

A urgência numa abordagem artística e teatral comunitária de qualidade

La urgencia de un enfoque artístico e teatral de comunidad de calidad

The urgency of an artistic and theatrical community approach with quality

Isabel Bezelga

imgb@uevora.pt

Professora Auxiliar da Universidade de Évora

Tipo de artigo: Original

RESUMO

O estudo sobre as 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 teatrais na comunidade. Nesse sentido, o presente artigo reflecte a urgência na demanda numa intervenção artística e teatral eficaz, mobilizadora e transformadora. Salientamos os enfoques educacionais e sociais destas práticas artísticas através da apresentação de um projecto de formação de dinamizadores teatrais, em curso na Universidade de Évora.

Palavras-chave: Teatro e comunidade; Performance; Culturas Populares.

RESUMEN

El estudio de las representaciones tradicionales contemporáneas, permiten una comprensión de las motivaciones de las comunidades en relación con sus propias experiencias culturales y expresiones estéticas. Atender a la paródica, los procesos dialógicos y intertextuales, es crucial para la reflexión en torno a las prácticas teatrales en la comunidad. En este sentido, lo artículo refleja la demanda urgente de una intervención artística eficaz, logrando acceder a la movilización y la transformación teatral. Hacemos hincapié en los enfoques sociales y educativos de estas prácticas artísticas mediante la presentación de un proyecto de formación de facilitadores de teatro, en curso en la Universidad de Évora.

Palabras clave: Teatro y comunidad; Performance, Cultura Popular.

ABSTRACT

The study of contemporary cultural performances, allow us to an understanding of the motivations of communities in relation to their own cultural experiences and aesthetic expressions. Attending the parodic, the dialogic and intertextual processes is crucial to understand community theatrical practices. The text reflects the urgent demand of an effective, mobilizing and transforming theatrical intervention. We emphasize social and educational approaches of these artistic practices by submitting a draft of theatrical training facilitators, ongoing at the University of Évora.

Keywords: Theatre and community; Performance, Popular Culture.

INTRODUÇÃO

Este artigo toma como referência os resultados duma investigação, que partiu da 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 (Bezelga, 2012).

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 participação, ao longo de anos, nestas práticas performativas.

Efectivamente, os contributos do teatro educação e comunidade induzem a abordagens cada vez mais especializadas e implicadas, quer referindo-se a especificidades de grupos e sub-grupos presentes nas sociedades contemporâneas, a um mesmo tempo sujeitos e objecto de intervenção, quer no enfoque da dimensão política que prespasse o processo criativo.

A toda esta multiplicidade de práticas se reconhece a tónica no desenvolvimento sustentado, na promoção de valores e boas práticas, na afirmação dos direitos humanos, na superação traumática.

A função social e transformadora do teatro está presente em todas essas acepções e por esse facto ela é desejada e urgente!

Para tal, conte-se sobretudo, com a pertinência da visão educacional ampla de Paulo Freire, do poder que a literacia confere enquanto promotora da conscientização e exercício de liberdade e cidadania assim como com as perspectivas emancipadoras do Teatro para todos de Augusto Boal.

CONTRIBUTOS DAS MANIFESTAÇÕES PERFORMATIVAS POPULARES

A perspectiva aqui apresentada pressupõe a interacção com 2 sistemas da performance popular que se complementam, o mundo dos reportórios da expressão artística

popular e os códigos de teatralidade que se identificam em diversas fontes do teatro e performances populares. Compreendê-los e respeitá-los constituíram-se como passos decisivos no nosso projecto de formação educacional e artística na comunidade já que se traduzem na oportunidade de aceder aos padrões estéticos que este tipo de manifestações comporta.

Impõe-se a um tempo, a identificação, utilização e re-apropriação de elementos de diversificada proveniência cultural, não se restringindo apenas aos estritos reportórios teatrais, mas igualmente aos provenientes de outras áreas da expressão artística e cultural: dança, música, narração oral e escrita, etc. Neste contexto o progressivo interesse pelas formas tradicionais e respectivo processo de *patrimonialização* (Raposo, 2003), tem correspondido às necessidades das sociedades contemporâneas, de espaços de encontro com as suas « raízes » e de procura de sentidos de continuidade, num mundo em que tudo é fortemente transitório, modulado por fluxos e em constante mudança. Onde até mesmo o conceito de *comunidade* se encontra comprometido (Bauman, 2003).

As manifestações performativas populares, caracterizadas como espaços de celebração comunitária em que simultaneamente todos são actores e espectadores, frequentemente desenvolvem nos indivíduos sentimentos de autenticidade e permanência num contexto dinâmico e vibrante. Tem-se vindo a assistir a uma recuperação das formas tradicionais, ou mesmo à sua *invenção* (Hobshawn & Ranger, 1983) e à adaptação destas manifestações a certos formatos com maior visibilidade para o que tem contribuído a crescente dimensão da vida social como espectáculo presente no mundo contemporâneo. A transformação que ocorre ao nível das práticas, das funções e significados que lhes são atribuídos emerge da tensão criativa presente nestas manifestações, entre a incorporação de elementos culturais provenientes das referências globais conduzindo ao aparecimento de objectos híbridos (Canclini, 2006) e as tendências de cristalização suportadas pelas noções de autenticidade de algumas encenações folclóricas.

CARACTERÍSTICAS DA TEATRALIDADE DAS PERFORMANCES POPULARES

A pesquisa transversal que levámos a cabo permitiu entender a teatralidade como um território maleável onde diversas tradições e inovações operam proximidades e interações.

No entanto, e apesar do seu carácter festivo e multi-expressivo, identificam-se um conjunto de elementos teatrais que as caracterizam.

O espaço da performance passa, numa primeira instância, pela criação do *território do jogo*, onde – com a comunidade – fica estabelecido o pacto da natureza ficcional da própria performance, sendo a “rua” o *locus* preferido. A disposição circular ritualizada é percebida como momento de efectiva sacralização correspondendo a uma relativamente comum convenção de passagem do tempo e de enunciação da viagem.

O posicionamento dos performers é organizado tendo em vista um contínuo contacto visual entre todos, estruturando as suas posições relativas através dum discurso sistémico que articula o posicionamento de uns face aos outros, ao mesmo tempo que define o ‘de dentro’ e o ‘de fora’ do espaço de jogo, ajudando as audiências não familiarizadas a (re)conhecer intuitivamente os seus lugares na performance.

A noção de tempo na relação fábula *versus* enredo preconizada por Eco (1983), sendo um dia ou uma vida inteira, pouco interessa. O posicionamento é o da tradição oral em que uma história se conta começando por “Era uma vez...” e, nesse contexto de verdadeira ‘atemporalidade’, as divisões metadiscursivas entre real e ficcional perdem efectivamente o sentido (e os saltos e ‘déalages’ de espaço tempo e acção deixam de interferir).

Nas performances populares não raramente se reconhece a existência de um conjunto de performers, cujos papéis desempenhados com alguma estabilidade, os definem como figuras/personagens, muito para além do tempo de realização da performance. Efectivamente, o que estes “actores” enunciam talvez não se possa chamar de personagens, mas sim e apenas, figuras. O “actor” destes contextos evidencia a separação entre o ‘eu-actor’ e o ‘eu-

personagem’, reforçada por aspectos visuais e discursivos equacionando-se a alteridade de eu pessoa, eu performer, eu personagem.

A identificação da personagem é sobretudo realizada por signos externos, que caracterizam tipos facilmente reconhecíveis. A tipificação conduz frequentemente a uma especialização tornando-se tácita a distribuição de certos papéis.

A figura de Mestre/ Mordomo, relativamente comum nestas manifestações, aparece associada a um processo de Iniciação reservada apenas a alguns, nomeadamente na senda da continuidade dum determinada linhagem. A ela cabem diversas funções: liderança, organização, negociação e gestão do grupo, distribuição de papéis, condução dos ensaios e preparativos.

A presença do grotesco e o apelo da comicidade aparecem ligados à presença de outras figuras características, que tomam diversos nomes. Estas figuras estão associadas a diversas funções: organização da cena; regulação do espaço e tempo; corte (instituinte a dualidade ordem/desordem); reatualização crítica dando voz à insatisfação e à possibilidade de leitura das diversas camadas dramaturgicas oriunda da prolepse das narrativas enunciadas na cena; e ainda pela superação desconcertante da narrativa (sobretudo através de referências escatológicas e excessos de linguagem).

As práticas performativas são muito diversas da tradição realista europeia. As características multi-expressivas destas performances, através da incorporação do cortejo, da música e dança, remetem para uma forma de Teatro Total.

Assiste-se à concumitância de diversos géneros no interior destas performances, o que lhes confere uma estética particular oriunda das múltiplas influências do teatro. Neste sentido, as vivências teatrais destas performances vão desde entre as mais enraizadas tradições oitocentistas, aos princípios de multiplicidade do teatro pós-moderno, de que destacamos a estilização, a economia de meios e minimalismo.

Se existem formas e códigos que são agenciados pelos performers, também existe um sistema de códigos convencionados para a sua leitura, enquanto objectos de fruição co-participada. As audiências, por via de um pré co-

nhecimento, procedem por habituação e fundem normalmente as suas expectativas com a estrutura tradicional que lhes é sistematicamente brindada, embora se manifestem abertas e livres para atender às novidades, às actualizações narrativas, aos novos gags (e, portanto, a poderem rir-se de si-próprios com eles).

Estes aspectos das performances populares tornam-se particularmente relevantes para a formação artística, nomeadamente no que se refere à sistematização dos seus contributos para as práticas de teatro e comunidade.

TEATRO E COMUNIDADE – UM PROJECTO DE FORMAÇÃO

No teatro contemporâneo assiste-se ao desejo de transformar a cena num interface de inscrições culturais, de sonoridades específicas, de pulsões soltas e de corporalidades pluralmente marcadas, o que transforma a teatralidade num horizonte de permanente investigação. Um projecto que se alimenta do projecto e que incorpora a diversidade expressiva numa estratégia ‘anarrativa’: como uma espécie de ‘media res’ sem limites nem metas definidas.

As práticas teatrais tenderam nas últimas décadas para a poliexpressividade, para a polissemia oficial e para uma grande variedade de registos não tuteladas

As desterritorializações foram assim sendo sucessivamente animadas por linhas de fuga que curiosamente misturaram a tradição e a contemporaneidade

A emergência de novas tendências prende-se com o desejo de um regresso às origens e com o sentimento de perda de referências fundamentais no teatro ocidental. A valorização simbólica da dimensão ritual na experiência humana aliada a uma busca de autenticidade são aliás ideias partilhadas por Artaud, Brook, Grotowsky e Barba.

Os registos da teatralidade popular, independentemente das designações colaterais e regionais, denotam vínculos naturais e espontâneos de proximidade e intimidade, definem contextos de partilha e auto-construção, fazem depender o texto e outros ditames da lógica da própria performance e existem, no terreno, ao arpejo das dicotomias poder/não poder com que são amiúde postuláveis. Além dis-

so, constituem-se como uma espécie de alegoria do mundo que representam, ao estabelecerem laços particulares com níveis pré-conhecidos de sentido. A sua dimensão estética reside nessa capacidade comunitária de reconhecimento e no domínio autotélico (valor próprio intrínseco) que se traduz pela partilha criativa enquanto processo, de certo modo ahistórico e tendencialmente ritual.

A característica multi expressiva remete-nos não apenas para os primórdios do teatro mas igualmente para a performance artística contemporânea em que se salientam os aspectos de mobilização da individualidade criadora, de *inscrição e da* consciência de apresentação para um público no contexto duma implicação comunitária que lhe confere sentido.

Podemos efectivamente detectar um sem número de exemplos de encontros, interferências e influências múltiplas, que conferem a estas performances populares uma interessantíssima actualidade, se comparados com recentes opções do teatro contemporâneo. Schechner (1982), ao reconhecer a existência actual de 4 formas teatrais (oral, tradicional, moderna e pós-moderna), salienta a influência das formas tradicionais no teatro pós-moderno: “*The post modern is influenced more by oral and traditional ways of making theatre than any modern ways*” (Schechner, 1982, p. 106).

São vários os autores que salientam as tendências pós-modernas das performances populares, nomeadamente no que se refere à multiplicidade de significados, temas e processos nos modos de criação, onde se acentuam o carácter ritual na procura de formas “*para expressar emoções primárias sufocadas pelas convenções dominantes*”, resgatando a “*manifestação original de cada sujeito e de reencontros mágicos, com energias perdidas*” (Canclini, 2006, pp. 20/25).

Revelaram-se óbvios os contributos das performances populares, tendo a experiência – corpórea e sensível – a memória e o conhecimento sido distinguidos como desempenhando papéis importantíssimos no desenvolvimento criativo e da apreciação estética.

Muitos dos elementos presentes nas mais diversas práticas de teatro e comunidade escapam à codificação te-

atral estrita. Cabe neste domínio todo o tipo de elementos expressivos provenientes não apenas da teatralidade. Estas características diferenciadas traduzem uma preocupação em abranger linhas de força fundamentais, que mapeiem estas práticas, por natureza disseminadas e diversas nas suas géneses, propósitos e formas de dizer e de ser.

Passemos a examiná-las:

- **A diversidade estética**, quer ao nível da complexidade dos signos propostos, quer ao nível das incorporações desse material na comunidade que os gera e interpreta, surge como a primeira das características. E possivelmente a mais importante. Com efeito é o **sentido ‘desprogramático’** mas, ao mesmo, denso e tangível na sua comunicação, que enforma – como um dado necessário – a diversidade de propostas estéticas que encontramos nas práticas de teatro e comunidade.

- Co-presença de elementos integrantes da vida da comunidade e da sua cultura. Esta **integração** de dados do dia-a-dia na cadeia ficcional assegura a **presença do imaginário** e do seu reconhecimento na própria manifestação.

- Manipulação da **multiplicidade** de elementos da cultura popular, aspectos que vão desde o uso específico da língua à morfologia da cena

- **a presença lúdica e festiva** concorrem como mobilizadores potenciando a criatividade e a entrega colectiva.

- Preocupações de **eficácia** potenciando vínculos comunicacionais que se estabelecem entre os diversos participantes.

A eficácia performativa em teatro e comunidade decorre de vários factores que confirmam o permanente diálogo com as performances populares: dimensão multiexpressiva; identificação das personagens através de dispositivos simples e imediatos (objectos e outros signos); uso do coro e da forma cantada; recurso ao grotesco e *non sense*; estratégias de narração e uso de prólogo e epílogo; e ainda o facto de todos se sentirem ‘espect-actores’ da cena, na consideração de que o espaço ficcional construído decorre de uma realidade de que todos são (personagens e público) intrinsecamente parte; recurso às formas de cortejo e fórum. A forma circular é valorizada em termos teatrais como elemento que permite o contacto visual entre todos, a inclusão das audiências e o estabelecimento de um foco de

atenção; temas recorrentes do teatro tradicional que conferem atemporalidade temática. O que importa são as acções (simbólicas ou não) que permanecem, atravessando os fios dos tempos. Vida e Morte, Honra, Traição e Perdão são isotopias ahistóricas que estão presentes – hoje e sempre – na vida e nos dilemas contemporâneos.

Nas práticas de Teatro em Comunidade, verifica-se uma clara tentativa de retorno às formas simples. Como se o ‘readvento’ do jogo correspondesse a um desejo profundo: A simplicidade pressupõe sempre a ideia de um regresso, embora corresponda a uma **estética de experimentação e despojamento**.

O uso das formas populares desempenha um óbvio **factor de inclusão**, já que uma das preocupações deste tipo de trabalho teatral se centra no potenciar da co-participação. Este aspecto é reforçado pelas opções temáticas, de espacialidade, de linguagem e de recursos técnico-estéticos.

As abordagens de Teatro e Comunidade assumem-se metodologicamente como auto-reflexivas, apresentando-se como um desafio e uma oportunidade para que os participantes – individualmente e enquanto membros de uma dada comunidade – sintam desejo de reflectirem sobre si próprios, sobre as suas vidas, os seus projectos e esperanças futuras.

No projecto de formação que temos em curso tem especial destaque o conhecimento e experimentação de formas e códigos presentes nas performances populares, que sem descuidar pressupostos artísticos e estéticos, se revelam eficazes na inclusão dos diversos participantes e no desenvolvimento de processos de co-criação.

A URGÊNCIA DE UMA PERSPECTIVA ARTÍSTICA INTERCULTURAL

Ao reflectirmos sobre cultura e identidade na contemporaneidade temos que começar por considerar a cultura como algo dinâmico e em constante evolução e não já assente em identidades fixas e monocentradas.

A preocupação intercultural advém das necessidades criadas pelas novas sociedades multiculturais na tentativa de uma melhor inclusão. Projectando as noções de partilha

e identificação como centrais, Mchoul (1996) postula quase uma superação da noção de cultura em nome das “*communities*” propiciando o cruzamento de culturas e o aparecimento de novas culturas!

As bases desta abordagem recaem sobretudo no diálogo proporcionado pelo Teatro como linguagem artística e estética, no espaço de encontro em contextos situados, com diferentes indivíduos e grupos. Para Augusto Boal (1995) o espaço estético possui qualidades que estimulam a reflexão, a descoberta e o processo de expansão dos universos íntimos e sociais através da experiência.

Neste sentido, na formação/educação artística e teatral contemporânea, com preocupações sociais engajadas, deverá ser criado um espaço de questionamento laboratorial, para que de uma forma autónoma e empenhada os alunos investiguem e desenvolvam competências de mediação entre visões, discursos, projectos, instâncias e grupos sociais identitários, fomentando práticas performativas dialógica e cooperadamente sustentadas. Não se trata, pelo atrás exposto, de levar objectos construídos previamente segundo critérios paternalistas de adequação e utilidade (Bezelga, 2008). Aliás sobre esta perspectiva refiram-se as posições de Thompson e Schechner (2004) quando afirmam: “(...) *the act of using theatre in these contexts needs to be understood as a process of meeting and competing performances, not as merely bringing theatre to people and places that are theatre-less*” (Thompson e Schechner, 2004, p.13).

Pretende-se, com esta abordagem, que num ambiente seguro e protegido, os alunos sejam capazes de se exercitar enquanto dinamizadores de projectos na comunidade, assumindo uma relação horizontal baseada no respeito recíproco, na criação de afectos e de laços, que promovem a oportunidade de reflexão-acção e a transformação de práticas e constructos.

Convém ressaltar que não sendo a preparação de artistas profissionais, vulgo formação de actores, o tema deste artigo, importa desde já enunciar os princípios pedagógicos do teatro inscritos na formação de educadores, professores e animadores centrando-os no favorecimento de um ambiente desafiador e auto-reflexivo, que possibilite a aquisição das linguagens dramáticas, a tomada de consci-

ência das capacidades expressivas individuais, a exploração e experimentação em colectivo dos processos de criação.

Retemos algumas condições centrais:

- A ideia de **jogo**, como actividade primordial de relação deverá ser tomada como ponto de partida e de retorno.

- A **integração no processo criativo das dimensões rituais, arquetípicas e oníricas** das performances populares pressupõem um reconhecimento e leituras universais.

- A recuperação de temas e formas do teatro tradicional traduz-se numa preocupação pelo ‘não dito’, pela preferência por **um tipo de recriação que evita o óbvio**; aposta na autenticidade - recusando o artifício - e ainda na reinvenção do espaço e da própria ordem da representação.

- A comicidade e o uso do grotesco, característicos das performances populares permitem o “**espelhamento**” e um olhar crítico imediato.

- A consideração da importância das novas formas de comunicação, e de interacção com o público (que pressupõe uma comicidade reflexiva) ligam-se, obviamente, a uma valorização de espaços alternativos de sociabilidade, pelo fazer artístico e vivência estética. **fidelizam os seus participantes como públicos mais críticos e produtores culturais autónomos.**

- O processamento da transmissão de saberes, englobando não apenas os representantes de diversas gerações mas toda uma comunidade, deverá ser realizado de uma forma intuitiva e natural. Desta forma, **valoriza-se a aprendizagem decorrente do contacto directo e experimentação.**

A possibilidade de conversar, observar e partilhar momentos do quotidiano em contexto, ao invés de ser considerada uma perda de tempo, revela-se uma insubstituível oportunidade de aceder e compreender as práticas culturais de uma comunidade, actualizando e reformulando concepções construídas.

A narração oral, a implicação da memória e a interpretação subjectiva de acontecimentos e casos - através da aplicação de metodologias audio-visuais de elicitación, por exemplo -, revelam-se facilitadores da mobilização intergeracional numa comunidade e oportunidade de construção identitária. A partilha de histórias (aliando a dimensão da realidade e da fantasia) constituem-se em momentos de

forte adesão e coesão dos participantes (Cohen-Cruz, 2005).

A criação de uma relação de confiança e a anulação de níveis hierárquicos é condição do desenvolvimento de um Projecto, permitindo compreender na praxis os princípios que enformam a abordagem teatral intercultural. Esta constante prática de ‘media res’ que visa a transformação social está muito para além de todos os reducionismos e codificações binárias e/ou esquemáticas.

Interessa levar em conta indicadores de eficácia provenientes da investigação no âmbito educacional, nomeadamente os que decorrem de projectos formativos na concepção das *Comunidades de práticas* (Wenger, 1998), em que a responsabilidade de aprendizagem partilhada e a co-construção de conhecimento se espelham sobretudo, ao nível de um mais rigoroso e adequado planeamento e avaliação das acções – incorporando as motivações, descobertas e expectativas de todos os participantes -, num “Encontro” a várias VOZES.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

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 as abordagens de teatro e comunidade servem propósitos socioculturais e artísticos institucionais (nomeadamente académicos) que não levam 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 a formação do agente teatral com esta responsabilidade mostra-se decisiva.

Saliente-se o papel polivalente do profissional que desenvolve a sua acção teatral na e com a comunidade considerando uma multiplicidade de funções: A um tempo formador; educador; investigador; e artista. Indubitavelmente apresenta-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 é um imperativo que recai na análise sobre as próprias práticas. Assim o profissional ao promover o desenvolvimento das competências de análise e reflexão individual dentro do grupo, inclui-se a si próprio, já que o trabalho teatral na comunidade é uma co-construção.

O desenvolvimento de uma visão ética do mundo – no respeito de diferentes valores, aceções e perspectivas – articula-se com as necessárias qualidades de liderança e pro-actividade do animador/facilitador (Bezella, 2013).

O conhecimento fundamentado e experienciado, numa praxis dialógica, das formas das performances populares, torna-se ferramenta necessária ao animador/facilitador. No entanto, tal conhecimento não pressupõe uma fidelização aos conteúdos e temas tradicionais.

A heterogeneidade com que as expressões culturais se apresentam e se reinventam, isentas da referência a cânones estéticos, são denominadores comuns na contemporaneidade (Canclini, 2006). O carácter híbrido acompanha a crescente vitalidade da cultura popular, pelo que se impõe contínua investigação estabelecendo o recurso a formas performativas eficazes possibilitando a vivência de processos criativos livres e actualizados.

A construção partilhada de conhecimento é o motor de desenvolvimento e transformação individual, o que remete para a consideração da abordagem de Teatro e Comunidade 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.

Os resultados da investigação constituíram um esteio particularmente rico que acabou por ancorar as diversas chaves da teatralidade, entendidas como um sistema que resiste ao fechamento e à cristalização conceptuais. O ponto de partida e os pontos de chegada da nossa pesquisa reflectiram este percurso. Por um lado, problematizando os sentidos contemporâneos da performance tradicional; por outro lado, enunciando os contributos que daqui advém para a criação teatral contemporânea em contextos de desenvolvimento comunitário e, desta forma, inquirir as relações entre a educação, a comunidade e as práticas performativas e teatrais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Z. (2003). *Comunidade: A busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

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.

BEZELGA, I. (2012). *Performance Tradicional e Teatro e Comunidade: Interações, Contributos e Desafios Contemporâneos. O caso das Brincas de Évora*. Tese de Doutoramento. Évora: Universidade de Évora.

BEZELGA, I. (2008). A abordagem intercultural do tradicional ao contemporâneo: um contributo para a educação artística. *Revista Imaginar*, 49, pp. 26-31.

BOAL, A. (2009). *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond.

BOAL, A. (1995). *The Rainbow of Desire: The Boal Method of Theatre And Therapy*. London: Routledge.

CABRAL, B. et al. (1999). *Ensino do Teatro: Experiências Interculturais*. Florianópolis: Imprensa Universitária.

CANCLINI, N. (2006). *Culturas híbridas: estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Edusp.

COHEN-CRUZ, J. (2005). *Local Acts: Community Based Performance in the United States*. New.

ECO, U. (1983). *Leitura do texto literário*. Lisboa: Presença.

HOBBSHAWN, E. & RANGER, T. (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

McHOUL, A. (1996). *Semiotic Investigations: Towards an Effective Semiotics*. Stages: University of Nebraska Press.

RAPOSO, P. (2003). *O papel das Expressões Performativas na Contemporaneidade. Identidade e Cultura Popular*. Tese de Doutoramento. Lisboa: I.S.C.T.E.

SCHECHNER, R. (1982). *The end of humanism*. Nova Iorque: Performing Arts Journal Publications.

THOMPSON, J. & SCHECHNER, R. (2004). Why "Social Theatre"? *The Drama Review* 48:3, pp. 11-16.

WENGER, E. (1998). *Communities of practice: learning, meaning and identity*. Cambridge: Cambridge University Press.