do oprimido... há ali uma, pronto já quase inevitável o acenar (risos), o cumprimentar de um modo mais visível. Mas pronto, mas mudou no sentido que, de que... pelo o que eu interiorizei, aquilo que eu sinto que quero, por onde eu quero	

	<p>caminhar, portanto teve, teve o... alterou o meu quotidiano, eu tive de ver as coisas que não via, de ... pronto alterou sobretudo por essa questão, trouxe-me uma capacidade de interação mais humana”</p>	
<p>Expectativas Futuras</p>		
<p>Teatro comunitário</p>	<p>“O teatro comunitário é tantas coisas... é reconhecimento, reconhecimento geográfico, reconhecimento humano, reconhecimento interior, explorar... é exploração, exploração do interior no sentido de descoberta. E também de união, criou pontes, eu passei a ver coisas e pessoas que eu não via e que decerto que eles também me passaram a ver a mim”</p>	
<p>Formação de grupos de teatro comunitário</p>	<p>“É importante, exatamente para trazer o que nos trouxe a nós... quando nós percebemos que somos comunidade e que conseguimos fazer... porque há uma coisa estupenda que é o movimento do teatro comunitário é que há um movimento voluntário. Ninguém está ali com a expectativa de ‘Esta a ver que eu sou uma grande atriz’... poderá haver e a partir dali poderão ser. Teatro comunitário é movimento, voluntariado sem aquele sentido caridoso, que para mim é o engrandecer das pessoas por aquilo que elas são, é o darem-se a si próprias, é o dar à comunidade e depois alargarem essa dádiva. Portanto que obviamente que é muito bom que haja novos grupos do comunitário porque acho que isso é tão bom, a expansão dessa partilha. É a partilha, essa expansão do que nós tivemos porque sabemos que é bom, que nos trouxe coisas boas.”</p>	<p>O teatro comunitário é encarado como reconhecimento a vários níveis, assim como união.</p>

Anexo 19.4. Análise da entrevista realizada aos públicos-atores – Entrevista nº4

Local da entrevista: PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural

Data: 24.02.2014

Duração: 30 minutos

Categorias	Transcrição	Síntese
Caracterização sociodemográfica		
Sexo	Masculino	
Idade	27	
Habilitações literárias	“Licenciatura em Ciências da Informação”	
Condição perante o trabalho	“Atualmente trabalho”	
Motivações e Expectativas		
Contacto com a associação	“Conheci a PELE através de uma colega, ela já estava cá. Faço parte da PELE desde 2011, portanto há cerca de 3 anos”	O contacto com a associação deu-se através de uma colega.
Motivações para a participação	“É uma coisa diferente que não se faz todos os dias, não se faz no quotidiano. Rompe com a rotina e com o quotidiano, a ida de casa para o trabalho e aqui é uma espécie de refugio, uma oportunidade de fazer coisas de que eu gosto, há mais liberdade, conhecer pessoas novas. Uma das coisas que me motiva é conhecer pessoas novas. É quebrar a rotina, o quotidiano, este espaço é um espaço de liberdade e vou ganhando experiência no teatro. Antes não conhecia teatro nem tinha muita experiência, agora motiva-me vir e alargar a minha experiência”	A motivação prende-se com a mudança da rotina, dando aso à criatividade e liberdade.
Expectativas	“Esperava mais artistas, mais tensão no palco... Mas o espetáculo final foi muito diferente do que eu antes pensava. Foi tudo repentino, muito rápido, muito intenso. Antes do espetáculo estava nervoso, cada espetáculo é sempre único e diferente quase como nos ensaios, há sempre alguma coisa de novo. Uma das coisas de que eu gosto em fazer teatro é que é sempre diferente, nos ensaios pode-se repetir, no espetáculo é só uma vez, há maior seriedade e sentimos mais. Uma das coisas que mais gosto é por mais que falemos do mesmo tema, dos mesmos problemas há sempre coisas novas porque nuns dias é mais rápido, noutros dias é mais devagar, há uns dias que estou mais preparado e com mais calma.”	O entrevistado tinha um deia muito formal do teatro.
Processo teatral		
Experiência	“Gosto mais dos ensaios, da construção, mais dos	

	ensaios porque é o sítio onde podemos aprender coisas novas, construir, dar mais espaço à liberdade. E fica mais privado, é nos ensaios onde podemos construir histórias, descobrir coisas novas e o momento de ensaios para mim é o momento mais fascinante.”	A preferência recai sobre os ensaios, são momentos mais privados e de criação.
Espectáculo	“Esperava sempre muito melhor, esperava sempre melhorar...esperava sempre melhorar há medida que fomos fazendo os ensaios, para que no espetáculo não houvesse falhas. Para que fôssemos todos melhorando. Há um momento no espetáculo que a cabeça fica branca e que sente o ritmo e que de repente o corpo sabe que a seguir vem isto e depois vem aquilo, são as outras cenas. Desliga-se a cabeça, o coração e o corpo funcionam todos juntos. É como se fosse o momento de liberdade. É o único momento de liberdade em que se pode exprimir. Como os locais onde atuamos foi sempre diferente, o sentimento também foi sempre diferente. No Algarve, em Portimão, depois no Porto em que o palco era pequenino, depois na Casa da Música em que o palco era grande. As salas onde apresentamos os espetáculos foram sempre diferentes e isso obrigou-nos a adaptar-nos, fazendo que fosse sempre como a primeira vez e trouxesse um pequeno nervosismo e ao mesmo tempo um lado de vontade de comunicar com os ouvintes e comunicar com os surdos. Dar a conhecer é um objetivo importante para mim, enquanto participante neste grupo de teatro de surdo, que é dar a conhecer aos ouvintes a língua gestual.”	O entrevistado demonstra uma vontade de fazer sempre mais e melhor. A constante adaptação aos locais fez com o nível de perfeição estivesse sempre a ser alterado.
Reação do público	“O público sempre gostou dos espetáculos, a língua é a mesma, veem a língua gestual no palco e ficam orgulhosos, a comunidade de surdos. Nós mostramos como os surdos falam e mostramos a identidade dos surdos no espetáculo. O público ouvinte fica a conhecer e a perceber um bocadinho porque tenho voz, porque nos últimos espetáculos optamos por ter voz e língua gestual em simultâneo, portanto o público ouvinte fica a aprender um bocadinho e fica a gostar. Primeiro os surdos disseram que era muito bom e era importante continuar a trabalhar, fazer mais, conhecer e alargar o grupo em Portugal para defender a identidade dos surdos. Há muito pouco teatro que seja acessível à comunidade surda e nós no fundo estamos a ajudar as pessoas”	O público mostra uma resposta positiva, agrada que haja teatro para surdos, pois a oferta é muito limitada.
Alterações no grupo	“Faria algumas coisas de modo diferente mais rápido em língua gestual, por todos falar em língua gestual e era mais rápido. Fazia os jogos iguais, os	

	aquecimentos e tentava puxar histórias e a forma de construir histórias para os espetáculos faria igual. A única coisa diferente seria língua ...porque a do João não é muito boa e assim seria mais rápido entre surdos. Criava jogos para tentar descobrir histórias e intervenções do amor, dos passarinhos como descobrimos com a ditadura. E como todos me conhecem aceitam bem a minha língua gestual mas eu faria mais rápido porque conheço melhor o gesto mas de resto era igual.”	A única alteração a ser feita seria a língua, a língua gestual entre surdos flui mais rapidamente do que entre ouvintes e surdos.
Momento marcante	“Gosto muito da parte de um dos espetáculos em que o gesto se transformavam em coreografia e da água se transformava em barco e todo o corpo se transformava. Sempre gostei de fazer essa parte do espetáculo. Esse bocadinho de poema tinha muitas posições para percebermos o que as palavras queriam dizer.”	
Impacto		
Mudanças no quotidiano	“A minha mãe gosta de dizer que tem um filho no teatro, os meus irmãos pequenos gostam de me ver e dão-me força para continuar e foi bom. Os meus amigos também. Antes de vir para aqui não imaginava que os surdos podiam fazer teatro assim, agora a minha família gosta de me ver e eu fico contente com isso.”	O entrevistado recebeu apoio de familiares e amigos para integrar o grupo de teatro. Anteriormente da experiência teatral era muito tímido, não deixava transparecer a sua história.
Impacto pessoal	“Antes de vir para o teatro não contava histórias nem partilhava coisas, depois abri-me mais, comecei a contar histórias que motivam as pessoas, falo muito da experiência do teatro como uma coisa positiva. Estou mais confiante em mim. Conto isto a pessoas surdas para que elas se sintam entusiasmadas em vir participar. Estou mais aberto, mais à-vontade. Posso fazer teatro, posso ver a realidade, posso mudar a realidade através do teatro para mim. Fiz as pazes com o teatro. Anteriormente pensava que o teatro não era algo para pessoas surdas, mudei a minha ideia. Alguns surdos acham que não se pode fazer teatro por causa da comunicação, não há apoios. É importante haver alguém que apoie e que exista esta ponte de comunicação entre as pessoas ouvintes e surdos. Ouvintes e surdos podem comunicar dentro do próprio teatro. O teatro não tem línguas, todos podem comunicar”	
Impacto social	“Como mostra a língua gestual, o que é também ouvinte, para mim é muito importante, a língua é minha, minha identidade, minha língua materna portanto quando posso partilhar isso com mais pessoas, sinto-me mais seguro. O teatro faz parte da	

	<p>vida e fazer teatro com língua gestual é muito importante para mim. Eu acho que fiz bem em vir até aqui, os outros surdos também têm de vir para falarem a língua com outras pessoas e perder as vergonhas no palco”</p>	
Expectativas Futuras		
Teatro comunitário	<p>“No teatro comunitário, as pessoas que fazem parte dos grupos têm os mesmos problemas em comum. Por exemplo, eu estou no grupo de teatro de surdos porque todos os surdos têm o mesmo problema que eu que são as barreiras na comunicação. E por isso precisam estar juntos para ultrapassar essas barreiras, ao estarem juntos num grupo é mais fácil ultrapassar essas barreiras. Na vida devíamos ter direito a experimentar de tudo um bocadinho, por exemplo plantar uma árvore, escrever um livro e teatro também”</p>	
Formação de grupos de teatro comunitário	<p>“Nunca se sabe o que o futuro nos reserva, há quem nos veja como modelo. Há surdos pequeninos que nos veem e ficam encantados porque não se acreditam que seja possível. Muitas mais pessoas deviam nos ver para acreditarem mais neles próprios. Nós acreditamos na mudança, sabemos que é difícil mas acreditamos. Ouvintes e surdos juntos. Quando as pessoas do público veem os espetáculo e depois já não sabem que são os ouvintes e surdos para mim é bom porque somos todos pessoas, não há distinção, não preconceitos. Somos todos iguais.”</p>	<p>O entrevistado vê o teatro comunitário é um local de partilha para enfrentar os problemas.</p>

Anexo 20. Análise das entrevistas realizadas à direção da PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural

Anexo 20.1. Análise da entrevista realizada à direção – Entrevista nº 5

Local da entrevista: PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural

Data: 02.04.2014

Duração: 55 minutos

Categorias	Transcrição	Síntese
Caracterização sociodemográfica		
Sexo	Feminino	
Idade	34	
Habilitações literárias	“Fiz a licenciatura em Relações Internacionais, depois pós-graduação em Human Rights and Democratization pela Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra. Depois uma pós-graduação em Teatro, uma ferramenta na intervenção em contexto socioeducativos e depois uma série de formações a nível mais pedagógico como a nível artístico”	
Caracterização da PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural		
Criação da associação	“A PELE nasceu da vontade de trabalhar em coletivo, tendo como princípio esta função que nós acreditávamos no teatro como forma de desenvolvimento. Na nossa forma de produzir e de criar faz sentido fazê-lo da forma como fazemos, não só com a ligação à comunidade, mas que a comunidade seja produtora de cultura e que com isso de alguma forma se possa potenciar a mudança e transformação social”	A PELE nasce com o intuito de ligar o indivíduo à sua comunidade, potenciando a mudança e a transformação social.
Objetivos	“Os objetivos da associação de uma forma geral é exatamente que através da participação neste tipo de projeto artísticos-comunitários, que se caminhe para o desenvolvimento da comunidade, desenvolvimento não só a nível coletivo como individual e obviamente que aí cada pessoa vive a participação no coletivo que permite não só a representação de diálogo mas aquilo que nós desejamos é que seja a representação de cada uma daquelas pessoas e da comunidade que representam, passando a redundância. E que as pessoas sintam que as suas histórias, as suas ideias são ouvidas e são acolhidas e que são agentes em todo o processo, não são meros	A associação pretende fomentar o desenvolvimento da comunidade e do indivíduo através da participação em projetos artístico-comunitários.

	<p>figurantes de uma coisa que já está pré-estabelecida, pré-definida.</p> <p>Acreditamos que este processo de criação coletiva poderá potenciar isso, porque há também uma possibilidade das pessoas poderem escrever de forma diferente a sua história e o teatro permite isso.</p> <p>E então achávamos um dos objetivos da PELE é continuar a dar palco a quem precisa de palco ou a dar espaço... também acho que não damos voz mas criar esse espaço, acho que é interessante porque a PELE chama-se Espaço de Contacto Social e Cultural então é criar esse espaço onde de repente as pessoas se encontrem, onde os vizinhos se encontrem, eu acho que isso é o mais interessante.</p> <p>Se pensarmos em mudanças, se formos muito muito ambiciosos, se pensarmos em mudanças mágicas isso não existe, nunca vai acontecer e é péssimo princípio achar que vamos mudar a vida daquelas pessoas porque não vamos, não temos esse poder, mas só o facto das pessoas se passarem a encontrar... A mim comove-me ao fim destes anos quando penso o que é que move estas pessoas a virem aos ensaios! Quando de repente estão num ensaio na segunda-feira do 'MAPA' vejo aquela gente toda, pessoas da idade dos meus pais, eu adoraria que os meus pais tivessem a mesma motivação, quando vejo homens da idade do meu pai que vêm sozinhos ao ensaio, deixam a mulher e o filho em casa e vêm sozinhos e que fazem isso da sua rotina há dois anos e alguns há mais; malta que apanha o autocarro à noite ...nós às vezes damos tantas desculpas quando estamos em casa para não sairmos porque nos apetece ficar na preguiça e a mim comove-me muito isso: o que é que move esta gente e vir para aqui? E de repente estamos numa sala com 40 pessoas que vêm...uns mais focalizados que vêm dali da zona de Lordelo, que vêm de todo o lado, outros do Lagarteiro e vêm porquê? Isto é mesmo interessante! E pensar que de alguma forma nós fomos os catalisadores disto e isto é um facto mas isto é muito maior do que nós, nós PELE. É claro que começamos isto, como existem obviamente outras pessoas e instituições que o fazem da mesma ou de outras maneiras mas isto é muito mais interessante porque as pessoas encontram naquele espaço, um espaço de liberdade, um espaço de bem-estar, às</p>	<p>A PELE dá palco a comunidades mais estigmatizadas, para que possam descobrir através da arte o seu potencial.</p>
--	---	--

	<p>vezes não é mais do que isso porque o objetivo artístico não é... Para alguns sim que já estão mais motivados porque gostaram de fazer teatro e porque gostaram das experiências anteriores e querem fazer mais e melhor. Mas para muitos deles não, fazem pela fuga, é um momento onde podem estar doutra forma que se calhar não conseguem no seu dia-a-dia e que estão ali a conviver com outras pessoas e isso é mesmo interessante e como é que pessoas que vivem sozinhas, que vivem com tantos problemas, com tantas dificuldades mesmo assim não arranjam desculpas para não vir. Isto é o que mais me surpreende, é o que me encanta e é o que me faz continuar. E eu acho que o objetivo é transformar e mudar, obviamente que o trabalho que fazemos é político porque é obvio que sim, Porque perguntamos às pessoas o que é que vocês querem dizer, não censuramos as temáticas, vamos de encontro aos problemas daquela comunidade, queremos que o teatro seja também esse momento de falar do que está mal, também falar do que está bem mas falar daquilo que gostaria que fosse diferente mas quando e repente pessoas que viviam sozinhas e que se começam a encontrar para jantar, para dar passeios...eu acho que isso é incrível, as mudanças que isso pode provocar nessa comunidade. No grupo de Lordelo lembro-me de uma das participantes dizer ‘Bem eu antes passava por estas pessoas e não as conhecia e agora somos todos colegas, fazemos todos teatro e pelo menos cumprimentamo-nos uns aos outros’ e bem se calhar se precisarem de alguma coisa como já aconteceu, se calhar vão bater à porta desta vizinha, ou seja, os laços de proximidade, de ajuda, sinto que isso de uma forma muito real acontece. E aqui não estamos a falar de resultados que não sejam mensuráveis, porque eu acho que isso acontece e que é possível.”</p>	<p>O trabalho da PELE tem uma componente política, permitem e perguntam aos indivíduos os seus problemas e possíveis soluções. Trabalham em coletividade, reforçam laços e relações.</p>
<p>Públicos-alvo</p>	<p>“Nós estamos direcionados para diferentes áreas, temos trabalhado com malta com necessidades mais específicas, necessidades especiais como o Grupo de Teatro de Surdos do Porto, ou em contextos prisionais e também com comunidades de uma forma geral. Obviamente que tentamos direcionar isto para comunidades que normalmente não têm este tipo de experiência, ou seja, não fazemos nenhum tipo de casting mas isso é uma premissa, ou seja eu não sei</p>	<p>Não há público-alvo, porém ultimamente têm trabalhado com comunidades com dificuldades mais específicas, por exemplo o Grupo de Teatro de</p>

	<p>...obviamente que depois conhecemos as pessoas e percebemos isso de alguma forma, não sei se aquela pessoas tem muito ou pouco dinheiro não é por aí, mas os contextos onde normalmente desenvolvemos este tipo de projetos são contextos mais frágeis porque também trabalhamos muito associados a projetos de intervenção comunitária, projetos mais sociais e que nos convidam a trabalhar no seu contexto e por aí já nos focamos em contextos mais vulneráveis, mas também tentamos promover sempre o cruzamento com outras pessoas, com outros grupos que têm outras histórias, mas acho que é isso em termos de público-alvo não queria estar a dizer que só trabalhamos só com um determinado grupo de gente mas é obvio que para nós tendo esta função, acreditando na arte com esta função de empoderamento pessoal e coletivo achamos que em primeiro lugar deverá ser direcionado para comunidades que necessitem deste tipo de espaço.”</p>	<p>Surdos do Porto e projetos em contextos prisionais.</p>
<p>Momentos de afirmação/consolidação</p>	<p>“Há vários momentos que posso considerar e eu acho que são todos. Do ponto de vista pessoal consigo eleger um projeto, qual foi o projeto que me transformou mas em relação à PELE foi isso. Acho que desde o ‘Nem anjo nem Diabo’, que é o primeiro projeto que nos afirma num determinado contexto com uma metodologia especifica com o teatro do oprimido, a trabalhar com jovens institucionalizados e esta nossa preocupação com fazer os registos, documentar os processos, é muito importante porque aí acho que vamos pegando em cada um dos livros e em cada um dos documentários e cada um se afirma por si. Por isso acho mesmo que tem sido um caminho feito de pequenos momentos de afirmação e acho que todos eles o são. Claro que podemos falar de coisas como pela primeira vez que tivemos um apoio da Direção Geral das Artes, um apoio pontual com o espetáculo ‘Quase Nada’, com o Grupo de Teatro de Surdos do Porto. Depois em 2013...bem obviamente que são momentos muito importantes porque há reconhecimento a nível nacional do nosso trabalho. Mas enquanto consolidação do nosso trabalho acho que cada projeto tem tido esse acréscimo no global.”</p>	<p>Os momentos de afirmação/consolidação da PELE são associados a projetos. Desta forma, com o projeto “Nem Anjo nem Diabo” há a afirmação do teatro do oprimido como metodologia. Com o “Quase Nada” e com o financiamento do projeto há outro momento de reconhecimento do valor do trabalho realizado.</p>
<p>Função na associação</p>	<p>“Bem...eu sou vice-presidente da direção mas nós tentamos dividir-nos na gestão corrente da associação obviamente que há uma gestão diária</p>	<p>A função da entrevistada na associação é a de</p>

	de responder a <i>e-mails</i> que nos chegam e essas coisas todas. Mas se calhar para além de estar ligada especificamente a alguns projetos, posso dizer que para além de dar uma perninha a algumas coisas, neste momento estou mais ligada aos projetos europeus, pelos projetos internacionais, nós já temos participado em vários e quando estamos a trabalhar em candidaturas sou mais eu que fico responsável por isso.”	vice-presidente. Realiza a gestão diária a nível de escritório e está encarregue das candidaturas dos projetos europeus. A nível de projetos nacionais está ligada apenas a alguns.
Projetos		
Projetos em curso	“Neste momento esta em curso o ‘MAPA’, que é um projeto que pretende agregar todos os grupos com os quais temos trabalhado aqui na zona do Porto. É uma forma também de garantimos a continuidade de trabalhar com esses grupos, pois não é possível continuar a trabalhar separadamente com cada um deles. É um projeto que já foi pensado em 2012 como forma de ligar 3 zonas da cidade onde estávamos a desenvolver grupos de teatro comunitário: a zona oriental com o grupo do lagarteiro, a zona central com o grupo da Vitória e na zona de Lordelo na zona ocidental com o EMCOMUM e então este projeto pretende agregar todos e também o Grupo de Teatro de Surdos. A minha função neste projeto é como atriz e também dou apoio nos ensaios e no trabalho com os grupos. Depois o projeto da Rota do Românico é um projeto que estamos a desenvolver em Amarante que tem estreia em Julho de 2014, é um projeto de criação comunitária a partir da história e das pessoas de Amarante e aí estou a fazer a direção artística juntamente com o João. Depois estou a preparar uma candidatura a um programa da Gulbenkian, ao programa de cidadania ativa para trabalharmos novamente em contextos, quer em contextos prisionais, quer em contextos de centros educativos, estamos também em um projeto europeu que se chama ‘Partners in Crime Prevention’ que é um projeto de parceiros que desenvolvem projetos em prisões.”	No projeto em curso “MAPA”, a sua função é a de atriz. Para além disso faz a direção artística do projeto da Rota do Românico e a desenvolver a candidatura para o projeto europeu “Partners in Crime Prevention”.
Função nos projetos		
Alterações	“Acho que se altera sempre, não há uma forma rígida...existe obviamente uma metodologia mas tens sempre que adaptar ao contexto e ao grupo que tens à tua frente. É óbvio que existe uma metodologia de trabalho que todos nós a aplicamos, é um processo muito orgânico, não é um processo matemático, portanto vamos adaptando sempre a uma série de fatores, às	As alterações vão surgindo consoante o processo de trabalho teatral, não há uma metodologia rígida, apenas há pontos

	<p>características do grupo, nós podemos estar a contar que seja um grupo com mais mobilidade, com mais autonomia e não ser por exemplo e aí temos de adaptar a nossa proposta. E até mesmo a linguagem que usas, muito diferente dos grupos com quem trabalhas, estas a trabalhar com seniores, com adultos, com crianças...e o contexto também, claro, estás a trabalhar no estabelecimento prisional é obviamente diferente, muda sempre.”</p>	<p>de referência.</p>
<p>Resultado final</p>	<p>“Nós não encaramos o espetáculo como resultado final de um projeto. Obviamente que é um marco importante mas nos projetos que temos desenvolvido o objetivo é sempre a criação do grupo de teatro comunitário que funcione após o espetáculo. E nos vários projetos que temos desenvolvido, e em alguns isso tem acontecido e noutros não, e aí a questão da avaliação pode ir por aí. Há projetos onde isso não aconteceu, ou seja, previmos sempre desde o início a continuidade daquele grupo e sobretudo as ligações às instituições no terreno ...bem e há projetos onde isso não acontece e não é possível. Primeiro por questões do financiamento e isso tem um princípio, um meio e um fim e então é muito difícil após o fim do financiamento sem o apoio das instituições que de alguma forma garantem a retaguarda dos projetos e no fundo é esse o objetivo quando desenvolvemos projetos na comunidade é estarmos sempre ligados a instituições que conheçam de facto a realidade, a comunidade e que de alguma forma nos facilitem no acesso à comunidade mas nem sempre isso acontece. E por vários motivos, por vezes porque a via institucional é mais frágil, às vezes porque o tipo de trabalho que fazemos acaba por ser incompatível com a lógica de funcionamento com aquela instituição. Nesse aspeto há sempre uma certa angústia quando acontece o espetáculo porque um projeto termina aí e a nossa vontade é continuar e garantir a continuidade do grupo e temos tentado sempre mas nem sempre é possível (...) Essa questão é muito complicada porque nós não estamos só a gerir as nossas expectativas como estamos a gerir as expectativas do grupo e isso é muito mais delicado e confere uma responsabilidade imensa neste trabalho porque nós estamos a estimular grupos de pessoas que normalmente não têm acesso a este tipo de trabalho. Nós chegamos com uma proposta que</p>	<p>O resultado final não é o espetáculo mas sim a criação e o processo de trabalho, assim como a continuidade do trabalho depois da apresentação de cada projeto.</p>

	<p>faz com que as pessoas que sintam ouvidas, que sintam que as ideias são válidas e de repente nós saímos e isto fica e é difícil. Por isso é que é muito importante a ligação com as instituições que de facto depois no dia-a-dia é que estão lá a lidar com estas pessoas e com todas estas questões.”</p>	
<p>Relação com a comunidade</p>		
<p>Local para a realização dos projetos</p>	<p>“Normalmente a ideia é...depende obviamente também temos de pensar o que faz sentido para aquele projeto, já tivemos situações como por exemplo quando estávamos no bairro do Lagarteiro em que não havia condições para trabalharmos lá e então optamos por trabalhar aqui na PELE. Mas também achamos que para o pessoal do Lagarteiro que já era malta muito isolada e então achamos que era positivo para eles saírem do bairro e virem ensaiar aqui à PELE porque era um lugar neutro e de alguma forma também fazia com que as defesas baixassem um pouco.</p> <p>Então quer com os jovens quer com as Auras trabalhávamos aqui na PELE. Começamos lá com as Auras e depois mudamos para aqui mas normalmente tentamos aproximar da comunidade e ensaiarmos mesmo na comunidade e os espetáculos falando daquela comunidade especificamente faz sentido que se apresentem naquela comunidade em lugares, que não quer dizer que são lugares não convencionais, mas é isso em lugares da comunidade e que sejam de fácil acesso à própria comunidade porque com este trabalho está estabelecido de alguma forma isto funciona em vários níveis. Porque para além de estares a trabalhar com aquele grupo de pessoas, muitas delas nunca se imaginaram a fazer tal coisa mas depois consegues chegar também aos familiares, aos vizinhos que também os vêm ver. E isso é muito interessante porque de repente consegues que aquela comunidade se encontre também nos momentos de apresentação, coisa que não acontecia se nós de repente pegássemos no espetáculo e estreássemos no sítio que não tivesse nada a ver. Então idealmente é assim que acontece mas nos também depois tentamos que os espetáculos também circulem por outros espaços. E aí tentando sempre de alguma forma potenciar, elevar o potencial artístico noutros palcos, noutros contextos.”</p>	<p>Não há uma premeditação na escolha dos locais. A escolha dos locais acontece projeto a projeto.</p>

<p>Contacto com a comunidade</p>	<p>“Normalmente o ideal ... e porque normalmente nós, há exceções obviamente, ... em muitos dos projetos como eu disse, os projetos iniciam-se através de outros projetos mais de cariz de intervenção comunitária, mais de cariz social que entendem que é este tipo de intervenção é uma mais-valia para o território e então estão enquadrados nesses projetos. É o que acontece no lagarteiro, que nós trabalhamos lá no âmbito da iniciativa bairros críticos que nos convidou a apresentar propostas de intervenção artística com a população numa série de dimensões com técnicos, com adultos, com jovens, com pais. Em Lordelo do Ouro funcionou mais ou menos da mesma forma enquadrado num contrato local social e aí os técnicos desse projeto são obviamente agentes facilitadores na mobilização das pessoas para atividade e importantíssimos. Temos outros casos, nos casos das prisões obviamente que aí a prisão faz essa seleção, pois não teríamos oportunidade de ir fazer mobilizações para as aulas das prisões e convidar a malta a participar no grupo de teatro. Mas também acontece desta forma, acontece fazer uns <i>open-calls</i>, convidarmos a comunidade a aparecer, isto funcionou assim na Vitória, tentamos uma base mais institucional mais foi mais difícil. Mas com o pessoal dos albergues e doutras instituições, lá está aí convidamos sempre quem faz parte da rede social do Porto e também convidamos sempre os utentes das instituições a participar nestes projetos e aí há essa ativação. Mas também vamos bater às portas perguntar, aos cafés, às mercearias e tentamos motivar as pessoas para participarem no grupo, o que acontece também muitas vezes é fazermos apresentações intermédias, intercalares, de forma a mobilizar mais gente para as atividades. Então é isso funciona das duas formas.</p>	<p>O contacto com a comunidade, por norma, acontece através de instituições locais que já estão presentes no quotidiano da comunidade. Contudo, também podem tomar a iniciativa de andar na rua e nos estabelecimentos a contactar com as pessoas.</p>
<p>Resposta de cada comunidade</p>	<p>“Depende das características da comunidade e depende dessa ... Por exemplo nós em Lordelo não tivemos esse trabalho de ir bater às portas porque tínhamos uma técnica, que já tem muito contacto com a comunidade, faz atendimentos individuais, está ligada ao gabinete de emprego porque a estrutura a ADILO tem uma série de valências que permite que haja muita circulação de malta daquela comunidade. E então aí a técnica convidava as pessoas a aparecerem no grupo e depois foi um bocadinho efeito dominó,</p>	<p>Cada comunidade responde de forma diferente. Se houver uma entidade forte junto dos indivíduos que os impulse e ajude o contacto e a forma com que o trabalho é dirigido torna-se mais fácil.</p>

	<p>uns iam trazendo outros e depois da primeira apresentação mais gente se juntou ao grupo e curiosamente se continuam a juntar ainda agora. Agora depende... há comunidades que são mais resistentes, são mais herméticas do que outras, no bairro do Lagarteiro, por exemplo, foi muito complicado porque era um bairro que se calhar também já estava cansado de intervenções que não tinham qualquer tipo de continuidade, de projetos que chegam lá que fazem alguma coisa e que vão embora. Então chegarem outras pessoas com umas propostas que vão agitar ali aquele quotidiano e é malta que não quer ser muito agitada porque é assim. Então há algum contexto que é mais difícil, outros é possivelmente mais simples e as pessoas estão mais ávidas e se calhar mais disponíveis para isso. Quando trabalhamos no Algarve no Agosto Azul se calhar a disponibilidade para participar neste tipo de projetos era diferente, em Guimarães com o grupo de Fermentões, o Terra, também numa fase inicial foi mais complicado de mobilizar as pessoas mas de repente quando um elemento chave da comunidade ficam motivados acabam por trazer outros e bem funciona assim. Mas não reagem todas da mesma maneira, é obvio que não.”</p>	<p>Caso isso não aconteça, inicialmente há um clima de desconfiança, sendo que depois disso atenua-se.</p>
<p>Apoio de entidades externas</p>	<p>“A PELE não tem receitas próprias...cada projeto tem o seu financiamento mas também há projetos que não têm financiamento nenhum e que nós continuamos a garantir a continuidade, mas não temos nenhum a não ser o apoio bienal na Direção Geral das Artes que financiou atividades específicas do nosso plano de atividades. Mas não temos nenhum financiamento estrutural, ou seja, a PELE não é uma estrutura financiada, teve e este ano terá duas atividades, o MAPA e o livro em parte financiada pela Direção Geral das Artes mas as outras atividades têm financiamentos próprios. O projeto da Amarante tem financiamento da Rota do Românico e é isso.”</p>	<p>A associação não possui receitas próprias, recebe financiamentos pontuais conforme os projetos.</p>
<p>Obstáculos encontrados no terreno/ comunidade</p>	<p>“A natureza das instituições que estão no terreno pode ser uma força ou uma fraqueza ou um obstáculo. As instituições podem se entusiasmar muito com esta proposta e temos a certeza que isso é um elemento essencial para o sucesso deste tipo de projetos ou não. E quando isso não acontece é mais difícil porque há muitas comunidades que nós desconhecemos. Se</p>	<p>Os obstáculos encontrados são a resistência que as instituições locais por vezes criam. E posteriormente ao projeto o principal</p>

	<p>estivermos a falar das comunidades daqui do Porto eu conheço o Lagarteiro, conheço Lordelo mas nunca lá estive, ninguém me conhece lá. Uma coisa muito diferente é eu chegar lá sozinha e bater às portas e convidar as pessoas para um ensaio, se eu tiver um apoio de malta que já conhece o território, que já conhece as pessoas. E às vezes surgem problemas com isso claro e às vezes também a nível institucional a nossa proposta é de alguma forma é muito diferente da dinâmica das instituições, então é normal que haja algum tipo de resistência ao nosso trabalho. Por vezes é a insistência que leva a melhor, tentar que as instituições se sintam integradas no projeto mas lá está nem sempre acontece, há instituições que olham para este tipo de trabalho como uma outra ferramenta de apoio ao trabalho que já desenvolvem numa lógica mais complementar. E depois temos os obstáculos das questões da continuidade de trabalho, pois muitas vezes não há condições para tal e depois há uma série de obstáculos em como apresentar os espetáculos em sítios não convencionais como na rua, nas prisões e que também levanta muitos obstáculos porque do ponto de vista técnico e logístico é muito mais exigente.”</p>	<p>problema é garantir a continuidade, o que por vezes não é possível.</p>
<p>Relação/ interação com os públicos-atores de teatro comunitário</p>		
<p>Relação com os públicos - atores</p>	<p>“É uma relação muito afetiva com a maior parte dos grupos, acho que aquilo que se constrói com os grupos de trabalho tem necessariamente a ver com afetos e não tem só a ver com as questões artísticas. Obviamente que eles vêm em nós esse papel de alguém que esta a orientar as sessões e de alguém que por ser responsável pelo projeto mas sentem que é uma construção coletiva. E acho que cada um de nós é diferente mas pela nossa natureza, daquilo que nós somos enquanto pessoas e não só enquanto profissionais, acho que as relações que vamos criando com os grupos são relações de alguma afetividade, não quero com isto dizer que são todos... não me encontro com eles fora deste contexto, depende sei lá...mas são pessoas que já conheço há muito tempo e com quem partilho muitos momentos de gargalhadas como se calhar momentos de lágrimas. Porque nós trabalhamos com emoções e se trabalhamos com emoções há também essa verdade que é: se há momentos mais diretivos também há outros momentos que tens que estar a dar mais colinho</p>	<p>Neste trabalho criam-se relações de afetos, não só relações com fins artísticos.</p>

	<p>porque também temos que pensar que o que move estas pessoas a vir a estas sessões não é quererem ser atores e terem um encenador tirano a gritar com eles porque não estão a projetar bem a voz, não é esse o objetivo. Então isto tem de se gerir com muita paciência, com muita calma, muito respeito...eu acho que a relação é essa de respeito e eu tenho um profundo respeito pela generosidade das pessoas com as quais temos trabalhado. É uma relação de respeito e admiração mútuo.”</p>	
<p>Perfil dos públicos - atores</p>	<p>“É um padrão muito variável. Temos trabalhado com grupos em que o género feminino predomina e por exemplo o grupo de Lordelo está provavelmente nos 50%-50%. Aliás até acho que nos últimos ensaios têm vindo mais homens do que mulheres é mesmo curioso, mas vê-se malta mais adulta se bem que também temos alguns jovens ou seja, entre os 20 e os 30 e depois temos malta nos 40, 60 também. Opa uns desempregados sim muitos, estava a pensar a nível dos rendimentos, por acaso não acho que ...estão a pensar em alguns que beneficiam de apoio social. Malta que trabalha, muita malta que vive em habitação social, o que não quer dizer necessariamente que a situação económica seja ...ai é muito variável e acho que aí temos situações que acho que é mesmo muito complicado e outras estáveis, mais estáveis creio.”</p>	<p>Há uma heterogeneidade de padrões.</p>
<p>Motivações/ Interesses dos públicos-atores</p>	<p>“Há aqui dois momentos que é quando trabalhas com um grupo pela primeira vez e quando trabalhas com um grupo há uma serie de tempo. Temos que distinguir. Então quando é um grupo novo vêm com muitas reservas e muitas resistências em relação ao teatro. O teatro tem essa conotação de ser uma coisa muito séria ou não, ou então há aquela conotação daquele teatro mais revisteiro e às vezes trata-se de desmontarmos isso tudo e quando as pessoas que apercebem já estão a fazer teatro e nem sequer tinham a noção disso. Por isso o início é muito jogo, muita brincadeira, brincadeira intencional mas as pessoas escondem-se dessa ideia do teatro. Num primeiro momento é divertirem-se, depois é a criação do grupo, é sentirem-se ligados uns aos outros, sentirem que pelo menos naquele espaço, naquele tempo há ali uma série de pessoas que se junta pelo mesmo motivo, claro que cada um terá a sua</p>	<p>Destrinça entre a primeira vez que trabalhas com um grupo e a continuidade do mesmo. Os indivíduos que aparecem pela primeira vez têm a ideia de que o teatro é muito formal e rígido, então há todo um trabalho a desenvolver para a mudança dessa ideia. Muitas das vezes vêm pela curiosidade.</p>

	<p>motivação. Acredito que para algumas pessoas é o combate à solidão. Para outras que já são mais expansivas é porque gostam da festa, ...já têm experiências por exemplo ao nível do folclore é isso já participou noutras coletividades, então naturalmente já têm um tipo de curiosidade em relação a isto. Mas é curioso, pessoas que não têm curiosidade nenhuma acabam por vir parar a estes grupos talvez porque o amigo o traz e diz que é divertido e que vai gostar e depois as pessoas acabam por ficar e acho que também há um momento em que há uma apresentação em que as pessoas se superam e eu costumo dizer muito isto 'opa não digam que não conseguem'. Ainda não conseguem mas vão conseguir e este trabalho positivo que fazes com as pessoas, são pessoas que muitas delas no seu percurso escolar falharam, têm um percurso pautado por muitas desistências, sei lá...estou a generalizar porque também temos malta com o mestrado no nosso grupo. E de repente estão numa atividade onde existe esse reforço positivo, onde sentem que são capazes e esse sentimento é aquele que eu acho que é mais empoderador, - é tu sentires que és capaz e és capaz de te superar, ao início nunca imaginaste. Nós no início dos projetos dizemos que vai haver uma apresentação daqui a 5/6 meses, as pessoas não acreditam que são capazes, não acreditam que aquilo vai acontecer...ou melhor acreditam aquilo vai acontecer mas que nunca que sejam capazes e esse sentimento de serem capazes, de o fazerem, de o fazerem muito bem porque esse...trabalhamos também para a estética e para que o espetáculo do ponto de vista artístico valha por si, ou seja, que não seja necessário justificar que é feito pela comunidade x ou y para que as pessoas fiquem tocadas e que digam 'ah ok então foi feito por estas pessoas então realmente tem mais valor'... Não! Vale por si e às vezes é complicado não descuidamos essas questões mais técnicas, da luz, dos espaços, dos figurinos, se bem que não somos obcecados por isso mas achamos que é muito importante que o espetáculo também desse ponto de vista surpreenda não só os que participam mas os expectadores e que sintam que é espetáculo como outro qualquer, um espetáculo de teatro como outro qualquer. E acho que aí quando o público aplaude e quando eles têm as reações não só das famílias e dos amigos e essas são as mais óbvias</p>	<p>As pessoas que aparecem e que já realizaram projetos anteriores vêm pelo lazer, pelo gosto ao teatro.</p>
--	--	--

	<p>mas depois têm as reações dos anónimos, das pessoas que não conhecem e que vão dar os parabéns e isso é incrível. E é muito impactante na vida destas pessoas que normalmente e vou generalizar e é preciso ter cuidado com as generalizações mas muitas destas pessoas e eu estou a dizer isto e obviamente que sei quem são as pessoas que neste momento estou a falar têm uma vida que se caracteriza por tantas frustrações, por tanto desânimo, por tanta tristeza, ...sei lá...por situações de violência, tantas, tantas coisas e que de repente estão naquele momento sentem-se iguais ou maiores ainda e isso é fortíssimo. Eu lembro-me quando as Auroras se apresentaram pela primeira vez no Rivoli, a plateia estava cheia de gente com algumas das famílias delas. Elas no final estavam de tal forma comovidas, nenhuma delas se imaginou estar naquela situação, estar naquele palco a ser aplaudida pelos filhos, por quem às vezes... eu não quero generalizar porque relações conflituosas existem em todos os contextos mas acho que é de facto extraordinário o que isto pode provocar. É óbvio que isto depois se dilui porque depois voltas à tua vida, voltas às relações complicadas, voltas às carências a todos os níveis, às carências financeiras, às carências emocionais.</p> <p>Eu uso muito a metáfora do que acontece ali, acontece na nossa vida também, ou seja, este processo de transformação, o facto de nós nos termos superado, de termos sido mais ambiciosos isto acontece também na nossa vida e se formos capazes de fazer ali, somos capazes de fazer também na nossa vida se quisermos. Claro que ali estamos em coletivo e por isso é que nós acreditamos neste trabalho feito em coletivo. Quando já estás no grupo há mais tempo, como acontece agora as motivações para continuar aí acho que há malta que quer aprender mais e superar mais, ou seja, se sentem que já fizeram um espetáculo que foi bom, que gostaram de o fazer, que sentiram que as pessoas também gostaram do que viram. Agora sentem que querem fazer mais e melhor e acho que todos os outros fatores continuam presentes, é o facto de estarem noutros desafios, de poderem experimentar outras coisas e isso é fabuloso. Porque de repente tens malta que passou da primeira fase, que passou do que não sabia muito</p>	
--	---	--

	<p>bem para o que é que ia nem sabe porque ia e que de repente está ali a querer fazer e a experimentar novas coisas. Nós podemos estar aqui a abrir portas, cada um deles poderá também estar aqui a abrir uma série de portas para a sua vida e eu acho que isso é o mais interessante”</p>	
Dificuldades	<p>“Às vezes o pessoal não está com a mesma disponibilidade, é malta que trabalha o dia todo e de repente vir para o ensaio às 9h da noite com a genica que nós gostávamos que viessem não é fácil. Há malta que tem muitos problemas e que chegam ao ensaio com disposições muito variáveis e aqui lá está precisas de muita paciência, de muita empatia, precisas de saber controlar a situação, tens de aprender a ler cada um deles e de que forma será melhor abordar essas questões mas normalmente não funciona a postura mais assertiva, não é? Lá está aí depende dos projetos se por acaso em situações em que chega alguém mais vulnerável, o grupo poderá e isso eu faço muitas vezes, quando sinto que o grupo que está muito agitado aí tento propôr uma atividade que seja mais calma e que os coloque noutra ponto ou o contrário, quando estão muito apáticos faço uma atividade para que os desperte e se tivermos numa sessão em esteja a técnica ou a pessoa que os contacta, que os conhece e os acompanha noutros contextos, isso já aconteceu muitas vezes, sair com eles e conversar e a coisa fica melhor. Mas tentamos sempre resolver em grupo e não dar muito espaço para que surjam conflitos nos grupos, mas tentamos sempre conversar e resolver as coisas em coletivo. Mais obstáculos? Acho que tem a ver com isso, com a disponibilidade porque trabalham e nós temos que nos adaptar aos horários e às vidas e não podemos estar a exigir como se fossem atores profissionais porque não o são e então aí temos de ser muito flexíveis. Depois existem as personalidades de cada um e nós temos de nos adaptar e o grupo tem de aprender a gerir isso tudo”</p>	<p>Como dificuldades apontam-se o cansaço que as pessoas vão tendo ao longo do dia e depois ainda têm disposição para ir a um ensaio. Tem que haver uma adaptação à disponibilidade de cada um.</p>
Virtualidades	<p>“Não sei, acho que é esse processo de superação, das pessoas acreditarem nelas, de acreditarem que são capazes e que tiveram ali alguém que basicamente é o nosso papel, fazê-las acreditar nisso. O nosso papel principal é fazê-las acreditar que são capazes e isso é incrível. É incrível quando depois nós assistimos a isso, eu raramente consigo estar a assistir ao espetáculo</p>	<p>As virtualidades assentam no facto das pessoas começarem a acreditar de que são capazes.</p>

	<p>como se fosse público, porque normalmente estamos a fazer coisas durante o espetáculo mas há momentos mágicos em ensaios e nos próprios espetáculos, quando se sente isso, isso é muito bonito quando os vemos entregues, felizes por estarem ali, quando os vemos concentrados, focados, a ajudarem-se uns aos outros e isso é mais bonito. E acho que nós acabamos por receber tanto ao mais... eu recebo muito mais do que aquilo que dou, é um cliché mas é verdade porque essa energia é incrível, a generosidade destas pessoas, o facto de se exporem tanto porque estamos a falar de dramaturgias que são construídas a partir das histórias deles e como é que eles ...não é como é que eles aceitam porque ninguém pede, ninguém pede para eles exporem a sua vida íntima mas ao mesmo tempo é um espetáculo muito íntimo... não só da intimidade deles assim como da nossa porque nós também nos colocamos ali e isso é incrível e é muito comovente essa generosidade dos atores de partilharem as suas vidas connosco. E acho que aí a responsabilidade é grande, de gerirmos esse material precioso que vem das histórias deles, das vidas deles.”</p>	
<p>Razões das desistências</p>	<p>“Existem sempre desistências sobretudo numa fase inicial em que nós também já temos consciência disso e por isso tentamos sempre mobilizar muita gente para os grupos porque temos consciência que nos primeiros 2 meses o grupo ainda se está a estruturar por isso uns saem e outros entram. O que é que faz com que muita gente saia? Para já porque muitos sentem que não acrescenta nada, que não vão ali fazer nada. O teatro assusta muita gente, as pessoas têm medo do ridículo, têm medo do que possamos pedir que decorem coisas e que têm medo de não ser capazes de ...assim que percebem que a proposta é diferente aí sinto que começam a ficar. E também porque muitas das pessoas ou algumas das pessoas, depende do contexto obviamente, também já vêm de situações e de quotidianos mais delicados e mais destrutturados e então é difícil manter esta rotina. Nós tentamos insistir e tentamos sempre ficar com os contactos das pessoas e vamos insistindo e convidando e há situações em que funciona e há outras que não funciona e aí também o contacto com a técnica que vai insistindo também mais vezes. Aí é que muito positivo porque às vezes conseguimos</p>	<p>A maioria das desistências ocorre no início de cada projeto, por norma as razões variam entre a falta de interesse e o medo. Porém, também há casos de quem por razões económicas ou sociais desiste.</p>

	<p>recuperar malta que veio no início, depois deixou de aparecer e depois voltou passado algum tempo e normalmente nunca fechamos a porta, claro que quando estamos para estrear um espetáculo aí convém mantermos o mesmo grupo mas felizmente ou infelizmente somos muito flexíveis nisso. E nunca fechamos a porta a ninguém que queira voltar.”</p>	
<p>Teatro comunitário como benefício</p>	<p>“Para o público-ator tem a ver com vê-los a acreditarem, a se superarem e terem um espaço de liberdade e de afirmação e depois o facto de poderem serem vistos pela comunidade doutra forma, isso é aquilo que eu acho que é mais importante. Depois em termos sociais também através deste processo porque de repente malta que nunca foi ao Parque da Pasteleira ou que nunca foi ao bairro do Lagarteiro e de repente é convidado para ir ver um espetáculo e vão pelo espetáculo, obviamente que vão também pela natureza do nosso trabalho que fazemos, mas termos a certeza que o facto de apresentarmos espetáculos em locais não convencionais está a criar estes intercâmbios. Não só entre os territórios mas também com as pessoas se cruzarem em espaços que desconheciam.</p> <p>Na verdade quando nós levamos estas mensagens e quando o teatro comunitário e as pessoas que participam nele podem ter esta voz e podem dizer e podem manifestar os seus desejos para a sua comunidade é com um intuito. Isso é um ato político, é um ato de mudança e de vontade de mudar e de transformação daquela comunidade e isso representa um impacto para a sociedade. O facto de muitos jovens terem ido votar a primeira vez, de terem participado nas manifestações que nós também motivamos a participação na manifestação em coletivo, quer do 25 de Abril, quer nas manifestações do 1º de Maio e outras que aconteceram. E depois vamos tendo esse feedback das pessoas e nessas alturas vemos as pessoas dos grupos e dizem ‘então vocês estão a ter um trabalho tão político e mostrar o que não está bem, o que gostariam que fosse diferente então venham e vamos para a rua e vamos dizê-lo em conjunto. É depois aquilo que cada um em coletivo e cada uma daquelas pessoas poder ter outro papel enquanto cidadão. O facto de muitas mulheres que participaram das Auroras terem-se constituído como associação de moradoras do bairro do Lagarteiro e bem é isso...</p>	<p>Para o público-ator o teatro comunitário funciona como um espaço de afirmação, onde podem ter voz.</p>

	<p>uma série de outros exemplos. É nesses exemplos que se espelha o impacto que isso pode ter e que tem na sociedade e eu acho incrível, estes grupos organizados e o objetivo é que eles continuem e que tenham a voz deles e que vão continuar, não só a refletir sobre a comunidade onde vivem, mas em outras comunidades.”</p>	
--	--	--

Anexo 20.2. Análise da entrevista realizada à direção – Entrevista nº 6

Local da entrevista: PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural

Data: 04.04.2014

Duração: 1.20h

Categories	Transcrição	Síntese
Caracterização sociodemográfica		
Sexo	Masculino	
Idade	33	
Habilitações literárias	“Licenciatura em estudos teatrais”	
Caracterização da PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural		
Criação da associação	<p>“As razões foram várias ... Individualmente sobretudo eu e o Hugo andávamos a ter experiências teatrais e a dado ponto há a necessidade com um curso de teatro, há necessidade de dizer ‘ok preciso sobreviver com uma licenciatura em teatro’ e as coisas foram acontecendo. O mercado e sobretudo a sociedade e o tipo de trabalho que estávamos a começar a fazer muito ligado à intervenção social e muito ligado à proximidade com as pessoas levou-nos a que com essa junção toda levasse-nos a uma associação que potenciase aquele tipo de trabalho e estes foram os princípios.</p> <p>Então houve coisas que partilhávamos porque ele vinha da psicologia e tinha um conjunto de experiências e de <i>know-how</i> que eu não tinha e eu tinha outras noções do teatro do espetáculo que ele não tinha. E de criarmos pontes. E nesse sentido fomo-nos conhecendo e tornando-nos amigos e íamos tendo uma série de encontros e desses encontros e da primeira vez que o Hugo ouviu falar de teatro do oprimido fui eu que lhe falei e daí aplicarmos esse projeto na prática, no terreno e teve uma avaliação do CES de Coimbra, o Centro de Estudos Sociais de Coimbra e aquilo estava tudo avaliado e tudo estudado foi tudo assim. E esse produto, esse espetáculo de teatro-fórum foi o primeiro produto real que a PELE teve ...como nós andávamos num conjunto de escolas a fazer um projeto houve outras tantas escolas que souberam e começaram-nos a convidar a título pessoal. Aí percebemos, os convites estavam a</p>	<p>A criação da associação assentou numa série de encontros entre diferentes visões do mesmo fenómeno, ou seja, os seus fundadores com a sua multidisciplinidade decidiram partilhar vontades e ideias. O estado do mercado e da sociedade permitiu o seu crescimento, uma vez que estava ligado à área da intervenção social/cultural.</p>

	<p>chegar, fazemos o tipo de trabalho que fazemos, todos gostamos, todos queremos aprender mais aqui e portanto a PELE nasceu. Uns anos depois o Hugo foi ao Rio de Janeiro fazer formações com Augusto Boal e as coisas depois foram como as cerejas, as coisas foram acontecendo.</p> <p>Eu continuo com muito respeito pela metodologia do teatro do oprimido e os princípios da PELE tem um pouco dos princípios do teatro do oprimido e eu sinto que sou bastante leal a eles.”</p>	
<p>Objetivos</p>	<p>“Os objetivos do meu ponto de vista continua a ser o encontro, continua a ser esta coisa de potenciar o humano através das artes, ajudar o humano a reconciliar e a se encontrar novas linguagens e perceber que pode aceder a novas linguagens apesar do contexto social onde vive e onde nasceu. A quebrar estigmas entre laços sociais, todos temos direito a ser cidadãos e que a arte e a cultura fazem parte da nossa vivência, da nossa experiência, quando mais vivência o cidadão tiver mais verdadeiramente democrático vai ser.</p> <p>Eu acho que o real objetivo da PELE é a utopia. Porque o objetivo é o desenvolvimento humano e social através da arte e isto é demasiadamente amplo, cabe tudo aqui dentro e passa muito nessa coisa de todos termos material interno, todos enquanto seres humanos. É nesta lógica eu acho que o que nós procuramos aqui é esse reencontro com a pessoa e independentemente se é o doutor, desempregado do bairro, se é o recluso, se é o surdo que até tem formação superior mas não encontra espaço na sociedade para se incluir. Estamos a falar de línguas emocionais, de linguagens emocionais e se há sítio onde as artes chegam é aos nossos inconscientes, ao nosso emocional e é para isso que as artes servem para expressarmos aquilo que é mais difícil de expressar, que muitas das vezes nem nós conseguimos perceber o que é que é.</p> <p>E às vezes nós sentimos isto, todos sentimos, às vezes temos a vida que sempre sonhamos dentro dos protótipos e não sei que ... e há coisas em nós que não funcionam, porque esse quadro todo bonito não quer dizer que sejamos felizes. E eu acho que a ver com a não conexão de nós próprios com nós próprios, pois é muito</p>	<p>Os objetivos centram-se no encontro entre comunidades, potenciando o indivíduo a encontrar e ter acesso a novas linguagens, novos contactos.</p>

	<p>difícil e muito duro teres capacidade de olhar para ti. E o teatro e a arte são isso, são as atuações de mundos internos, a perspetiva de alguém que sentiu alguma coisa, quis criar e envolver o outro, mas acima de tudo o teatro é um ponto de encontro.</p> <p><i>Teatrum</i> em grego não se refere ao espetáculo, refere-se à arquitetura do sítio e <i>teatrum</i> não é o palco, é a plateia, onde o público se senta, lugar de onde tudo se vê, lugar onde eu posso viver através do outro.</p> <p>Eu acho que todos nós temos isso todos e muitas das vezes habituamo-nos a ser uma personagem que nos dizem como deve ser, a personagem que socialmente fomos aprendendo que temos de ser e no espaço teatral, no espaço de diversão, no espaço de brincadeira julgo que se pode voltar a ser criança e a brincar, portanto descobre-se que tu próprio podes ser de outra forma.</p> <p>O objetivo da PELE é ambicioso, potenciar o desenvolvimento humano e social através da arte, é ambicioso, é muito lato. Se calhar há grupos que só precisam de se lembrar que podem brincar, que podem ter momentos na sua vida que também são de brincadeira e que devem ser porque eles vivem mais felizes, mais descontraídos. Há outros grupos com quem o trabalho e a dimensão é maior e que para além de reencontrarem esse nível de inocência, de brincadeira, de disponibilidade ...que só depois de encontrares essa inocência é que podes saltar para outras reconstruções.</p> <p>Primeiro é preciso encontrar esse ponto e esse tipo de trabalho que a PELE faz se calhar está no jogo e na brincadeira, nos primeiros níveis e há pessoas que depois integram projetos, grupos e têm interesse em continuar e saltar para outros sítios ou que se calhar não percebem da forma que eu estou a explicar técnica ou que estamos os dois a tentar esmiuçar estas questões mas percebem que alguma coisa nelas é novo, alguma coisa nelas pode ser novo, isso para mim já muito.”</p>	
<p>Públicos-alvo</p>	<p>“São todos...acho que somos todos porque se inicialmente trabalhamos com comunidades excluídas e o excluído era a questão social mas para mim era também uma questão pessoal de me questionar porquê, se não será preconceito da nossa parte porque de repente o excluído</p>	<p>Não há públicos-alvo, todos podem ser abrangidos.</p>

	<p>social é aquele que não tem dinheiro mas há muitas famílias da Foz, ou da Boavista ou de Cascais ou de onde tu quiseres que no meio desta crise em Portugal está a passar...há aí uma percentagem, um quinto da sociedade que está cada vez mais rico e tem cada vez mais bens materiais. Mas não quer dizer que esses seres não necessitassem deste tipo de trabalho ou necessitassem ou não fizesse bem ou não fosse importante... agora se são o nosso público primeiro? Não, não são. Ou não têm sido ao longo dos anos? É também um preconceito nosso onde em alguns sítios foi? Eu acho que sim, em alguns sítios sim porque vamos a sítios específicos e para trabalharmos com excluídos e é só ver a coisa de uma perspetiva</p> <p>Na história dos objetivos de há bocado é preciso atingir vários níveis, sensibilizando as próprias pessoas, ir abrindo este diálogo porque não é num primeira sessão que as pessoas se vão expor desta maneira e dizer ‘eu não venho mais aos ensaios porque não tenho dinheiro para o autocarro, tenho que vir a pé e isto demora-me imenso’. E aqui ao passar ¾ meses depois das pessoas se relacionarem pode haver um colega que diz ‘eu tenho carro, eu apanho-te’. Acho que o nosso público não tem de ser os feios, porcos e maus porque a dado ponto excluídos somos todos e de repente...</p> <p>Mas do meu ponto de vista respondendo concisamente a esta questão que é quem é o público-alvo? Todos aqueles que queiram”</p>	
<p>Momentos de afirmação/ consolidação</p>	<p>“Há vários...e foram sendo graduais e em escalada. O facto de o ‘Texturas ter’ corrido bem e ter sido apresentado no festival <i>Imaginarius</i> fez com que acontece o convite para trabalhar em prisões no ano seguinte portanto 2010, eu acho que foi um grande ano para a PELE. Foi um dos princípios de nos assumirmos e ponto de viragem. O ‘Texturas’ foi feito com um orçamento muito baixo, só porque queríamos estar no festival, queríamos fazer aquilo, queríamos assumir-nos e fizemos esse investimento. E isso dá-nos o ‘Entrado’ no ano seguinte e é um ponto fulcral. No mesmo ano acontece o ‘Agosto Azul’, que foi fora do Porto, foi um Algarve mas foi um espetáculo de grande dimensão. No início de 2010, a nível interno pensávamos ‘este ano vai ser o ano de</p>	<p>Vários são os momentos de consolidação. O projeto “Texturas” foi importante, pois integrou-se num festival e deu outra visibilidade.</p>

	<p>viragem’ porque tínhamos dois grandes projetos com grande potencial a nível da comunicação social e a nível de nos afirmamos. E esses 2 projetos em 2010 são pontos de viragem. O ano a seguir não foi como nós estávamos à espera, houve bons retornos em relação a esses projetos, mas não ficamos com a agenda cheia de trabalho como nós gostaríamos, como nós imaginamos, como nós expectamos. E aí em 2011, outro ponto bastante fulcral, quando fazemos a candidatura à Direção Geral das Artes que tivemos financiamento pontual e donde nasce o ‘Quase Nada’ que é com o grupo de teatro de surdos e que de alguma forma nos volta a validar, que nos expõe muito mais, que sai de salinhas de auditórios pequenos e começa a entrar em circuitos de teatro oficial, ou seja, a estreia foi no Teatro do Campo Alegre, depois faz apresentações no Teatro de Portimão, fez apresentações em teatros municipais, na Casa da Música, em Serralves e isto fez com o projeto dos surdos crescesse, com que o nome da PELE crescesse porque aquele espetáculo estava com um nível de qualidade artística, um nível de maturidade... porque o grupo de teatro dos surdos vinha com 3 anos de trabalho para trás e havia um conjunto de objetivos primários que já haviam sido atingidos e queríamos saltar para outras coisas. E aí em 2011/ 2012 o “Quase Nada” vem marcado outra vez como um ponto de afirmação, mais do que viragem. Logo a seguir em 2012, o “Inesquecível Emília” continua a afirmar a nossa vontade, embora tenha ficado – apesar de ter ido à Assembleia da República, de ter sido feito um estudo – não teve o mesmo impacto emocional enquanto projeto. Então os pontos de viragens foram esses...ah e o ‘Peregrinações’ em 2012, que foi um grande projeto no centro do Porto e que teve grande visibilidade. Fizemos um espetáculo que envolve 200 pessoas e isso faz com que a PELE seja vista como uma companhia da cidade, que faz coisas na cidade e é conhecida na cidade, já tem público fiel na cidade, público de fora que vem à cidade ver e tem pessoas que querem colaborar.”</p>	<p>O “Entrado” permitiu uma afirmação a nível social, uma vez que se desenvolveu num estabelecimento prisional, seguindo-se o “Inesquecível Emília”.</p> <p>O projeto “Agosto Azul” dá a visibilidade a nível nacional, saindo do Porto.</p> <p>O “Quase Nada” foi importante porque sendo financiado transmitiu a sensação e algo estava a ser bem feito. Tal como no “Peregrinações” foi um momento de afirmação na cidade do Porto.</p>
<p>Função na associação</p>	<p>“Eu sou co-fundador, sempre fui membro da direção, sempre fui o terceiro da lista, o dito tesoureiro. Sou responsável por alguns projetos</p>	<p>Co-fundador com funções de gestão de contas e responsável</p>

	cá dentro e neste momento voltei a ficar com a parte de gestão de contas.”	por alguns projetos.
Projetos		
Projetos em curso	<p>“Neste momento a PELE está com alguns projetos em curso. Temos aí a elaborar um livro, para além disso estamos com o projeto MAPA no qual eu não estou envolvido diretamente, estou em linha de retaguarda de produção.</p> <p>Para além desse projeto há também o projeto da Rota do Românico que é na região Norte e para o qual fomos convidados e estamos a desenvolver o projeto de criação coletiva para estreiar em Julho, é um projeto com um <i>timing</i> muito reduzido para o que estamos habituados, mas é mais uma experiência e acho que todas são válidas. São projetos com características diferentes, com moldes diferentes portanto cada um vale o que vale e certamente há ganho para mim enquanto indivíduo, enquanto criador e haverá ganhos para os participantes.</p>	<p>No projeto da Rota do Românico tem funções na direção artística.</p> <p>No grupo de jovens – AGE – e no Grupo de Teatro Surdos está com trabalho de continuidade.</p>
Função nos projetos	<p>Estou envolvido também com o Grupo de Teatro de Surdos que é um grupo antigo aqui na PELE e quem tem uma agenda própria e estou com os AGE, o grupo de teatro-fórum que nasceu dentro do projeto do Lagarteiro e que teve continuidade. Os AGE é um dos grupos que tem sido mais regular apesar das mutações de participantes, e neste momento há uma injeção de sangue novo. Por um lado é maravilhoso ter a sala cheia de miúdos, mas por outro lado é tudo muito novo outra vez para a maioria. Mas está a ser incrível porque estou a trabalhar muito a questão da autonomia para os 3 mais antigos que estão. E esse é também um dos objetivos: a autonomia.”</p>	
Alterações	<p>“Cada projeto é um projeto e de facto o meu conhecimento no terreno só me faz dizer que ‘tu não sabes nada’ e que não vale a pena chegar aos sítios e dizer ‘ok eu já faço isto há 6 ou 7 anos, já fiz isto e aquilo e agora vamos lá’...esquece! Eu já tinha trabalhado com bairros sociais no Porto e tive um convite para trabalhar com crianças de bairros sociais nas férias de verão no Algarve, sendo eu algarvio e pensando que tinha conhecimento do que era o algarve, eu que já tinha tido um choque com escolas e bairros sociais no Porto disse ‘ah estou á-vontadinha, crianças do Algarve, é fácil’. Ia com este <i>know-how</i> todo e pronto...</p>	<p>As alterações vão sendo feitas consoante a comunidade. Não há uma metodologia rígida.</p>

	<p>apanhei uns grupos de ciganos que são outros tipos de comunidade que nós cá em cima não temos tanto, então fui para os bairros sociais do Algarve de repente a agressividade daqueles miúdos é muito maior do que esta. Porque lá eles ainda se sentem mais excluídos, porque veem os turistas a ter acesso a tudo e eles não têm acesso a nada. Portanto é o que eu digo, tu nunca sabes nada, não vale a pena. Tu preparas as sessões, chegas lá e não fazes metade. Uma coisa que aprendi foi a disponibilidade, flexibilidade, sente as pessoas, fala com as pessoas. Cada projeto é um projeto e tens de respirar com as pessoas e ver para onde a coisa vai, agora se falamos de linguagens artísticas temos de ver se é um teatro mais físico. Há um conjunto de psicólogos, artistas, sociólogos que o primeiro nível é trabalhares a mente, só depois do corpo...aquele ponto zero que falo antes, só depois desse primeiro nível de conquista é que tu podes saltar pontes.”</p>	
<p>Resultado final</p>	<p>“Cada projeto é um projeto, cada direção desse próprio projeto tem um universo interno próprio. Imaginemos que eu, o Hugo e a Maria João trabalhávamos com o mesmo grupo sobre o mesmo tema ia dar coisas diferentes porque temos linguagens artísticas diferentes, temos experiências artísticas diferentes e temos vivências pessoais diferentes o que faz com que cada um tenha uma visão diferentes das coisas. Não te consigo dizer qual o que gosto mais ou menos, muito menos avaliar os projetos que foram trabalhados pelos meus colegas, há momentos muito giros, há coisas que me tocaram largamente, agora se me perguntares se de todos os projetos que eu dirigi dentro da PELE aquele que eu mais gostei do resultado final vou-te dar dois. Vou-te dar o “Quase Nada” e o “Agosto Azul”, em sítios diferentes e com retornos emocionais diferentes. O processo do “Quase Nada” e as apresentações foi um processo muito forte e depois pensamos que o projeto... o projeto era para terminar mas entretanto depois da suposta apresentação final ainda houve mais duas, foi um projeto que me marcou muito, houve ali um conjunto de sensibilidades, de encontros, de desencontros e de viagens que tornam o “Quase Nada”...vou chegar aos 80 anos e olhar para o “Quase Nada” como algo especial, porque foi o</p>	<p>Cada projeto toca as pessoas de uma maneira diferente. O projeto “Quase Nada” foi o eleito como o que mais retorno emocional deu.</p>

	<p>encontro de muitas energias, muitas pessoas, muitas pessoas a brincar e a sonhar, a quebrar barreiras, a por surdos e ouvintes a explorar música, foi um projeto com uma largueza muito emocional para todos.”</p>	
Relação com a comunidade		
Local para a realização dos projetos	<p>“Alguns são... por exemplo a vontade de trabalhar em contextos prisionais veio muito do Hugo, ele tinha essa vontade pessoal perceber como é que era aquilo, portanto fomos vendo e encontrando forma daquilo acontecer. No caso dos surdos eu já havia trabalhado com surdos e trouxe isso para a PELE... as coisas foram acontecendo.</p> <p>Nos bairros foi por serem contextos de exclusão, mas fomos lá parar porque nos vieram bater à porta, achamos que o trabalho que estávamos a fazer estava em contexto com aqueles projetos e então fomos lá parar. Isto é um vaivém... vais fazendo e depois vais tendo o retorno, por vezes vamos nós ter com as comunidades e outras vezes vêm as comunidades ter connosco.”</p>	<p>A escolha vai sendo feita perante as oportunidades que vão surgindo. Não é limitada.</p>
Contacto com a comunidade	<p>“A partir desse primeiro momento, depois de uma forma institucional podemos ou não ter retaguarda institucional. Por exemplo, no projeto ‘Agosto Azul’ tivemos um ano de implementação e necessitávamos de pescadores, inicialmente nenhum deles queria fazer aquilo... depois era uma estratégia nossa: fomos aparecendo, falando e interagindo e eles lá foram dando resposta, fomos criando relação. Até que decidimos fazer um ensaio na doca e eles foram-se juntando... esta persistência ajudou.</p> <p>Houve projetos que foi de outra forma...mas é sempre preciso tempo de implementação. Agora com o projeto de Amarante é outra realidade, trabalhamos com idosos e centros de dia, com uma rede social a apresentar, a disponibilizarmo-nos para o que as pessoas quiserem, para brincarmos, vamos conhecendo as pessoas.</p> <p>Inicialmente com os AGE, os miúdos não vinham, não tinham interesse e para isso foi necessário andar de escola em escola a bater de porta em porta, às vezes tens de ir atrás para encontrar, outras vezes as pessoas aparecem. Cada projeto tem as suas estratégias e as suas necessidades e a sua própria comunicação.”</p>	<p>O contacto com a comunidade vai mudando consoante o projeto, pois depende das vontades e das necessidades de cada um.</p>

Resposta de cada comunidade	“Cada comunidade tem a sua própria cor. E devo-te dizer que isto é que é bonito neste trabalho perceber que todas as cores são válidas, perceberes que por mais resposta tenhas, nunca as tens todas e que cada sítio dá-te uma cor diferente, porque atuamos de forma diferente consoante os contextos de onde viemos. Portanto digo: ‘vai, respira e vai de peito aberto’, ter disponibilidade para tudo!”	A resposta de cada comunidade é muito diferente, varia consoante contextos e linguagens.
Apoio de entidades externas	“Cada projeto é diferente, por vezes vêm ter connosco e dizem temos x dê-nos uma proposta e outras vezes vamos nós atrás do financiamento. O espetáculo implica material técnico, roupa, cenografia, todos estes cuidados pequenos mas necessários. Mas normalmente cada projeto tem financiamento próprio e com verbas diferentes. No projeto dos AGE e das Auroras é totalmente financiado pela PELE.”	O apoio pelas entidades externas à PELE não é regular. Depende dos projetos e dos financiamentos.
Obstáculos encontrados no terreno/ comunidade	“Bem cada comunidade tem os seus, penso que o primeiro grande obstáculo é a palavra teatro que é uma coisa às vezes muito distante das pessoas ou que as pessoas acham que está distante porque é uma coisa que está encerrada dentro dos teatros para meia dúzia de iluminados. Isto na população com quem trabalhamos, este é o primeiro passo a trabalhar. E eu às vezes brinco e digo ‘oh gente aqui é o sitio onde não podem fazer teatro porque já o fazem lá fora na rua’. Portanto o espaço de criação é um espaço de ir ao sítio zero, encontrar esse espírito, é um espaço de brincadeira, de jogo. E isto são os primeiros obstáculos a ultrapassar, porque as pessoas quando pensam em teatro..., toda a gente tem ideias do teatro do ponto de vista clássico. Do ponto de vista institucional temos de explicar que o trabalho que nós fazemos não é milagroso, não salva ninguém, mas pode fazer com que a pessoa fique mais em contacto com ela própria. Mas muitas vezes o problema com as instituições aparece devido à quantidade de horas extras que este trabalho exige e aos horários flexíveis. Inicialmente é a brincadeira mas depois é necessário estabelecer limites, a trabalhar o compromisso, a olhar para um conjunto de questões e isso também difícil para as instituições.”	Há um certo preconceito com o teatro, a maioria das pessoas pensa que é algo restrito, fechado.
Relação/ interação com os públicos-atores de teatro comunitário		

<p>Relação com os públicos - atores</p>	<p>“Eu não viro o melhor amigo deles mas não posso dizer que tenho só uma relação profissional com eles, não! Eu tenho carinho por eles, sei que eles também o sentem. E eles convidam-me para coisas. Mas é também uma relação de partilha, por exemplo quando vou ver um espetáculo de dança que gosto muito...porque eles sentem-se excluídos em algumas coisas, nomeadamente naquilo que é o teatro com palavra que é o que tens mais de oferta. Nós provocamos muito os nossos grupos a irem ver outras coisas, que sejam expectadores do dito teatro mais convencional. Como por exemplo vou muitas vezes a espetáculos de dança com os surdos porque não há a barreira da língua. Mas depois há o caso de as pessoas não entenderem o que se passa no teatro, mais propriamente em cada peça... há espetáculos que é necessário teres uma bagagem cultural para entender.”</p>	<p>Ao longo do trabalho comunitário as relações de afeto vão sendo criadas.</p>
<p>Perfil dos públicos - atores</p>	<p>“No grupo de teatro de surdos a única coisa que os une é a surdez e também os separa porque há vários níveis, há uma décalage. Há uma menina que é surda e ainda tem paralisia cerebral e um rapaz que é também autista. Há outros que vêm de bairros sociais e que têm muito pouco, às vezes nem para comer, há outros que vivem do trabalho, classe média... é difícil falar assim. Por exemplo, no grupo do EMCOMUM há gente ali que tem mestrados e que tem estudos, como também gente que trabalha em fábricas, como também gente que está desempregada, como gente que não faz nada, como também há gente que apesar de ser um simples funcionário público na área das carpintarias tem montes de referencia de leitura, de pesquisa, de autoconhecimento e tem a ver com a sua vivência partidária antes do 25 de Abril e se calhar do pós. Portanto eu não consigo uniformizar. O grupo é composto por indivíduos. Eu acredito na individualidade. Estas pessoas mal se conhecem e agora querem se conhecer, isto é muito interessante”</p>	<p>São grupos marcados pela heterogeneidade.</p>
<p>Motivações/ Interesses dos públicos atores</p>	<p>“ Enquanto o ser humano tiver uma dificuldade e quiser cura-la e expressar-se sobre ela vai buscar caminhos, enquanto essa vontade de busca faz sentir o teatro, faz sentir a arte, faz sentir a vida. Os nosso grupos vêm de contextos de exclusão, os nosso públicos têm muitas feridas abertas, ou os grupos com quem</p>	<p>A motivação vem da vivência de cada um. Cada indivíduo está motivado consoante os seus problemas.</p>

	trabalhamos, vêm dos bairros têm muitos estigmas e acho que o nosso trabalho é ajudá-los, encontrar forma de falar das feridas deles e de se expressarem dessas feridas, não estou a dizer que cure, não há salvação. Os nossos públicos têm feridas abertas, alguns nem devem ter consciência disso mas há outros que têm.”	
Dificuldades	“Mostrar que o teatro é possível para todos, isto no trabalho concreto com o grupo, mostrar que o teatro podem ser mil coisas. A generosidade, o prazer da descoberta permite...quando tu descobres é uma dádiva. Por vezes é como abordas as pessoas e deixa-las agir.”	A dificuldade reside na demonstração de que o teatro pode ajudar, a descoberta até chegar a essa ajuda pode ser uma dificuldade. Por sua vez, a virtualidade aparece quando as pessoas estão fase da descoberta e se dão à mesma.
Virtualidades	“Virtualidades é a questão dessa sensibilidade, dessa entrega, e a questão dessa descoberta porque por um lado já se fez isso na sala de ensaios, já se ensaiou e às vezes não se permite descobrir. Cada um encontra a sua ferida. Muitas das vezes pessoas que pensam no estrelato, às vezes pedes uma cara feia e elas não conseguem fazer porque não se aceitam assim. Neste tipo de teatro e com os público-atores isso não acontece, porque não há essa pretensão de ser a estrela. Portanto há generosidade e há momentos de dádiva, eu sei que são dádivas, as partilhas são dádivas”	
Razões das desistências	“Claro que existem desistências. O alfa sai do Porto e chega a Lisboa com metade das pessoas. As pessoas desistem pelas mais diferentes razões porque não era o teatro que estavam à espera, porque alguns chegam em busca de ser estrelas e vêm que não é assim aqui, porque as vidas mudam, porque arranjam trabalho ou mudam de cidade. As pessoas desistem por as mais diferentes questões e também é preciso ter alguma coragem para te poderes ser público-ator, ter alguma coragem para te assumires”	As razões das desistências são as mais variadas: não se identificam com esta forma de teatro, o quotidiano não permite ter esta rotina, não querem partilhar as suas histórias, entre outros.

<p>Teatro comunitário como benefício</p>	<p>“O conceito de público-ator para mim é novo porque pode ser qualquer um da sociedade em geral. Sim é importante porque promove o encontro, que todos estamos de cores diferentes mas na mesma praia, de percebermos que é a diferença onde está o fascínio do encontro, que é atrás dessas feridas que andamos todos e que vamos ter mais capacidade de as encarar e resolver, que imprimimos novas linguagens.</p> <p>A minha área de base de formação é o teatro, tive impulso da minha família por via da minha mãe, era uma coisa familiar, era um encontro de família. Todo o teatro comigo é comunitário, tu nunca estás sozinho. Agora entendo que é diferente do teatro convencional e está a afirmar-se, teatro é ação. Teatro comunitário está na ação, o teatro só existe quando há conflito. Toda a ação é social, toda a ação é comunitária.</p> <p>Para mim é mais importante desconstruir isto do teatro comunitário, o teatro e a para - teatralidade há por exemplo na missa, o padre a imitar os gestos de deus. É assim.</p> <p>O que faz falta é recuperar a inocência. Eu não gosto de teatro, eu gosto é de pessoas.”</p>	<p>O teatro comunitário é encarado como um local de encontro, de partilha e de ação.</p>
--	--	--

Anexo 20.3. Análise da entrevista realizada à direção – Entrevista nº 7

Local da entrevista: Café 2 de Letra (Porto)

Data: 29.04.2014

Duração: 50 minutos

Categorias	Transcrição	Síntese
Caracterização sociodemográfica		
Sexo	Masculino	
Idade	36	
Habilitações literárias	<p>“A minha licenciatura é em Psicologia, estágio feito na área da Psicologia Comunitária. Depois tenho uma Pós-Graduação em Consulta Psicológica de Casal e Sexual e tenho outra Pós-Graduação em Teatro Social e de Intervenção Socioeducativa que fiz na Universidade de Ramón em Barcelona. Em termos de grau académico eu diria que é isto, depois tenho formações na área do teatro, portanto o estágio que fiz no centro do Teatro do Oprimido no Rio de Janeiro, onde estive ainda com Augusto Boal, fiz também no Instituto Gestalt em Barcelona e depois todos os cursos que fiz com o Roberto Mazzini, com Julien Boal, com o Sanjoy, com o Jordi, com a Edith Scher, com... Bianchi, com o Eugene Erven, ou seja, todas estas figuras do teatro comunitário, do teatro do oprimido foram absolutamente fundamentais para me formar e continuam a ser. Na verdade, agora começam a surgir estes cursos de teatro e comunidade mas não havia...então foi o ir buscar concretamente o que é que eu sentia ser necessário e ter formação acima de tudo com quem estava a fazer coisas nos mais variados contextos - com o Adrian Jackson também estava aqui a lembrar-me – então cerca de 8 anos atrás e continuo de certa forma nessa busca de perceber e de comparar, eu gosto sempre de ir aos sítios onde as coisas são feitas, ver isso feito na Argentina, no Brasil, Espanha, Itália, na Holanda, traz dados muito interessantes”</p>	
Caracterização da PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural		
Criação da associação	<p>“Bom...a PELE surge em 2007. Já estávamos a fazer trabalhos desta natureza e então chegou a um ponto que achamos que em vez de estarmos a fazer isoladamente faria sentido fazer enquanto</p>	

	<p>um coletivo. Então digamos que nós os 3 fomos os motores da PELE e obviamente juntaram-se uma série de outras pessoas. Portanto eu acho que teve a ver com uma preocupação de percebemos que podíamos fazer um trabalho melhor se o fizéssemos de uma forma coletiva, também para aprendermos, para trocarmos experiências e para fortalecer...quando tu apresentavas este trabalho era uma apresentação ainda muito frágil, as pessoas achavam sempre muito giro mas depois não percebiam muito bem como aquilo se concretizava, como é que se fazia e então sentimos que o facto de estarmos juntos numa associação – que isso também dava outra forma ao trabalho, como aliás se veio a verificar – eu acho que... uma coisa que destaco nestas pessoas que se juntaram numa primeira fase tem a ver com virem de áreas completamente distintas. Eu acho que isso foi muito rico, foi muito difícil em alguns momentos porque são discursos sobre a realidade diferentes mas também acho que a PELE não seria o que é hoje se não tivesse essa diversidade de discursos. Então todo este cruzamento, nós fomos tendo pessoas que foram passando por lá da área de engenharia mas dedicados à música, da psicologia também... todo esse cruzamento acho que...acho não, tenho a certeza que foi extremamente relevante também para se assumir como um território relativamente híbrido e não andar à procura do chapéu do teatro, ou do chapéu da intervenção comunitária, assumir mesmo o que era um território que se estava a construir e que se continua a construir... e que especificidades isso tem que vai beber obviamente a uma série de outras áreas do saber mas que é uma área muito híbrida. Nós não fazemos teatro com não-atores da mesma maneira que fazemos teatro com uma companhia profissional de teatro. Assim como não faço teatro comunitário da mesma maneira que fazem os assistentes sociais, os psicólogos ou os sociólogos. Então é também uma busca que tem de ser feita.”</p>	<p>A vertente multidisciplinar da associação permite uma abordagem diferente com as comunidades. Esta é uma das peculiaridades.</p>
<p>Objetivos</p>	<p>“Nós definimos a grande missão da PELE como o trabalho para a promoção do desenvolvimento humano através da arte e dentro disto fomos obviamente evoluindo ao longo destes 7 anos. Ou seja, obviamente que esta missão se mantém como absolutamente fundamental mas convém</p>	<p>O grande objetivo da associação é a promoção do desenvolvimento humano através da arte.</p>

	<p>desfazer alguns equívocos, ou seja, nós não trabalhamos na criação artística porque vamos com esse trabalho de alguma maneira resolver os problemas individuais das pessoas, portanto interessa-nos muito mais como é que as pessoas os resolvem de uma forma coletiva, de uma forma comunitária. E isso é relevante porque às vezes eu acho que havia uma leitura que nós estávamos a trabalhar para o desenvolvimento humano de cada um, de indivíduo a indivíduo, portanto isso convém clarificar, nunca foi o nosso intuito mas acho que hoje está muito mais claro que nunca. Então interessa-nos mesmo perceber como é que a criação artística gere dinâmicas comunitárias, fortalece dinâmicas comunitárias, como é que as pessoas no contexto de criação marcado por processos colaborativos e participativos... como é que elas levam depois esse treino de alguma forma para outros contextos de vida delas...portanto passa muito por aí o trabalho. Mas para que isso funcione nós temos de ter produtos artísticos com qualidade e estética, e isso como tu já percebeste dá muito trabalho porque estás a trabalhar com pessoas que não são profissionais então também tens de ter os níveis de exigência minimamente equilibrados mas o facto de tu apresentares coisas com cuidado estético é verdadeiramente fundamental porque isso faz parte deste processo digamos de <i>empoderamento</i>. Se tu apresentas coisas fracas e sem cuidado, no qual as pessoas não se revêm estás a fazer aquilo que eu chamo a figuração comunitária. Então as pessoas não têm voz ativa no processo, não tem uma voz empolada. E eu, especialmente, estou muito preocupado com a questão da participação, acho que há muitas formas de nós participarmos, acho que há muitas formas de nós propormos aos outros a participação e acho que muitas dessas formas estão mascaradas de uma suposta participação. E é por isso que nós eventualmente até chegamos ao momento que chegamos no contexto sociopolítico e isso reflete-se exatamente como é óbvio neste tipo de trabalho e portanto é um bocadinho uma obsessão no bom sentido de perceber como é que se garante esta participação, a questão da escuta, o que as pessoas estão a dizer, as múltiplas leituras da realidade, não é assumir que aquilo é assim, ponto final, parágrafo. Portanto quando nós</p>	<p>Para tal tem de haver um processo de escuta, de leitura e de análise. O entrevistado refere que a participação é o ponto fulcral para uma peça teatral que chegue às pessoas, tanto público como atores.</p>
--	--	---

	<p>estamos a transportar a realidade para um universo teatral, nós estamos exatamente a enriquecer essa realidade, senão então é deixa-la como está. Portanto é esse carácter, ou seja, nós podemos trabalhar em cima de uma realidade real que nos ajuda também a desenvolver em nós esta forma de participarmos e participarmos e sentir-nos <i>empoderados</i> é sentir-nos que temos o destino das nossas próprias vidas nas nossas mãos e não na mão dos outros. E eu aí sou muito chato nos ensaios e nos grupos, estou sempre a pedir para as pessoas ouvirem, para se escutarem para elas sentirem que têm voz nos processos, que têm veto...ainda ontem houve isso no ensaio ‘ai eu não estou a perceber, então se eu propus...’ Isso é tudo muito relevante, nós não podemos passar por cima daquilo porque é aquilo que nós estamos a promover, então quando as pessoas criticam ou dizem que não gostam, tem que haver espaço para esse diálogo e acho que é isso”</p>	
<p>Públicos-alvo</p>	<p>“Bom num primeiro momento, nós focalizamos o nosso trabalho muito nas pessoas mais desfavorecidas e continua a ser a nossa prioridade. No entanto, também fomos percebendo com a experiência, o trabalho transversal a toda a comunidade, ou seja, que permita a mistura de gente nova com gente mais velha, de gente mais <i>empoderada</i> com menos <i>empoderada</i>, de gente com um nível socioeconómico mais elevado, de gente que vive em zonas mais <i>guetizadas</i>, ou gente que mora em zonas mais abertas ou mais floridas da cidade. E sentimos que isto trazia uma riqueza do ponto de vista de contaminação dos discursos de percebermos outras realidades, então não deixamos de ter essa prioridade e acho que também é óbvio olhando para as pessoas com quem trabalhamos mas alargamos um bocadinho este espectro da população-alvo, ou seja, sentimos que também estávamos a ser um bocadinho preconceituosos no nosso trabalho e que se calhar até estávamos a perpetuar mais a exclusão e mantendo este tipo de trabalho só com os feios, porcos e maus...e então acho que essa abertura tem sido muito importante. Portanto não esquecendo que esse é a nossa prioridade mas que há mais pessoas no mundo e ainda bem. É também como é que nós conseguimos provocar este diálogo e o ‘MAPA’ é um projeto que revela muito isso, provocar encontros entre as pessoas</p>	<p>Primeiramente, o público abrangido era sempre os mais desfavorecidos. Não deixando essa população excluída, a PELE passou a agregar outras pessoas que não estão em situação de exclusão mas que necessitam também daquele processo teatral. Houve um alargamento público.</p>

	<p>que se calhar não se encontrariam neste espaço que é a cidade.”</p>	
<p>Momentos de afirmação/consolidação</p>	<p>“Houve vários... nós damos um salto em termos do teatro comunitário ao fazermos o ‘Texturas’ em Santa Maria da Feira, na fábrica de cortiça até porque nos integramos no festival internacional e demos um salto do ponto de vista de qualidade estética e em termos de dimensão do espetáculo e do número de envolvidos com o ‘Agosto Azul’, no Algarve que envolveu muita gente. Depois nos contextos prisionais obviamente o ‘Entrado’, que é muito mais marcante curiosamente do que o trabalho no estabelecimento feminino por variadíssimos motivos, mas estes são momentos chave. Depois a implementação na cidade do Porto acho que teve vários momentos de afirmação... acho que por um lado o mostrarmos que fazemos um trabalho continuado, ou seja, que não fazíamos só um espetáculo e que nos vínhamos embora e eu acho que o Grupo de Teatro de Surdos do Porto é um bom exemplo disso, o trabalho no Lagarteiro, é um trabalho muito difícil mas que nos fomos apesar de tudo conseguir manter alguma chama, por muito ténue que fosse ...portanto na manutenção do grupo da Auroras, do AGE por muito que sejam instáveis e que tenham momentos de maior crise, eu acho que isto nos afirma claramente na cidade, no sentido das pessoas perceberem que nós não fazemos espetáculo, ponto final e partimos para outro. Ou seja, tínhamos esta agenda definida de fazer esta mutação dos grupos, em termos de espetáculo na cidade do Porto à semelhança do que foi o ‘Agosto Azul’ no Algarve, mas aqui com a importância de que PELE está no Porto foi sem dúvida o ‘Peregrinações’, traz um visibilidade ao nosso trabalho, também pela quantidade de pessoas que envolveu, a diversidade de discursos, o que mobilizou muito para além do espetáculo, foi para além do espetáculo e isso foi muito interessante. E aí há uma série de estruturas da cidade, nomeadamente as estruturas artísticas que começam a olhar para nós, portanto isso foi em 2011/2012 já não tenho bem presente, talvez 2012 foi recente, as estruturas artísticas da cidade passam a olhar para nós com uma outra credibilidade, uma outra forma, perceberam o rigor estético que nós imprimimos nas coisas que não é só um trabalhinho com pessoas que não fazem teatro. E</p>	<p>Destacam-se o “Texturas”, “Agosto Azul” e “Entrado” como os projetos que mais afirmaram a PELE, por vários motivos. O trabalho continuado com os grupos de teatro permitiu à associação uma credibilidade e consolidação na cidade do Porto.</p>

	<p>isso foi determinante, portanto há uma abertura maior das estruturas da cidade às nossas propostas e alguns convites. Depois obviamente na sequência disto Lordelo e se calhar com um impacto mais local, não tanto na cidade mas em Lordelo teve um impacto muito forte e muito representativo.”</p>	
Função na associação	<p>“Bom, tenho as duas funções mais ingratas, sou presidente da direção por um lado e por outro lado sou diretor artístico, o que parece muito consensual mas não é. Muitas vezes o presidente de direção tem que ter decisões muito mais pragmáticas, muito mais objetivas e com base em factos e um diretor artístico tem que ter esta componente mas tem que ter outras componentes em linha de conta porque senão está a fazer um mau trabalho. Eu tenho a vantagem que nunca tomei decisões sozinho e por isso a PELE é uma associação, na verdade as decisões são sempre partilhadas, podem muitas vezes ser discutidas, esmiuçadas, podemos estar mais de acordo, menos de acordo claramente mas há decisões que são mais de consenso, outras que não.</p> <p>Eu também acho que isso traz problemas do ponto de vista organizativo quando uma organização cresce como a PELE tem vindo a crescer mas é a forma que nós encontramos de fazer as coisas e em que acreditamos e também é minimamente coerente com o trabalho que nós fazemos com as pessoas.”</p>	<p>Na associação o entrevistado é presidente da direção e diretor artístico de alguns projetos.</p>
Projetos		
Projetos em curso	<p>“Bom neste momento para além dos ensaios com o AGE, com as Auroras, o trabalho na Rota do Românico, portanto está a decorrer o ‘MAPA’ e eu acompanho esse projeto e chega (risos). Como sabes é um projeto que envolve os cinco grupos daqui da cidade do Porto, pronto e faço a direção artística desse projeto.”</p>	<p>O entrevistado acompanha o projeto “MAPA”, sendo que a sua função é a de diretor artístico.</p>
Função nos projetos		
Alterações	<p>“Haviam várias coisas que me andavam a preocupar de um processo para o outro. Achas sempre que podes melhorar e que eu tento no ‘MAPA’ encontrar soluções, não se vamos encontrar só no fim é que vamos poder vivenciar...Uma das coisas tinha a ver com a dramaturgia, podemos ter duas leituras para a dramaturgia, uma coisa é o desenho do espetáculo e a coisa é pacífica sempre foi discutida com o grupo e aberta desse ponto de vista, de qualquer maneira e este projeto e isso foi uma coisa que estivemos a resolver ontem</p>	<p>As alterações predem-se com lacunas no processo de criação que na ótica do entrevistado têm de ser corrigidas. Estas são a dramaturgia, a área musical, assim</p>

	<p>queria tentar que as pessoas do grupo estivessem mesmo presentes em todas as discussões que a equipa artística tem, exatamente para estarem totalmente... às vezes isso não é fácil por causa da disponibilidade das pessoas mas vamos tentar fazer isso. E depois outra parte da dramaturgia tem a ver com a escrita do texto e eu sinto que nós podemos dar um passo, que se calhar também está conectado com as questões de literacia das pessoas com quem trabalharmos, se calhar não, está muito conectado! E acho que aqui neste projeto vamos tentar dar esse passo, queremos um grupo que se vai dedicar à escrita do texto com pessoas que representam na verdade com os grupos que estão envolvidos no projeto exatamente para fazer esse exercício, eu acho que aí falta-nos dar esse passo. Portanto era uma coisa que eu mudaria no processo de criação. Depois outra coisa que estamos a tentar alterar... Portanto estou a falar de lacunas que estamos a tentar encontrar outras soluções, a coisa tem a ver com a componente musical, ou seja, sinto que muitas vezes nós ficávamos presos a uma linguagem muito tradicional, muito épica com as pessoas todas a cantar e vamos rasgar um bocadinho com outra linguagem. Os músicos com quem estamos a trabalhar neste projeto é malta que faz música com computador e portanto isso é também trazer uma outra linguagem, não acharmos que as pessoas não vão gostar só porque não conhecem. E isso aplica-se tanto à área dos figurinos como à área da cenografia, ou seja, como é que os processos são comunitários, não só na parte da construção digamos do espetáculo, isto também faz parte do espetáculo mas como é que elas podem participar nas outras áreas? Então participávamos de uma forma muito incipiente, uma forma assim de tapar buracos e depois as pessoas estão todas centradas no que vão fazer e no que vão dizer no seu papel de ator digamos e acho que podemos enriquecer todas as áreas do projeto e experimentar estas questão da participação nas várias vertentes do espetáculo e não só na interpretação, portanto acho que estas são assim as coisas que eu aprofundar de alterar e a questão de realmente me certificar que isto está a ser um processos participativo à seria. Por isso é que estou sempre a perguntar nos ensaios, ‘o que acham? O que querem? O que estão aqui a fazer?’. Sou um bocadinho chato com isso mas</p>	<p>como a cenografia.</p>
--	--	---------------------------

	acho que isso é muito importante ser atualizado.”	
Resultado final	“De forma geral estou muito satisfeito a vários níveis desde logo o desenvolvimento das pessoas, a entrega, as pessoas estarem lá totalmente, às vezes até de uma forma muito comovedora e do ponto de vista estético também, acho que tem havido uma evolução, mas acho que é uma evolução muito positiva, mas sim estou muito satisfeito.”	O resultado final remete para o desenvolvimento das pessoas que participam nos projetos artístico-comunitários.
Relação com a comunidade		
Local para a realização dos projetos	<p>“Este projeto é um pouco artificial desse ponto de vista porque traz os territórios para um espaço neutro, o que também é interessante, se calhar esse espaço neutro é que eles conseguem eventualmente discutirem a própria cidade, mas temos tido o cuidado das visitas, de outros lugares, nós não estamos a ensaiar no lugar das pessoas é um facto ...</p> <p>Bom na verdade o critério base sempre teve a ver com a questão da população-alvo, nós sempre trabalhamos em territórios de exclusão no Lagarteiro, Lordelo, o próprio Centro Histórico que esta super degradado do ponto de vista humano e do edificado...as prisões. Ou seja, sempre nos dedicamos a contextos e a territórios desfavorecidos e aí é a resposta é a mesma com a população, sentimos que a coisa foi evoluindo e que nós podíamos fazer coisas noutros espaços, que estas pessoas podem estar noutros espaços, que estas pessoas pode estar noutros espaços simbolicamente o facto de fazermos por exemplo no Teatro Nacional tem essa simbologia e é importante também quebrar algumas, ... claro que é muito relevante a comunidade fazer o espetáculo na sua comunidade perceber o feedback, o impacto que tem, alias acho que esse deve ser o primeiro passo mas depois temos de passar para outros degraus seguintes e portanto o nosso critério de seleção acho que também foi evoluindo exatamente de acordo que está muito ligado com a questão da população-alvo, ou seja, não há um critério a não ser esta preocupação que é forte, que nós estamos trabalhar com um sentido, ou seja e esse sentido é que o teatro possa criar um espaço para que as pessoas se possam apresentar de outra forma, se é para fazerem o que elas já são no dia-a-dia, se é para fazerem vincular a ideia que já existe, para vender um produto para... nós não estamos</p>	Os locais onde se realizam os projetos não têm escolha premeditada, quase que acontece como as populações-alvo, a PELE trabalha sempre com comunidades e territórios em exclusão.

	<p>obviamente nessa linha. Como é claro, portanto há uma natureza intrínseca à arte que nós não podemos deitar fora, que nos traz muitos problemas institucionais, obvio que nos dificulta claro que sim, mas que tem a ver com o questionamento da própria realidade e portanto o critério base é esse.”</p>	
<p>Contacto com a comunidade</p>	<p>“De diferentes formas, não é? A coisa agora já é um bocadinho orgânica mas em geral quando vamos para um projeto novo e não conhecemos muito bem o território há sempre uma máxima muito importante que é ‘nós não caímos de paraquedas, há gente que já está lá’. Nós não podemos fazer tábua rasa, então nós fazemos sempre comunicar com as instituições de primeira linha, que conhece a comunidade, que tem boa relação com ela e portanto são aliados fundamentais para nós conseguirmos o trabalho, isso é um aspeto muito importante, numa primeira fase. Numa segunda fase é aprofundar esta relação de parceria com essas instituições, quando ela é possível de ser aprofundada, às vezes as instituições também só querem uma relação mais superficial e que cumpra a sua função, mas pensamos para uma relação mais direta com as pessoas que estão naquele território e depois há o boca-a-boca e depois o amigo traz o amigo, nós próprios fazemos uma abordagem mais direta nos cafés, com a comunidade, com o padre, com... portanto utilizar um bocadinho todos os recursos no bom sentido que existem naquele lugar e não dizer à partida ‘ai com aquele é melhor não, com aquela instituição é melhor não, com aquelas pessoas ai não sei o que nem sei que mais’, porque aí é cair no erro das narrativas, vai haver uma instituição que diz que a outra instituição não quer fazer aquilo ou vai haver um vizinho que diz que o outro é um chato, então temos de tentar por a coisa na... esse é um exercício muito interessante, porque é um exercício ao contrário daquilo que estamos habituados a fazer mas que é muito importante para nos conseguirmos uma verdadeira proposta que permita ser uma alternativa á realidade, porque se nós chegarmos e nos adaptarmos rapidamente à maneira como aquilo funciona do ponto de vista de padrão estabelecidos não me parece ...ah passa um bocadinho por aí.”</p>	<p>O contacto com a comunidade primeiramente passa pelo contacto com as instituições locais e, posteriormente, com o interagir na própria comunidade.</p>

<p>Resposta de cada comunidade</p>	<p>“Assim de uma forma geral é uma resposta desconfiada, ou seja, nós nunca temos inícios de trabalho em lugares novos e a formação de grupos isso nunca é um trabalho fácil, não me lembro de um exemplo que tenha sido, uns podem ter sido mais fáceis que outros, mas fáceis em geral nunca foram. E portanto o primeiro momento é um momento defensivo ou se quiseres desconfiado. E eu diria que esse é o momento chave, são os 2 ou 3 primeiros meses em que nós percebemos como nos vamos relacionar, quais são as regras daquele grupo, quais os objetivos, o que é que nós podemos fazer juntos e isso é fundamental, aliás se não há equívocos que sejam desfeitos aí a coisa mais á frente vai estourar de outra maneira. E portanto eu diria que esse é o momento mais crítico. Ou então é uma coisa de ‘ai é tão giro fazer teatro’ e ficar nessa camada que é interessante porque é a componente lúdica, que num primeiro momento é uma boa forma de estar com as pessoas mas depois tem que evoluir de alguma forma.”</p>	<p>As respostas de cada comunidade variam mas o princípio nunca é fácil. Há sempre um momento defensivo que depois se esbate ao longo do projeto.</p>
<p>Apoio de entidades externas</p>	<p>“Sim, uma política que sempre tivemos foi nunca estar dependente do financiador, isso dá-nos autonomia no nosso trabalho e permite-nos fazer escolhas, isso é absolutamente estratégico sempre foi claro para nós, portanto os financiamentos são de entidades diferentes, acontecem em tempos diferentes. Neste momento em concreto nós temos um apoio da Direção Geral das Artes até Dezembro e temos o apoio da Rota do Românico do CREN, um financiamento europeu até julho e são esses os financiamentos que nós temos, porque o trabalho que nós fazemos com as Auroras e com os AGE é suportado pela PELE, não tem qualquer tipo de financiamento, tem a ver com aquilo que queríamos assumir como trabalho. E portanto é uma coisa que vais vendo, é também um trabalho muito aos soluços.”</p>	<p>O apoio financeiro de entidades externas é importante, no entanto nunca a associação nunca está dependente do financiador.</p>
<p>Obstáculos encontrados no terreno/ comunidade</p>	<p>“Bem há muito essa coisa do contacto com as pessoas mas que é normal e depois acaba por ser ultrapassado, os obstáculos institucionais são muito fortes, os interesses instalados, as dinâmicas, as relações de poder e como nós vamos fazer uma proposta numa linguagem que as instituições não dominam que é a linguagem artística as coisas às vezes não correm muito bem porque há uma ameaça, está a haver um interlocutor que está a usar uma linguagem que a instituição não domina. E se por um lado isso traz</p>	<p>Os obstáculos apontados prendem-se com o contacto com a população inicialmente. Também os obstáculos institucionais são</p>

	<p>uma lufada de ar fresco à intervenção social, ou até à própria programação artística e traz uma ...há um certo fascínio com isto dos não atores assumirem ter palavra e ter voz, uma certa maquilhagem daquilo que seria a nossa participação, se por um lado há isso, por outro lado há um grande receio de a PELE está a fazer um trabalho com uma linguagem e numa lógica que nós não estamos a perceber muito bem como é que é e isso traz às vezes algumas areias para a engrenagem, traz alguns obstáculos, traz algumas dificuldades de comunicação, traz algumas ciúmeiras. Eu percebo que quando se trabalha todos os dias com pessoas com problemas gravíssimos de desemprego, de fome até, problemas familiares muito complexos, portanto apaga-se a todo o lado negativo daquela pessoa e de repente ela está nos ensaios de teatro e está espetacular, está muito bem-disposta, está no palco a ter um grande momento, e eu consigo perceber isso...também não é fácil para uma pessoa que sente o seu trabalho diariamente, para um técnico, para uma instituição que sente o seu trabalho tão frágil, tao frustrante tantas vezes porque nós estamos a viver problemas estruturais, nós continuamos a achar que são os indivíduos que têm de resolver os problemas do emprego e não são, portanto este trabalho na área social e da intervenção comunitária é um trabalho muito frustrante porque não traz resultados, muito menos neste momento, agora lá está tu tens de saber fazer este enquadramento e tens de saber conversar sobre isto com a instituição e tens de saber por um lado desmontar a ideia de que o teatro vai mudar a vida das pessoas, porque não vai, não vai mudar as vida das pessoas, não vai fazer de ninguém um ser melhor, agora uma coisa que este tipo de trabalho traz mais seguramente é as pessoas perceberem que podem fazer coisas coletivamente, que podem dar opiniões, que podem assumir os destinos da sua vida, ou seja, há esta contaminação que pode ser levada e lá está pode ser aproveitada como um reforço da intervenção que está a ser feita nas outras áreas... não sei se me faço entender... em vez de ser sobreposto, ou seja, eu acho que os obstáculos têm muito a ver com isso e depois eu diria obstáculos que são mais transversais que tem a ver com uma compreensão do ponto de vista publico, das políticas que são definidas para</p>	<p>importantes, pois muitas das vezes acontecem pela instituição não entender a linguagem artística que a PELE utiliza.</p>
--	---	---

	<p>perceber as mais-valias deste trabalho, do retorno que este trabalho traz do ponto de vista social e comunitário e falta isso, mas isso é outro nível, esse é o grande obstáculo, por exemplo nas prisões tu perceberes uma intervenção desta natureza e falando em números, fica mais barato ao Estado e pode trazer mais benefícios do ponto de vista da integração do que um reincidência, isto é interessante. Isto é um dado objetivo. E portanto às políticas públicas falta se calhar fazer estas contas, querem tanto falar de contas mas só falam de algumas, fazer estas contas e perceber que aqui há obviamente um obstáculo enorme de compreensão dos impactos deste trabalho e daí a grande importância do avaliar.”</p>	
<p>Relação/ interação com os públicos-atores de teatro comunitário</p>		
<p>Relação com os públicos - atores</p>	<p>“Eu acho que é uma relação muito informal, como aliás tem que ser mas é uma informalidade que tem uma intencionalidade, não estamos ali a... tomamos café, fazemos piqueniques, divertimo-nos muito, contamos anedotas mas eu quando quero ir tomar café não telefono para eles, telefono para os meus amigos, para a minha família. Portanto essa distinção é muito importante por isso é que eu falo de informalidade com intencionalidade. E isto não quer dizer que nós estamos a ser falsos com as pessoas, tem a ver com a nossa logica de trabalho e a nossa de trabalho assenta na relação com as pessoas portanto acho que é uma relação, eu sinto-a como uma relação aberta, é uma relação onde eu também me consigo expressar, ou seja, não é uma profissão ou área do trabalho em que há coisas que tens de estar contigo, por exemplo eu venho da psicologia se for às questões da terapia o psicólogo anula-se completamente, não tem possibilidade de se expressar, um professor também se calhar tem em determinando contexto de sala de aula pode ter determinadas contenções daquilo que é. E este trabalho não, permite seres muito tu, pelo menos eu sinto muito isso...ah... porque tu também és habitante da cidade, também estas a fazer um projeto sobre a tua cidade, também estas a dar opiniões sobre a tua cidade então tu também estás a participar, tu também és daquele grupos, com uma função diferente mas também és daquele grupo. Eu gosto pessoalmente a essa possibilidade de tu estares lá e completamente, não haver aquela fronteira</p>	<p>A relação com os públicos-atores trata de uma relação de informalidade com intencionalidade.</p>

	<p>estaque entre ‘agora isto é trabalho’, ‘agora isto é vida pessoal’, e isso acho interessante, acho que cria uma coerência entre as várias componentes da vida.”</p>	
<p>Perfil dos públicos - atores</p>	<p>“Mais mulheres, o feminino está muito mais presente, muito mais participativo, é muito interessante. Ah... ia dizer meia-idade mas nós neste momento estamos com gente bastante jovem a participar, a maioria das pessoas é mesmo gente jovem o que é interessante para quem diz que a juventude não participa. Do ponto de vista económico temo pessoas com imensas dificuldades, uma classe mais operaria se quisermos que neste momento é desempregada, tem muito a ver com isso assim como os jovens. A nível de habilitações, nós chegamos a ter essa avaliação para alguns grupos mas entretanto os grupos já mudaram tanto que isso... mas eu acho que nós andaríamos à volta do 7º/ 9º ano sendo que o programa das novas oportunidades, nomeadamente para as pessoas com mais idade veio trazer um aumento de qualificações muito significativo e portanto durante este 7 anos as pessoas que foram passando por nós tiveram um aumento de qualificações, nomeadamente os adultos tiveram muito que ver com esse programa e muito deles estavam integrados nesse programa, portanto eu admito que possa estar aqui a falhar em ...mas eu diria entre ali o 7º e o 9º mesmo já com este <i>input</i> e com este estímulo das novas oportunidades, não passará muito disso. Depois temos ali pessoas que estão noutras franjas, são extremos.”</p>	<p>O perfil dos públicos – atores remete para uma predominância do sexo feminino, com uma faixa etária jovem e com um nível económico variado.</p>
<p>Motivações/ Interesses dos públicos- atores</p>	<p>“Eu acho que num primeiro momento é porque as pessoas se sentem bem ali, portanto há motivação num primeiro momento muito individual, ‘eu gosto de fazer isto’, ‘gosto de conversar’, ‘gosto de estar em grupo’, ‘gosto de passar aqui o tempo, ‘quero combater a minha timidez’, ‘quero conhecer outras pessoas’, pronto eu acho que num primeiro momento é isso, é engraçado, uma pessoa diverte-se, tem os jogos. Eu acho que num segundo momento é que vem a vontade de falar do seu lugar e obviamente ao falar do seu lugar está a falar de si e num terceiro momento vem eventualmente uma visão mais política da nossa realidade, uma visão mais critica, mais... não só identificar problemas mas também como é que nós os podemos resolver. Portanto eu diria aqui que temos estes 3 patamares, enquadraria esta</p>	<p>Primeiramente, as motivações passam por ter momentos de diversão e distração. Num segundo momento, o indivíduo tem uma necessidade de falar de si e do seu local, as suas origens, que posteriormente resultarão na exposição dos seus problemas.</p>

	evolução desta maneira”	
Dificuldades	<p>“Depois a dificuldade, eu acho que a dificuldade tem a ver com esses momentos muito complexos dos processo que é com a falta de compromisso, que é com um bocadinho com algumas pessoas que se encostam que é ‘ai deixa fazer esta parte que é mais difícil que é construir a coisa e depois eu apareço para a fotografia bonita’...isso é difícil de dirigir mas também é residual, a maior parte do grupo obviamente aparece, mas isso são coisas que cansam o processo, que desgastam que nos trazem o outro lado do ser humano. Eu acho que tem a ver essencialmente com isso, às vezes com excesso de centração no espetáculo que vamos fazer e não no porque que vamos fazer o espetáculo, porque que vamos fazer aquele espetáculo e não outro, a questão do palco e eu digo muitas vezes nos ensaios, ‘isto não é só palco, não é só holofotes, não é só estarmos bem vestidos e só termos palmas’... também é isso mas não é só isso e às vezes o ser humano parece um bocado tolhido pelo brilho dos holofotes e do palco, não é?”</p>	<p>As dificuldades apresentadas remetem para a falta de compromisso e, por vezes, para o deslumbramento do público-ator pelo palco, pelos holofotes e pelas palmas. Por sua vez, as virtualidades apontam para a capacidade de solucionar pequenos problemas, ou seja, os indivíduos têm ideias, têm potencial.</p>
Virtualidades	<p>“As virtualidades fazem-me acreditar muito no ser humano e que nós enquanto seres humanos temos uma capacidade infundável de transformarmos a nossa realidade. Quando tu perguntas ‘o que é que este espaço vos sugere’ ou quando tu perguntas nós queremos começar o espetáculo em 3 sítios mas ‘como é que nós vamos fazer isto’ apareceram logo 2 ou 3 sugestões, portanto as pessoas têm soluções para as coisas e isso é muito inspirador, reforça-te numa esperança não só do ponto de vista do trabalho, porque coisas podem efetivamente contaminar outros contextos de vida para além do teatro, das pessoas...mas reforça-te também o porque de estares a fazer este tipo de trabalho. Então eu acho que isso é a grande virtualidade, há ensaios muito difíceis, há momentos que as pessoas faltam imenso mas há ali algum motor que as faz estar e as faz estar de uma forma positiva e participativa e isso para mim é uma virtualidade, é o confirmar que é possível quando tudo na nossa sociedade nos mostra tudo exatamente o contrário.”</p>	
Razões das desistências	<p>“Eu diria que é mais na fase inicial, naqueles 2/3 primeiros meses, eu às vezes até costumo brincar ‘ai isto é uma fase de teste, vamos lá ver quem é</p>	<p>As desistências ocorrem maioritariamente</p>

	<p>que se aguenta’ essa é a fase fundamental, também pode acontecer na fase final mas é muito mais raro em que algumas pessoas com o receio e com o medo...mas é muito mais raro porque é sinal que o grupo tinha sido muito mal trabalhado porque o grupo contém também essa ansiedade da apresentação. O que se faz para combater isso...no início na verdade eu não faço muito para combater isso, acho que se as pessoas têm de cair e têm de sair e têm de...isto por acaso é uma coisa que tenho evoluído do ponto de vista do meu trabalho, no início em ficava muito envolvido em como cativar, manter as pessoas lá. Hoje não. Acho que há pessoas que se calhar não têm mesmo de ficar, se calhar não faz sentido, não estão no momento da vida delas que aquilo seja prioritário, não é relevante, se calhar vai trazer mais custos do que benefícios e portanto há uma liberdade de cada um de decidir isso e de eu acreditar que as pessoas têm essa capacidade de decisão, não sou eu porque que acredito muito no teatro comunitário que vou achar que ‘tu precisas mesmo disto mas ainda não percebeste que precisas’, isso até é um bocadinho arrogante e portanto eu neste momento não faço muito para que as pessoas não desistam. Se elas têm de desistir que desistam, principalmente nós estamos a trabalhar com grupos que já estão a trabalhar há tantos anos, não faz sentido. Mas essa questão da desistência neste projeto não se coloca de forma tão marcante como quando estas a formar um grupo, mas basicamente é isso. O que tu fazes para que isso não aconteça são os cuidados básicos do trabalho desta natureza, ou seja, que as pessoas se sintam bem, se sintam unidas, se sintam acolhidas no grupos, se sentem que os exercícios estão a ser muito exigentes, se as pessoas não estão habituadas a fazer isso reduzir essa exigência, perceber com o que elas estão mais à-vontade se pela palavra, se pelo corpo e pronto evoluindo o grupo em todos os momentos e em todos os ensaios.”</p>	<p>na fase inicial, as razões são variadas e depende sempre da motivação de cada indivíduo.</p>
<p>Teatro comunitário como benefício</p>	<p>“Eu considero para o público-ator, para a equipa artística, para a sociedade senão não faria este trabalho mas eu acho acima de tudo nos permite num primeiro momento estarmos num espaço que é diferente do espaço real, onde nos podemos experimentar de outra maneira na verdade, podemos fazer coisas e podemos quebrar padrões de relação e isso ganho muito. E a seguir como</p>	<p>O teatro comunitário é encarado como um local onde se pode experimentar outras realidades, quebrando com padrões sociais.</p>

	<p>nós trazemos isso para a componente social e comunitária, da maneira que nós estamos enquanto coletivo e portanto eu acho que é uma mais-valia por questionar aquilo que não está bem e mais do que questionar permiti-nos dizer e permite-nos imaginar com o teatro como é que a realidade poderia ser de uma maneira mais satisfatória para todos.”</p>	
--	--	--