

BEZELGA, I. (2013). Facilitadores Teatrais nos contextos das culturas populares. In J. Pereira, M. Vieites & M. Lopes (coord.), *Teatro do Oprimido: teorias, técnicas e metodologias para a intervenção social, cultural e educativa no século XXI*. (pp. 187-202). Chaves: Intervenção.

Facilitadores Teatrais nos contextos das culturas populares

Isabel Bezelga (imgb@uevora.pt)

Resumo

O presente artigo tem como ponto de partida os resultados da investigação de doutoramento “Performance Tradicional e *Teatro e Comunidade*: Interações; Contributos e Desafios Contemporâneos. O caso das ‘Brincas de Évora’”, destacando-se a análise de uma performance tradicional no Sul de Portugal - Brincas Carnavalescas de Évora – compreendendo quer os seus sentidos na contemporaneidade, quer os seus contributos para a criação teatral comunitária.

A metodologia adoptada revelou uma multiplicidade de olhares, como área epistemológica de confluências, relevando a pertinência dos processos dialógicos, da incorporação das vozes dos interlocutores e ainda da dimensão projectual de acompanhamento, ao longo de anos, destas práticas performativas.

O estudo das performances tradicionais contemporâneas, ao permitir compreender as motivações das comunidades na relação com as suas vivências culturais e expressões estéticas próprias - atendendo aos processos paródicos, dialógicos e intertextuais -, impõe-se como determinante para a reflexão em torno das práticas de teatro e comunidade.

Nesse sentido, enfrentamos o desafio de compatibilizar: estéticas específicas deste tipo de eventos ritualizados; questionamentos da criação contemporânea; e forte compromisso social, exigindo um profissional atento, dialogante e com uma visão transformadora.

Palavras chave:

Culturas populares, teatro e comunidade, facilitadores

Texto

Introdução

O teatro é tradicionalmente um espaço de formação cultural e artística que motiva e apela à participação cívica de indivíduos e comunidades, para além de contribuir para a construção do conhecimento. A dimensão estética age nesta construção de conhecimento, sob forma de juízo e de descodificação do objecto da representação na relação consigo mesma.

As diversas funções associadas ao teatro e comunidade - social, educacional, política e estética – não correspondem a individualidades que operativamente possam ser isoladas e analisadas uma a uma. Ao invés, todas elas surgem associadas, relacionadas e sem uma hierarquia óbvia.

Esta dificuldade de isolar funções prende-se, também, com o modo como a consciência e a imaginação procedem à montagem do que é realizado e dado ver. Por outras palavras: a singularidade e a criatividade imaginativas de cada ser humano, aliadas a mecanismos da percepção, definem a hierarquização funcional que, em cada momento e com cada pessoa, acabarão por ser sempre diversas.

Os caminhos do Teatro e Comunidade apresentam-se hoje como ilustração de uma sã diversidade, criando de forma exemplar uma “polifonia” de acepções. No entanto, é possível agrupar toda esta sorte de perspectivas e experiências em três grandes modelos: (a) teatro

para a comunidade, (b) Teatro com a comunidade e (c) teatro da comunidade, de acordo com os contributos de Nogueira¹ (2007, 2006) e Valente (2005).

Refiro neste contexto o Teatro do Oprimido como uma das metodologias² no desenvolvimento do Teatro da Comunidade, que se tem vindo a revelar de forma eficaz e a ganhar seguidores em **todas** as partes do mundo.

Explicitamente conectado à Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire (1987), é-lhe conferida – a par de outras - uma forte função educacional politicamente situada, detectando-se amíúde, nos seus protocolos de desenvolvimento, procedimentos de natureza pedagógica.

Augusto Boal considera aliás “ensinar” como o 2º prazer estético!

“...O teatro do oprimido procura desenvolver o desejo de criar espaço no qual se possa, criar aprender, ensinar... transformar” (Boal, 1991, p. 34).

No entanto, e para um efectivo trabalho de criação nas abordagens em Teatro e Comunidade, a dimensão cultural contextualizada, numa perspectiva ecológica e relacional, terá de marcar absoluta presença. Para tal, interessa conhecer e perceber aprofundadamente os diversos aspectos das culturas populares na sua intersecção com a teatralidade e performance na contemporaneidade, quer ao nível das componentes de manifestação espectacular, quer ao nível das múltiplas manifestações de carácter artístico e literário, quer ainda ao nível das relações estabelecidas entre todos os “performers” envolvidos. Só dessa forma se poderá realizar uma análise crítica que permita a incorporação nos processos criativos de reportórios e estruturas significativas.

Iremos deste modo centrar a nossa reflexão sobre dois focos, que consideramos inseparáveis:

- a) Os pressupostos no desenvolvimento de projectos comunitários;
- b) Os aspectos relevantes na formação de “facilitadores” teatrais na comunidade.

. Pressupostos no desenvolvimento de projectos comunitários

Podemos considerar a compreensão em contexto como condição essencial às práticas de Teatro e Comunidade. No campo do estudo das estéticas próprias a este tipo de abordagem teatral têm vindo a realizar-se várias pesquisas. Márcia Nogueira da Universidade de Santa Catarina tem sido referência ímpar de língua portuguesa no desenvolvimento desta perspectiva. Entre outras acções coordena o desenvolvimento do Projecto de Pesquisa *“Banco de dados em teatro para o desenvolvimento de comunidades”* desde 2005, que tem gerado um conjunto relevante de investigações³.

Também Valmor Beltrame (1995, 2004), da mesma Universidade, tem desenvolvido um trabalho de pesquisa muito interessante em torno das formas do teatro tradicional. São várias as pesquisas – já concluídas ou em desenvolvimento que se têm ocupado destas questões – enquadradas no projecto Poéticas teatrais. Numa das pesquisas sob sua orientação, já concluídas *“A Tradição das Artes Cênicas Populares de Santa Catarina”* acerca

¹ Nogueira (2006b) refere que *“O terceiro modelo tem grande influência de Augusto Boal. Inclui as próprias pessoas da comunidade no processo de criação teatral. Em vez de fazer peças dizendo o que os outros devem fazer, passou-se a perguntar ao povo o conteúdo do teatro, ou dar ao povo os meios de produção teatral. Esta evolução proposta por Boal influenciou muitos trabalhos de teatro e comunidade no mundo todo. Ganhava forma um novo Teatro na Comunidade cuja função seria de fortalecer a comunidade. O Teatro passou a ser a arena privilegiada para refletir sobre questões de identidade de comunidades específicas, contribuindo para o aprofundamento das relações entre os diferentes segmentos da comunidade que podem, através da improvisação, do jogo teatral, explicitar suas semelhanças e diferenças. O teatro seria, neste sentido, porta-voz de assuntos locais, o que poderia contribuir para expressão de vozes silenciosas ou silenciadas da comunidade”* (ibid.)

² “Com a formação das principais técnicas do Teatro do Oprimido (Teatro-jornal, Teatro-Invisível, Teatro-Imagem e Teatro Fórum) consolida-se o método, definindo-se as principais características da dimensão pedagógica que está expressa na maior parte dos trabalhos que analisam o Teatro do Oprimido: a dialogicidade e sua relação com a pedagogia freireana” (Cruz, 2011, p.57)

³ A pesquisa Banco de dados de teatro em comunidades está ser desenvolvida em diversos contextos: Nogueira e Gomes, “Garimpando o teatro de São Gonçalo do Bação”; Nogueira e Rosa, As ONGs e o teatro em comunidades; Nogueira e Soler, “O Significado Do Teatro Comunitário De Ratonos Pela Voz De Seus Participantes”; entre outros

do Boi-de-Mamão (uma variante local do Boi),⁴ concluiu-se que, para compreender a expressão cénica e espectacular desta manifestação, teria que ser tomada como referência o seu contexto cultural:

Entende-se que analisar tal manifestação com os princípios estéticos do teatro europeu ocidental leva a incompreensões e distorções, confinando-as exclusivamente no campo do folclore. Este tipo de abordagem implica na inclusão, ao corpo de pesquisadores, de artistas populares, ou seja, homens e mulheres que participam ativamente de grupos de Boi-de-Mamão, porque estes são detentores de saberes produzidos no exercício e na realização destas práticas artísticas (Beltrame, 2004)

A produção e disponibilização de conhecimento sobre as performances populares adquirem uma extrema importância, porquanto se referem directamente a recursos disponíveis para serem utilizados.

Efectivamente, na pesquisa realizada, o pouco conhecimento sobre esta temática por parte de profissionais com responsabilidades no desenvolvimento de projectos teatrais comunitários, foi relevante. Em Portugal, esse desconhecimento está muitas vezes associado ao aparente desinteresse dos criadores teatrais pelas manifestações tradicionais. No entanto, convém compreender as razões desse alheamento, que provém, em grande medida, das raras oportunidades de contacto directo, vivenciado, ao vivo. Por outro lado, a documentação sobre estas manifestações é de difícil acessibilidade, nomeadamente os registos prévios à disponibilização na rede.

Não é impunemente que a arte contemporânea e sobretudo alguma arte mais conceptual integra no seu próprio processo de criação a produção de documentação.

O conhecimento e o aprofundamento dos códigos estéticos e formais da cultura popular tornam-se, pois, necessários para compreender, interpretar e apreciar: podendo desta forma recordar a máxima “Gostamos do que conhecemos!”

No âmbito da pesquisa que realizámos (Bezelga, 2012, 2011) obtivemos resultados nos questionários aos públicos das Brincas, que confirmam este pressuposto, já que é notória a diferença ao nível da apreciação do desempenho dos performers, por públicos com maior ou menor familiaridade com a performance. Sobretudo quando é a primeira vez que se contacta e assiste à performance, existe um sentimento de estranheza tão grande, que as pessoas não gostam. As interpretações e as leituras que fazem estão, naturalmente, desfocadas das referências a que sempre se habituaram. A questão da interpretação não naturalista é percebida como sinal que evidencia má qualidade, por não se parecer com a interpretação presente habitualmente no circuito de novelas e a que grandes franjas dos públicos se habituou e reconhece.

Decorrente das suas observações directas na América Latina, Boal (1991) refere que:

“os públicos populares estão sobretudo interessados em experimentar, ensaiar, e se chateiam com a apresentação de espetáculos fechados. Nestes casos, tentam dialogar com os atores em ação, interromper a história, pedir explicações sem esperar ‘educadamente’ que o espetáculo termine. Ao contrário da educação burguesa, a educação popular ajuda e estimula o espectador a fazer perguntas, a dialogar, a participar.” (Boal, 1991, p.153)

Efectivamente, a experiência e o conhecimento detêm um papel importantíssimo na apreciação estética.

Mesmo quando não se conhece uma dada manifestação particular, o conhecimento e o estudo dos sentidos e códigos da cultura popular ajudam a compreender.

⁴ Sobre este assunto referiram-se as entradas de Cascudo (1962), no Dicionário do Folclore Brasileiro, sobre a presença do Boi em vários locais do Brasil adquirindo várias denominações (bumba meu boi; boi de mamão, bricadeira de boi) assim como, a sua presença universal no âmbito festivo.

Mesmo considerando as diferentes perspectivas de abordagem em Teatro e Comunidade e daí decorrerem obviamente diversos pressupostos estéticos, será no entanto, impossível não considerar a relação de proximidade e de diálogo com as comunidades, entendida como um pressuposto básico:

A base teórica do teatro aplicado defende que os processos criativos, que envolvem quase sempre a colaboração entre artistas e grupos comunitários, devam permitir a emersão de um teatro que responda à comunidade, que exerça uma comunicação e impacto específicos para os seus participantes e platéias; que os interesses, temas, histórias, e formas estéticas da comunidade sejam aproveitadas pela cena (Coutinho, 2010, p. 12)

O trabalho numa dada comunidade terá inevitavelmente que assentar num profundo conhecimento das suas referências culturais, dos seus interesses, motivações e expectativas, enquadrados pelo estabelecimento duma relação horizontal.

Todavia, não raramente se assiste ao exercício de pressões internas e externas (por parte de financiadores, promotores e outros), nomeadamente decorrente da valoração de aspectos culturais e sociopolíticos expressos (Borrupt, 2003). Os contornos que algumas destas práticas assumem, conduzem amiúde ao estabelecimento de relações verticais com as comunidades, assistindo-se a atitudes de menorização e de acentuado paternalismo.

Só uma efectiva relação de diálogo intercultural permite superar a desconfiança humana básica face ao outro ou face ao desconhecido. Aliás, nas questões que se colocam ao desenvolvimento de qualquer processo de trabalho teatral na comunidade, não podemos jamais separar ética e estética, sendo que conhecer o 'outro' passa, ao mesmo tempo, pelo conhecimento e reconhecimento próprios.

. Aspectos relevantes na preparação dos 'facilitadores' teatrais na comunidade

A preparação dos agentes teatrais na comunidade, de que decorrem aspectos como o ensino e o treino, no contexto do desenvolvimento de projectos artísticos e teatrais na comunidade, tem sido uma preocupação de diversos autores (Burnham, 2001; Bernardi, 2004; Bolland, 2008; Nogueira, 2010).

Passemos a analisar as dimensões específicas que se colocam a quem actua no contexto de teatro e comunidade.

Começamos por reforçar a condição do profissional de teatro com sólida formação teatral que encare o desenvolvimento do teatro e comunidade como um desafio artístico e cívico que corresponde às necessidades da cultura contemporânea.

O seu comprometimento elege vários âmbitos: *promoção cultural; desenvolvimento artístico e estético; mediação entre pessoas, entre instâncias, entre visões e entre projectos; coesão social e identitária; auto e hetero regulação; conscientização individual e social; emancipação e transformação*⁵. Antes de tudo, deverá assistir-se por parte deste profissional a uma atitude criativa baseada na pesquisa e reflexão permanente. Para tanto a sua preparação do ponto de vista científico, técnico e metodológico deverá consistir numa segunda pele. Relevam-se neste sentido, alguns dos princípios que devem guiar a implementação de quaisquer projectos teatrais comunitários: "*...thoroughly researched (...) seeks incompleteness (...) demonstrates possible narratives (...) is task-oriented (...) poses dilemmas (...) interrogates futures (...) is an aesthetic médium (...) gives voice to communities*" (Taylor, 2003, p. 27).

⁵ Extracto do texto justificativo da proposta de criação do Mestrado Em Teatro Educação e Comunidade, da Universidade de Évora.

1. A necessária clarificação de conceitos

O estudo e conhecimento da diferença são o que permite o reconhecimento do que forma a nossa identidade. Importa para tanto levar em consideração nessa análise a noção de alteridade referida por Derrida (1994): *“Não há diferença sem alteridade, não há alteridade sem singularidade, não há singularidade sem aqui-e-agora”* (Ibid., p. 51). Estas interligações pressupõem que a perspectiva e o perspectivado criam os seus campos e definem os seus tempos, tal como Halbwachs (2004) referiu a propósito da memória e da construção do devir: *“cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva”* (Ibid., p. 50). Imprescindível é o respeito pela comunidade e dessa forma impõe-se a reflexão sobre o próprio conceito de comunidade e a sua circunscrição operatória para o desenvolvimento do trabalho a levar a cabo.

Convoquemos então o significado de comunidade:

“Como «comunidade» significa entendimento compartilhado do tipo «natural» e «tácito», ela não pode sobreviver ao momento em que o entendimento se torna auto-consciente. Daí que a comunidade ‘falada’ (mais exactamente, a comunidade que fala de si própria) seja uma ‘contradição’” (Bauman, 2003, p. 17).

Há comunidade, quando o que ela abarca não suscita interrogação, distância e meta-discurso. A comunidade existe na sua afirmação e no seu ser, havendo apenas nesse ‘de dentro’ factores de alteridade e de singularidade. A percepção da comunidade é a do peixe que perspectiva o interior do seu aquário, projectado na ilimitada transparência dos seus limites e horizontes.

A partilha em comunidade é algo construído semioticamente, mas, ao mesmo tempo, corresponde a algo que é dado no seu funcionamento e no seu dar-se a ver (daí a sua *“naturalidade”*). Este ‘ser dado’ está na base da visão de comunidade de Bauman (2003): *“Nenhum agregado de seres humanos é sentido como ‘comunidade’ a menos que seja «bem tecido» de biografias compartilhadas ao longo de uma história duradoura e uma expectativa ainda mais longa de interacção frequente e intensa”* (Ibid., p. 48).

Neste sentido, qualquer que seja a perspectiva de abordagem em Teatro e Comunidade, o tempo desempenha um papel fundamental. Não apenas o tempo da disponibilidade para com tranquilidade estar envolvido na comunidade, mas também o tempo que leva a que se construam laços e ainda o tempo do processo de co-criação no seio da comunidade (e que a ‘en-forma’).

A noção de ‘*identidade*’, conceito mobilizado para fundamentar muitos dos projectos em teatro e comunidade, terá que ser percebida como consequência da reflexão em torno de comunidade, já que se caracteriza como a compensação de uma desagregação. Apenas o meta discurso e a distância criada entre ‘si’ e o ‘ser-se no mundo’ colocará, portanto, a questão da identidade, esvaziado que terá ficado o sentido virtual e inicial da comunidade. Outro conceito correlacionado tem que ver com a noção dinâmica de ‘*tradição*’, reinventando-se em cada dia que passa: *“A tradição é um elemento vital da cultura, mas ela tem pouco a ver com a mera persistência das formas culturais (...) Os elementos da tradição podem ser reorganizados para se articular a diferentes práticas e posições e adquirir um novo significado e relevância”* (Hall, 2003, p. 243).

2. A reflexão em torno da nomeação

A questão da nomeação destes agentes teatrais na comunidade constitui-se novamente como um item que merece a nossa reflexão.

Alguns autores referem-se a estes profissionais como *“facilitadores”* (Taylor, 2003; Nogueira, 2010) garantindo as condições de expressão e comunicação a todos os participantes.

No contexto do Teatro do Oprimido os *“curingas”* assumem especial destaque como

organizadores do “jogo”. Estes são responsáveis por desenvolver as metodologias de trabalho inerentes às técnicas do Teatro do Oprimido e orientar a criação teatral com os grupos. Reservam ainda especial cuidado à formação de novos curingas, numa perspectiva multiplicadora.

Advinda das práticas de teatro social, surge a designação de “operador” (Bernardi, 2004; Cassanelli & Garzella, 2002; Chafirovitch, 2008) e do campo da animação teatral (Bento, 2003; Lopes, 2005, 2000; Vieites, 2000) aponta obviamente para a designação de “animador”.

Outra designação ainda referida é a de “catalisador”. A este profissional caberá a função de formador que a um mesmo tempo é educador, investigador e artista. Nesta acepção, ele é igualmente um agente social, segundo a visão formulada por Weber (2002): “Precisamos saber primeiramente o tipo de ação que é funcional em termos de sobrevivência e, acima de tudo, necessária à continuidade da unidade cultural e à continuidade dos tipos correspondentes de ação social, antes de podermos investigar suas origens e motivações” (Ibid., p. 29). Dificilmente se estabelecerá a melhor designação cabendo-nos, apenas, reflectir sobre as funções que lhe estão preconizadas.

3. A designação de uma nova profissionalidade: “mediadores” em teatro e comunidade

Para alguns autores, o processo de mediação na construção de uma cidadania plena é vital nas sociedades contemporâneas (Six, 2001; Santos, 1989).

Efectivamente, assiste-se actualmente ao “reconhecimento da prática teatral como espaço de mediação no qual os sujeitos se expressam, constróem conhecimentos, se educam e se percebem como parte de um coletivo organizado” (Araújo, 2005, p. 87).⁶

Neste sentido, poderemos referir a função de ‘mediador’⁷, já que se torna pertinente acentuar o carácter de ‘dialogicidade’ que deverá estar presente em contextos que envolvem referências de ordem cultural, social, artística e estética. Deste modo, ao ‘facilitador’, ‘dinamizador’, ‘catalisador’ ou ‘agente teatral’ na comunidade –, mais do que conferir-lhe o papel de director, encenador ou coordenador, será importante que perceba e interiorize o papel de ‘mediador’ entre mundos, pontos de vista, histórias de vida e experiências naturalmente diferenciadas:

A passagem por diferentes mundos dá a alguns indivíduos a possibilidade de desempenhar, com maior ou menor sucesso, o papel de mediador. Assim, a circulação por universos distintos gera condições, em princípio, para que certos agentes sociais desenvolvam o potencial supracitado e que ativem essa competência específica (Velho & Kuschnir, 1996, p. 98)

No processo de mediação que ocorre nestes cenários, é necessário tentar perceber o grupo e os sujeitos diversos que compõem transitoriamente esse grupo.

Assim, a preparação destes “mediadores” em teatro e comunidade não poderá ser encarada apenas do ponto de vista do aperfeiçoamento das técnicas teatrais e da sua formação artística e estética, mas terá que ter em conta os aspectos culturais, de natureza antropológica e de análise educacional que promovam de forma mais eficaz a sua acção de mediação. Este tipo de comprometimento passa pelo investimento numa relação de longo prazo, cuidadosa e atenta a todos os sinais.

4. Processo contínuo de reflexão

Dado o tipo de metodologias participativas mobilizadas, as práticas de teatro na

⁶ Assistiu-se à evolução da designação animação para mediação, compreendendo “não somente procedimentos artísticos e pedagógicos” mas abrangendo igualmente “as diversas etapas do evento teatral, desde a concepção artística até sua recepção pelo público” (Desgranges, 2003, p. 65).

⁷ Estes mediadores poderão ser entendidos como pessoas capazes de estabelecerem a ligação entre nação e comunidade (Wolf, 1971), entre o local e o global.

comunidade podem claramente definir um tipo de teatro que pretende reflectir sobre os problemas das pessoas de hoje e servir para uma dada tomada de consciência, inevitável na construção da mudança. De alguma forma, tal como na pesquisa sobre o processo de construção das Brincas, existe uma forma de reflexão partilhada sobre a vida e a construção de futuro. Enquanto membros activos de uma comunidade todos participam nas opções e decisões locais de forma autónoma e regulada internamente. Em muitos casos, nalguns projectos de teatro comunitário, assiste-se a uma instrumentalização excessiva, direccionada e com uma intencionalidade definida externamente, servindo propósitos político-partidários não partilhados por todos os membros. Tal facto, pode potenciar o aparecimento de novas formas de exercício de poder, retirando a capacidade plena accomplish exercício de cidadania e de expressão de uma “voz própria” levando-nos a considerar as diversas formas que o pós-colonialismo pode assumir⁸.

Nesta linha, Canclini (1990) alerta-nos para o carácter subalterno das culturas populares por via da imposição de uma visão hegemónica de cultura:

La bibliografía sobre cultura acostumbra suponer que existe un interés intrínseco de los sectores hegemónicos por promover la modernidad y un destino fatal de los populares que los arraiga en las tradiciones. Los modernizadores extraen de esa oposición (...) su posición hegemónica; en tanto, el atraso de las clases populares las condena a la subalternidad. Si la cultura popular se moderniza, como en los hechos ocurre, esto es para los grupos hegemónicos una confirmación de que su tradicionalismo no tiene salida; para los defensores de las causas populares, resulta otra evidencia, de la manera en que la dominación les impide ser ellos mismos (ibid., p. 192)

A reflexão em torno de questões ligadas à autonomia e livre expressão (*Será que certos grupos populacionais se fazem escutar? Será que exprimem uma voz própria?*) tem sido motivo de aceso debate académico e tem alimentado uma reflexão profícua em torno do teatro e comunidade. Para Boal, a génese da nomeação da sua abordagem como Teatro do Oprimido relaciona-se à consideração da situação de sujeito oprimido, aquele que “despossuído do direito de falar, do direito de ter a sua personalidade, do direito de ser” (Entrevista a Boal, 2001, p. 33) não possui os meios de afirmação.

Nesta perspectiva o teatro é eleito como um poderoso instrumento de transformação.

Nogueira (2010), ao apresentar o *Núcleo de Formação de Facilitadores – FOFA* (projecto de extensão do Centro de Artes da UDESC e que existe desde o final de 2008), enquadrou estas preocupações alertando para os seus propósitos:

A linha condutora dos trabalhos no FOFA segue a abordagem Dialógica do Teatro para o Desenvolvimento, principalmente no sentido de valorizar as vozes das comunidades na construção de processos criativos. Fundamenta-se primordialmente em Paulo Freire. Para ele, no lugar de tratar as pessoas das comunidades como objetos, deve-se tratá-las como sujeitos. Dessa forma, os projetos do FOFA partem sempre do ponto de vista de seus integrantes e visam ao fortalecimento das comunidades. Em nossos projetos, a perspectiva política é diferente das mensagens transformadoras, o foco aqui é descobrir, articular e dar forma para conteúdos, problemas ou histórias significativas para as pessoas da própria comunidade e (para) os contextos sociopolíticos em que estão inseridas. O teatro aqui é um passo importante na solução de problemas, no enfrentamento de dificuldades, e na construção de um mundo melhor (ibid.)

No âmbito destas preocupações com a preparação de “facilitadores/ dinamizadores/mediadores”, Boland (2008) refere que o desafio para estes profissionais se coloca ao nível de uma maior compreensão dos processos cognitivos, já que o pensamento e a sua

⁸ Refiram-se a este propósito as reflexões de Said (2001) e Prentki (2009).

tradução pela linguagem não pode ser entendida fora do contexto cultural em que se desenvolve – correspondendo, aliás, a uma das premissas da pedagogia de Paulo Freire, nomeadamente a referente à *nomeação do mundo*.

O processo de reflexão pessoal surge como uma condição para o trabalho em Teatro e Comunidade e para tal é necessário “*preparar o facilitador*”. A noção praxiológica inerente a todo e qualquer processo reflexivo encontra nesta procura o seu sentido, tal como nos relembra Freire (1978): “*Práxis que, sendo reflexão e ação verdadeira transformadora da realidade, é fonte de conhecimento reflexiva e criativa*” (ibid., p. 108).

Tal como na formação contínua de outros profissionais, nomeadamente na formação de professores, a dimensão reflexiva é um imperativo que recai na análise e reflexão crítica sobre as próprias práticas.

No entanto, se esta é uma recomendação defensável para o profissional de teatro (e se considerarmos que o trabalho teatral na comunidade é uma co-construção), temos de considerar a perspectiva de Bauman (2003) sobre a impossibilidade de uma comunidade se auto-examinar. Segundo Redfield (1971) existem três características que impossibilitam uma dada comunidade à reflexão, à crítica e à experimentação: uma comunidade verdadeira é “*distinta*”, “*pequena*” e “*auto-suficiente*”. Para Bauman (2003) estas “*três características se unem na efectiva protecção dos membros da comunidade em relação às ameaças a seus modos habituais. Enquanto cada um do trio estiver intacto, é muito pouco provável que a motivação para a reflexão, a crítica e a experimentação possam surgir*” (Ibid., p. 18).

Deste modo, o processo de reflexão numa comunidade, tão necessário à criação e à acção consciente e cívica, terá que ser induzido/conduzido.

Para que tal possa ocorrer torna-se imperioso que o profissional tenha uma visão ética do mundo.

Num projecto de Teatro e Comunidade o desenvolvimento de uma reflexão de natureza ética em torno da diversidade de valores e aceções que moldam atitudes está sempre presente e dessa forma, as dimensões da personalidade e das características na liderança serão factores a ter certamente em conta. O processo de autoconhecimento e o desenvolvimento de capacidades auto-reflexivas dos profissionais impõem-se como condições inultrapassáveis.

O desempenho dos “*Curingas*” instituiu-se como uma preocupação analítica por parte de Boal (1991), que constatou a extraordinária influência das características de personalidade individuais, sendo que cada curinga desenvolve um estilo próprio.

Num estudo realizado por Posner (2008) sobre o fenómeno de construção da liderança (através da observação de um grupo em preparação de uma performance) conclui-se que no teatro, tal como noutros espaços organizacionais, se assiste a características de liderança efectivas, podendo ser este domínio de grande utilidade, sobretudo quando estão em causa acções multiplicadoras, como aliás é também sugerido nas metodologias de desenvolvimento de Teatro do Oprimido, no seio do qual os leaders transformam os seus seguidores em novos leaders, capazes de encontrar a sua própria voz e estilo próprio.

Posner (2008) sublinha os processos comuns das práticas teatrais, sobretudo o treino do actor e os processos de ensaio, para o entendimento da construção da liderança⁹, afirmando que outros tipos de organizações poderão aprender com o teatro.

6. Compreensão da diversidade cultural

O facto de as culturas se constituírem como entidades importantes no tipo de trabalho perspectivado na abordagem em Teatro e Comunidade determina que se assinalem as

⁹ “*Leaders bring out the best in others by appreciating people for who they are and what they do. The path to success in the theater, as with any new endeavor, is not always obvious nor without personal risks how leaders make a difference through the importance of Establishing a vision Realizing that it's not just the leader's vision; Enabling people to find their voice; Empowering through coaching; Fostering experimentation and learning from experience; Facilitating mutual respect; Providing feed-back and encouraging the heart*” (Posner, 2008, pp. 40/41).

características que percorrem as várias noções de cultura segundo diversas perspectivas: *“culture is (a) a collective, not individual, attribute; (b) not directly visible but manifested in behaviors; and (c) common to some but not all people”* (Hofstede & McCrae, 2004, p. 58). Do mesmo modo, importa compreender as dimensões de cultura articuláveis, ou seja: as dimensões que esta noção dinâmica de cultura projecta (ao caracterizar-se pelo ‘não dito’; mais concretamente ao enfatizar atributos não directamente visíveis).

Deste tipo de compreensão sistémica, para a qual concorrem os diversos aspectos da vivência comunitária, decorrem importantes contributos que não podem ser menosprezados pelo valor que assumem nas dinâmicas relacionais e sociais.

Referimo-nos a título de exemplo, à valia da presença de diversidade geracional, no desenvolvimento dos processos de criação (Nicholson, 2009), praticamente inexistentes noutros contextos criativos.

Também as perspectivas de Canclini (1990) mais do que nunca devem ser objecto de reflexão prévia a qualquer abordagem teatral comunitária, já que contrariam as visões folcloristas sobre as culturas populares.¹⁰

Teremos que ter presente a diversidade com que as manifestações das expressões culturais se apresentam e se reinventam, num tempo em que não se assiste já à reverência a cânones estéticos. O princípio da heterogeneidade é, portanto, denominador comum na contemporaneidade: *“Tanto las transformaciones de las culturas populares como las del arte culta coinciden en mostrar la realización heterogénea”* (Canclini, 1990, p. 235).

O conhecimento sobre os diversos reportórios e formas das performances populares é, por este facto, também imprescindível, sobretudo por legitimar alguns aspectos que deverão estar presentes no trabalho de criação no âmbito do teatro e comunidade. Assiste-se, curiosamente, em determinados contextos, a um recrudescimento de certas manifestações, que correspondem a reinvenções e a hibridações¹¹. Uma das explicações para a existência deste tipo específico de vitalidade da cultura popular encontra explicação no próprio processo de globalização que, se por um lado, impõe e normaliza “o gosto” em todas as latitudes, *“...é notório também a reação da cultura popular (...) evidente, por exemplo, nas manifestações expressivas próprias das comunidades populares que reinventam a música, o corpo, a fala”* (Coutinho, 2010, pp. 45/46).¹²

De qualquer modo, é importante considerar os diferentes códigos de linguagens com incidência nos significados atribuídos às práticas performativas por diferentes tipos de grupos, o que influi, naturalmente, nas expectativas que vão sendo acalentadas.

7. A incorporação de elementos da cultura popular

Ao longo da nossa pesquisa tivemos o privilégio de contactar com alguns trabalhos de grupos que desenvolvem práticas teatrais com a comunidade - *“FOFA”* (Facilitação de Formadores), *“PIMteatro”*, *“3emPipa”*, *“Ball17”*, *“A Pele”* - que confirmaram a utilização recorrente de convenções e elementos das formas populares que analisámos na performance das Brincas (Bezлга, 2010, 2012; Bezлга e Valente, 2009): a composição circular, o uso do grotesco e do humor, a recapitulação por parte do apresentador, a formação do coro¹³ que questiona/dialoga com o protagonista, o uso do verso rimado, a estrutura de cortejo, o uso da forma cantada, entre outros.

¹⁰ a) *el desarrollo moderno no suprime las culturas populares (...)* b) *las culturas campesinas y tradicionales ya no representan la parte mayoritaria de la cultura popular (...)* c) *lo popular no se concentra en los objectos (...)* d) *lo popular no es monopolio de los sectores populares (...)* e) *lo popular no es vivido por los sujetos populares como complacencia melancólica com las tradiciones (...)* *la preservación pura de las tradiciones no es siempre el mejor recurso popular para reproducirse y reelaborar su situación* (Canclini, 1990, pp. 200/218)

¹¹ Não poderá esquecer-se o carácter híbrido que caracteriza as manifestações da cultura na contemporaneidade: *“em nosso mundo nenhuma cultura é uma ilha”* e, nesse sentido, *“todas as formas culturais são mais ou menos híbridas”* (Burke, 2003, p. 101-102).

¹² Coutinho (2010) apoia-se nas perspectivas optimistas de Santos (2007) e na noção de narrativa alternativa de Prentki (2009).

¹³ O papel do Coro nas práticas de Teatro e Comunidade foram recentemente objeto de estudo de Cláudia Andrade (2013) no Mestrado em Teatro e Comunidade do ESTC.

Boland (2008), ao analisar o seu trabalho de formação de actores comunitários, refere o uso de procedimentos dramáticos contextuais tendo como base o recurso às ‘palavras generativas’ e ‘temas significativos’ para a comunidade envolvida no processo, de acordo com a perspectiva freiriana. *Também é apresentado o recurso intencional às formas da performance popular e do teatro tradicional que reconhecemos da nossa análise realizada sobre as Brincas Carnavalescas: “We have condensed the dramatic action of traditional European forms of mummery into a specific sequence of direct-address interactions”* (Boland, 2008, p. 6).

Não procurando a fidelização aos conteúdos e temas das manifestações tradicionais, as formas performativas de dimensão ritual e festiva podem possibilitar através de analogias, a vivência de um processo criativo que se deseja livre e actualizado pelas pesquisas contemporâneas.

8. Motor de desenvolvimento criativo, estético e artístico

Todas as culturas têm desenvolvido formas de se expressar. Disso nos dá conta a investigação sobre o riquíssimo caudal de performances culturais. Todo o ser humano tem direito à criação:

“Privar os cidadãos da possibilidade de criar produtos teatrais, independentemente da sua maior ou menor qualidade (ainda que a qualidade seja uma aspiração legítima), também pode implicar uma negação injustificável das suas capacidades e destrezas e assumir que apenas os considerados ‘artistas’ são capazes de estabelecer e seguir um determinado cânone”. (Vieites, 2000, p. 77)

Deste modo, na preparação do “*dinamizador/facilitador*” em Teatro e Comunidade, o profundo conhecimento de que deve estar munido, nomeadamente sobre os aspectos das culturas populares em presença, deverá servir para guiar o trabalho criativo, artístico e teatral a realizar.

Exemplifiquemos: o recurso à forma de cortejo pode ser usado de forma crítica e criativa, apenas porque “*a forma de cortejo garante a convocação do público para as apresentações, com intervenções populares características: instrumentos, canto, cores e interatividade*” (Carleto, 2009, p. 34) e não como reprodução fiel de uma estratégia popular, para a qual não se encontraria justificação.

A eficácia dos processos de intervenção em teatro e comunidade tem sido um tema de constante reflexão (Chinyowa, 2008, Bolland, 2008, Nogueira, 2008).

Um dos elementos eficazes mais consensuais refere-se às funções atribuídas a actores e a espectadores que são diferentes das do teatro tradicional. O quase desaparecimento da distinção entre espectador e actor coloca a ênfase no “participante”. De acordo com a noção de *especta-actor* na perspectiva de Boal, na modalidade de Teatro-Fórum “A interação palco e platéia, sob o olhar vigilante do *Coringa*, estimula a platéia, transforma o fenómeno da representação na soma das tentativas e soluções propostas pelos espectadores, como objetivo de lutar contra uma determinada forma de opressão” (Teixeira, 2007, p. 211).

Tal como nas Brincas e em alguns dos grupos de teatro comunitário que têm como referência as formas expressivas da cultura popular, também aqui o “*dinamizador/facilitador*” deverá saber adoptar as estratégias eficazes.

Nogueira (2008a) considera quatro dimensões de relevo para a compreensão do impacto nos participantes destes tipos de performance: “*vinculação com as tradições culturais da comunidade (...)* *envolvimento da comunidade com a pesquisa (específica de determinada performance) (...)* *histórico (do envolvimento) junto com a comunidade*” (...) e “*qualidade estética (mesmo que) diferente de uma estética de um teatro profissional*” (ibid., p. 128). Poderia adicionar-se ainda, o valor pedagógico baseado no desenvolvimento de um pensamento próprio e no reconhecimento dos diversos saberes/fazer, tornando possível

convocar as várias sensibilidades, os vários grupos e indivíduos que compõem uma determinada comunidade.

9. Potenciar os processos de co-criação colectiva

A abordagem de Teatro e Comunidade como desenvolvimento de um processo de co-criação dialógica implica naturalmente uma preocupação com o grupo, enquanto estrutura colectiva em processo de construção. Recordemos neste domínio a importância de toda a sorte de jogos teatrais desenvolvidos por Boal (1982), no sentido da criação do grupo, em que afectividade, cumplicidade e confiança se tornam ingredientes indispensáveis.

Também Nogueira (2006a) reforçou este aspecto da criação colectiva, sendo *Ilo Krugli e Catherine Dasté* as suas mais directas influências na condução destes processos.

Para finalizar, gostaríamos de pugnar pela valorização destas performances tradicionais, no sentido da “*autenticidade*” que lhe é conferida pelos próprios protagonistas, valor tão caro à actual reflexão em torno da performance (Rubridge, 1995).

Podemos encontrar nelas um repositório imenso para o trabalho teatral contemporâneo que não se limita aos processos de criação em teatro e comunidade. Estas performances tradicionais valem sobretudo pelo seu valor educacional, enquanto promotoras de cidadãos criativos e activos em vez de consumidores passivos. Como Carleto (2009), aliás, consistentemente referiu: “*Manter vivas as manifestações populares implica em valorizar aqueles que produzem essa cultura, além de fomentá-la para que outros mais possam partilhar dessa construção, em vez de serem educados para apenas consumir*” (ibid., p. 95).

Nesse sentido, refira-se a necessária preocupação com a eficácia da intervenção teatral, no sentido de incluir mais e mais as audiências e chamá-las à co-participação. O objectivo deste tipo de teatro comunitário de raízes populares passa pela identificação entre performers e audiência, de modo também a confrontar o todo da comunidade com expectativas e interesses que, ao nível deste tipo de representação face a face, acabam por flutuar e problematizar-se num tom de festa.

Conclusão

Tomámos como ponto de partida para esta reflexão os resultados da nossa pesquisa, problematizando os sentidos contemporâneos da performance tradicional, enunciando os seus contributos para a criação teatral contemporânea em contextos de desenvolvimento comunitário e, desta forma, afirmar as relações interdependentes entre educação, comunidade e práticas performativas e teatrais.

Permitimo-nos inquirir conceitos escorregadios como identidade, tradição e comunidade de forma a compreender e situar as culturas populares na contemporaneidade.

A heterogeneidade com que as expressões culturais se apresentam e se reinventam, o carácter híbrido, isento de reverência a cânones estéticos, são denominadores comuns que temos forçosamente que levar em conta no desenvolvimento de práticas teatrais com enfoque social.

A partir da análise das práticas e discursos produzidos por criadores e estruturas de criação em Portugal, cujo programa de acção contempla a intervenção teatral na comunidade, foi possível compreender que frequentemente estas abordagens servem propósitos sócio-culturais e artísticos institucionais (nomeadamente académicos) que não têm em conta as experiências, vivências culturais e motivações dos indivíduos e comunidades, não correspondendo por isso às expectativas criadas e fracassando os seus reais impactos.

Desta forma, a reflexão sobre o perfil do agente teatral com esta responsabilidade é decisiva.

Salientámos o seu papel polivalente considerando uma multiplicidade de funções: A um tempo “artista”, “formador”, “educador” e “investigador”. Indubitavelmente apresentando-se como mediador entre visões, mundos e contextos, envolvendo diferentes referências de

ordem cultural, social, artística e estética acentuando o carácter dialógico da relação. A dimensão reflexiva e o desenvolvimento de uma visão ética do mundo – no respeito de diferentes valores, aceções e perspectivas – articula-se com as necessárias qualidades de liderança do animador/facilitador.

O conhecimento fundamentado e experienciado, numa praxis dialógica, das formas das performances populares torna-se por isso ferramenta necessária ao animador/facilitador.

A construção partilhada de conhecimento é o motor de desenvolvimento e transformação individual, o que remete para a consideração da abordagem do Teatro do Oprimido como eminentemente processual, no sentido em que se promovem no seio do grupo, as competências co-investigativas, co-criativas e co-avaliativas de âmbito artístico, estético e social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amaral, M. et al. (2001). Boal Exilado. *Caros Amigos*, Ano IV, 48, 28-33 [entrevista concedida por Augusto Boal].
- Andrade, C. (2013). *Coro - corpo coletivo e espaço poético: Interseções entre o teatro grego antigo e o teatro comunitário*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Araújo, J. (2005). *A cena ensina: Uma proposta pedagógica para a formação de professores de teatro*. Tese de Doutorado. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- Bauman, Z. (2003). *Comunidade: A busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Beltrame, V. (1995). *Teatro de bonecos no Boi-de-Mamão: Festa e drama dos homens do litoral de Santa Catarina*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP.
- Beltrame, V. (2004). *A Tradição das Artes Cênicas Populares de Santa Catarina. Poéticas Teatrais*, CEART/UESC. Acedido em 20 de Março de 2009, disponível em http://www.ceart.udesc.br/PoeticasTeatrais/pesquisa_atradicao.php
- Bento, A. (2003). *Teatro e animação: Outros percursos do desenvolvimento sociocultural no Alto Alentejo*. Lisboa: Edições Colibri.
- Bernardi, C. (2004). *Il teatro sociale: L'arte tra disagio e cultura*. Roma: Carocci.
- Bezelga, I. (2012). *Performance Tradicional e Teatro e Comunidade: Interações, Contributos e Desafios Contemporâneos. O caso das Brincas de Évora*. Tese de Doutorado. Évora: Universidade de Évora
- Bezelga, I. (2010). *Manifestações de teatralidade popular: As Brincas de Évora*. Actas da Conferência Internacional da Tradição Oral, vol. 2, pp. 57-64. Ourense: Concellaria de Cultura de Ourense.
- Bezelga, I. & Valente, L. (2009). "Brincas of Évora" Rituals of Carnival and performance in the south of Portugal: Rural and traditional festivities in the contemporary world. *The International Journal of the Arts in Society*, vol. 4 (3), pp. 73-86.
- Boal, A. (1982). *200 exercícios e jogos para o ator e não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, A. (1991). *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, A. (2009). *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Boland, G. (2008). *Devising original entertainments for popular audiences: 'New lamps for old!'*, 9, artigo 3. Acedido em 21 de Março de 2009, disponível em http://www.griffith.edu.au/_data/assets/pdf_file/0007/114955/04-Boland.pdf
- Borrupt, T. (2003). *Dialectic of community arts practice and globalization, or is this parade going the wrong way?*. CAN/API Publication, Junho de 2003. Acedido em 1 de Novembro de 2009, disponível em http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2003/06/dialectic_of_co.php
- Burke, P. (1996). *Culturas populares e cultura de elite, palestra proferida na Universidade Estadual de Maringá*, 23 de Março de 1996. Acedido em 11 de Julho de 2009, disponível em http://www.dhi.uem.br/publicacoesdhi/dialogos/volume01/Rev_a01.htm
- Burke, P. (2003). *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Unisinos.
- Burnham, L. (2001). *An Introduction to Training in Community Arts*. CAN/API Publication, Setembro de 2001. Acedido em 29 de Agosto de 2010, disponível em http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2001/09/training_in_com.php
- Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: Estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Cidade do México: Grijalbo.
- Carleto, S. (2009). *Teatro União e Olho Vivo: Cultura tradicional e arte popular*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: UNESP.
- Cascudo, L. (1962). *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/MEC.
- Cassanelli, F. & Garzella, A. (2002). *L'attore sociale: L'utopia formativa nell'arte teatrale*. Lucca: Maria Pacini Fazzi.
- Chafirovitch, A. (2008). "Não quero ser rato de biblioteca": Reflexões acerca da investigação através da prática artística. *Revista Imaginar*, 50, pp. 27-29, Porto: APECV.

- Chinyowa, K. (2008). Evaluating the efficacy of community theatre intervention in/as performance: A south african case study. *Applied Theatre Researcher*, 9, artigo 5. Acedido em 18 de Janeiro de 2008, disponível em http://www.griffith.edu.au/__data/assets/pdf_file/0009/114957/06-Chinyowa.pdf
- Coutinho, M. (2010). A favela como palco e personagem e o desafio da comunidade – Sujeito. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Cruz, P. (2011). A centralidade do diálogo na dimensão pedagógica do teatro do oprimido: entre a maiêutica socrática e a Pedagogia do Oprimido. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- Derrida, J. (1994). *Espectros de Marx. O estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Rio de Janeiro: Relume.
- Desgranges, F. (2003). *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec.
- Freire, P. (1987). *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Freire, P. (1978). *Cartas à Guiné-Bissau: Registros de uma experiência em processo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Halbwachs, M. (2004). *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro.
- Hall, S. (2003). *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG.
- Hofstede, G. & McCrae, R. (2004). Personality and culture revisited: Linking traits and dimensions of culture. *Cross-Cultural Research*, vol. 38 (1), pp. 52-88.
- Lopes, M. (2000). A animação teatral em Portugal: Passado, presente e futuro. In M. Vieites (Coord.), *Animación teatral – Teorias, experiências, materiais*. (pp. 385-396). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Lopes, M. (2005). *Animação sociocultural em Portugal – Perspectiva histórica de 1974 a 1999*. Tese de Doutorado. Salamanca: Universidade Pontifícia de Salamanca.
- Nicholson, H. (2009). Intergenerational reminiscence theatre. In M. Prendergast & J. Saxton (Eds.), *Applied theatre: International case studies*. (pp. 174-178). Bristol: Intellect Books.
- Nogueira, M. (2006a). Reflections on the impact of a long term theatre for community development project in Southern Brazil. *Research in Drama Education*, 11 (2), pp. 219- 234.
- Nogueira, M. (2006b). Tentando definir o teatro na comunidade. *Revista Dapesquisa*, vol. 2 (2). Acedido em 4 de Janeiro de 2008, disponível em http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/Marcia%20Pompeo.pdf
- Nogueira, M. (2007). Teatro e comunidade: Dialogando com Brecht e Paulo Freire. *Urdimento*, vol. 1 (9), pp. 69-85.
- Nogueira, M. (2008). A opção pelo teatro em comunidades. *Urdimento*, 10, pp. 127- 136.
- Nogueira, M. (2010). Folheto de divulgação das actividades do núcleo de Formação de Facilitadores em teatro e comunidade (FOFA), Florianópolis.
- Posner, B. (2008). Play's the thing: Reflections on leadership from the theater. *Journal of Management Inquiry*, vol. 17 (1), pp. 35-41.
- Prentki, T. (2009). Contra-narrativa, ser ou não ser: Esta não é a questão. In M. Nogueira (Org.), *Teatro na comunidade: Interações, dilemas e possibilidades*. (pp. 13- 36). Florianópolis: UDESC.
- Redfield, R. (1971). *The little community and peasant society and culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rubridge, S. (1995). Does authenticity matter? The case for and against authenticity in the performing arts. In P. Campbell (Ed.), *Analysing performance: Interpretations, issues, ideologies*. (pp. 219-233). Manchester: Manchester University Press.
- Said, E. (2001). *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Santos, B. (1989). *Os direitos humanos na pós-modernidade*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais/CES.
- Six, J. (2001). *Dinâmica da mediação*. Belo Horizonte: Editora Del Rey.
- Taylor, P. (2003). *Applied theatre: Creating transformative encounters in the community*. Portsmouth: Heinemann.
- Teixeira, M. (2007). *Dimensões Sócio Educativas do Teatro do Oprimido: Paulo Freire e Augusto Boal*. Tese de Doutorado. Barcelona: Universidade Autònoma de Barcelona
- Valente, L. (2005). Teatro e comunidade na construção de uma cidadania inclusiva. *REVUÉ*, 4, Universidade de Évora.
- Velho, G. & Kuschnir, K. (1996). Mediação e metamorfose. *Revista Mana – Estudos de Antropologia Social*, vol. 2 (1), pp. 97-108.
- Vieites, M. (2000). Fontes, finalidades, tipologias e objectivos em animação teatral. Alguns elementos dispersos para construir uma teoria da animação teatral. In J. Gómez, J. Martins & M. Vieites (Coord.), *Animación teatral – Teoria e prática*. (pp. 73-142). Porto: Campo das letras.
- Weber, M. (2002). *Ensaios de sociologia*. Rio de Janeiro: LTC Editora.
- Wolf, E. (1971). Aspects of group relations in a complex society: Mexico. In T. Shanin (Ed.), *Peasants and peasant societies: Selected readings*. (pp. 50-68). Harmondsworth: Penguin Books.

Bio de Isabel Maria Gonçalves Bezelga

Áreas de formação: Educação pela Arte, Teatro, Ciências da Educação

Especialização em Teatro e Educação e Metodologias Artísticas Interculturais

Áreas de desempenho profissional: Actriz; Docente; Formadora; Consultora e Criadora das Orientações Curriculares de Teatro no Ensino Básico e Secundário no Ministério da Educação; Coordenadora e Animadora de projectos socio-culturais, educacionais e artísticos

Situação Actual: Docente de Teatro e Educação

Professora Auxiliar da Universidade de Évora

Directora do Curso de Licenciatura em Teatro no Departamento de Artes Cénicas da Universidade de Évora

Doutorada em Estudos Teatrais pela Universidade de Évora na área de Teatro e Comunidade

Investigadora do IELT /Universidade Nova de Lisboa e colaboradora do CIEP/ Universidade de Évora

Direcção da Associação Menuhin Portugal - Projecto MUS-E

Membro da rede Media & Performance

Membro da rede IDEA-Europe (International Drama/Theatre in Education Association)

Membro da Rede Ibero Americana de Educação Artística

Contactos: telm: 91 6534128; e-mail: Isabel.bezelga@sapo.pt