

**Universidade do Minho**  
Instituto de Ciências Sociais

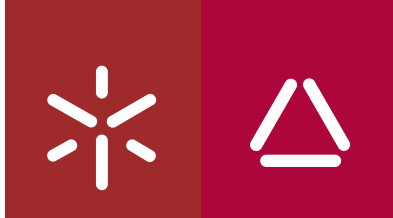
Ana Filipa da Costa Oliveira

**Arte em comunidade: AMAReMAR  
em Esposende**

Ana Filipa da Costa Oliveira **Arte em comunidade: AMAReMAR em Esposende**

UMinho | 2017

outubro de 2017



**Universidade do Minho**  
Instituto de Ciências Sociais

Ana Filipa da Costa Oliveira

**Arte em comunidade: AMAReMAR  
em Esposende**

Dissertação de Mestrado  
Mestrado em Sociologia  
Àrea de Especialização em Organizações e Trabalho

Trabalho efetuado sob a orientação da  
**Professora Doutora Teresa Mora**

outubro de 2017

## Declaração

**Nome:** Ana Filipa da Costa Oliveira

**Enderença eletrónico:** anafilipinha14@hotmail.com

**Telefone:** 919211526

**Número de Cartão de Cidadão:** 14653170

**Título da Dissertação:** Arte em comunidade: AMAReMAR em Esposende

**Orientador:** Professora Doutora Teresa Mora

**Ano de conclusão:** 2017

**Designação do Mestrado:** Mestrado em Sociologia – Área de Especialização em Organizações e Trabalho

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO PARCIAL DESTA DISSERTAÇÃO,  
APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO  
ESCRITA DO INTERESSADO, QUE TAL SE COMPROMETE.

Universidade Do Minho, \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**Assinatura:** \_\_\_\_\_

## **Agradecimentos**

Acredito que nada se alcança sozinho e esta dissertação não é exceção.

Em primeiro lugar, àqueles que sempre estiveram, estão e sempre estarão em primeiro lugar na minha vida, a quem nunca quero falhar, aos meus pais Domingos e Lurdes. Nunca duvidaram de mim nem das minhas escolhas e capacidades. Apoiaram-me incondicionalmente e eu nunca teria chegado aqui sem o incentivo deles. Dão-me asas para voar.

Aos meus avós Carolina e Francisco, meus segundos pais, por nunca me terem faltado, por me enriquecerem todos os dias com o amor e carinho mais puros, por fazerem de mim uma pessoa melhor. Um amor que não acaba.

Ao meu namorado Márcio, a quem tirei tantas horas da minha atenção mas que me deu tanto amor, apoio e incentivo e mostrou sempre orgulho no meu trabalho. Quero que me acompanhe sempre.

À minha orientadora Professora Doutora Teresa Mora, que me aceitou, que me abriu as portas para um mundo que desconhecia, que me acompanhou e incentivou, independentemente de todos os desafios ao longo desta jornada. Hoje, uma amiga.

À minha amiga Bárbara, por me acompanhar em caminhos desconhecidos, por me apoiar sempre e principalmente, por compreender todos os meus lados e partilhar comigo tantos momentos sarcásticos. Não há momentos tristes ao lado dela.

A cada um dos envolvidos no projeto AMAReMAR, a minha família de Esposende, por me abrirem as portas sem hesitar, por me acolherem de forma tão calorosa, por me darem a conhecer cada pormenor do seu mundo, por toda a amizade e carinho.

À família e às amigas que sempre me acompanham.

Obrigada.

# Índice

|  |           |
|--|-----------|
| Índice de imagens .....  | 6         |
| Resumo .....   | 7         |
| Abstract .....   | 9         |
| Introdução.....  | 11        |
| <b>Capítulo 1. Arte comunitária .....</b>  | <b>18</b> |
| <b>1.1. Perspetivas .....</b>  | <b>18</b> |
| <b>1.2. Problemáticas e Conceitos .....</b>  | <b>19</b> |
| 1.2.1. Identidade.....   | 19        |
| 1.2.2. Representações Sociais.....   | 24        |
| 1.2.3. Exclusão social.....  | 26        |
| <b>1.3. Contexto Português e Europeu .....</b>                                       | <b>29</b> |
| 1.3.1. Democratização cultural.....  | 29        |
| 1.3.2. Políticas Culturais e outros projetos.....                                    | 31        |
| <b>Capítulo 2. Metodologia.....</b>  | <b>36</b> |
| <b>2.1. Caminho Percorrido.....</b>  | <b>36</b> |
| <b>2.2. Técnicas de recolha de dados.....</b>  | <b>42</b> |
| 2.2.1. Observação participante .....   | 42        |
| 2.2.2. Inquérito por questionário .....  | 46        |
| 2.2.3. Grupo de Foco .....   | 47        |
| <b>Capítulo 3. Apresentação e discussão dos resultados.....</b>                      | <b>49</b> |
| <b>3.1. Caracterização e contextualização dos bairros e do projeto AMAReMAR.</b>     | <b>49</b> |
| <b>3.2. A oficina de teatro e os seus participantes.....</b>                         | <b>55</b> |
| <b>3.2. Em que medida este projeto mexeu com a identidade dos participantes? ...</b> | <b>60</b> |
| <b>Considerações finais.....</b>   | <b>72</b> |
| <b>Bibliografia .....</b>  | <b>75</b> |

|  |    |
|--|----|
| <b>Bibliografia Online:</b> .....  | 78 |
| <b>Anexos</b> .....  | 79 |
| <b>Anexo 1 - Grelhas de observação das oficinas de teatro</b> .....                                      | 79 |
| <b>Anexo 2 - Grelha de conteúdo dos ensaios</b> .....  | 80 |
| <b>Anexo 3 - Grelha de caracterização-ação dos participantes nas oficinas de teatro</b>                  | 80 |
| <b>Anexo 4 - Entrevistas aos técnicos da Câmara Municipal de Esposende</b> .....                         | 80 |
| <b>Anexo 5 - Grupo de foco aplicado aos participantes</b> .....  | 81 |
| <b>Anexo 6 - Grelha caracterização dos participantes do grupo de foco</b> .....                          | 85 |
| <b>Anexo 7 - Grelha de caracterização dos inscritos na oficina de teatro</b> .....                       | 85 |
| <b>Anexo 8 - Consentimento informado</b> .....   | 85 |
| <b>Anexo 9 – Equipa técnica do projeto AMAReMAR e do documento AMAReMAR – Há ir e voltar, 2015</b> ..... | 86 |

## Índice de imagens

|                 |    |
|-----------------|----|
| IMAGEM 1 .....  | 31 |
| IMAGEM 2 .....  | 31 |
| IMAGEM 3 .....  | 36 |
| IMAGEM 4 .....  | 41 |
| IMAGEM 5 .....  | 43 |
| IMAGEM 6 .....  | 56 |
| IMAGEM 7 .....  | 57 |
| IMAGEM 8 .....  | 60 |
| IMAGEM 9 .....  | 61 |
| IMAGEM 10 ..... | 62 |
| IMAGEM 11 ..... | 65 |
| IMAGEM 12 ..... | 65 |
| IMAGEM 13 ..... | 66 |
| IMAGEM 14 ..... | 66 |
| IMAGEM 15 ..... | 66 |
| IMAGEM 16 ..... | 67 |
| IMAGEM 17 ..... | 67 |
| IMAGEM 18 ..... | 68 |
| IMAGEM 19 ..... | 69 |
| IMAGEM 20 ..... | 69 |
| IMAGEM 21 ..... | 73 |

## Resumo

Com a realização desta investigação pretendemos abordar a temática da arte comunitária, ou seja, atividades de criação artística com o objetivo de intervir socialmente em grupos e/ou populações nos quais sejam identificados quaisquer tipos de fragilidade social, sociologicamente remissíveis para o conceito de exclusão social. Tal como refere Silva (2005:7), “as exclusões (...) remetem” para “um desigual poder de disposição ou controlo sobre bens e serviços, recursos e recompensas”, implicando “a situação de não-inclusão, de não-inserção e ou de não integração de indivíduos ou grupos sociais (...)” Neste sentido, as razões da exclusão, como salientado por Costa (2007: 39),

Devem [ser procuradas] na sociedade: no modo como a sociedade se encontra organizada e funciona, no estilo de vida e na cultura dominantes, na estrutura de poder (político, económico, social e cultural) – tudo fatores que se traduzem em *mecanismos sociais* que geram e perpetuam a pobreza e a exclusão.

Ainda segundo o mesmo autor (Costa, 2007: 39), a solução do problema [da pobreza e da exclusão] “requer a eliminação desses mecanismos, o que se não faz sem mudanças *sociais*”.

Nesta investigação refletimos sobre a importância da intervenção social pela arte na atenuação de alguns dos “mecanismos” que podem estar a perpetuar algumas das fragilidades sociais de que são portadoras populações em situação de exclusão social.

Para o efeito, escolhemos o projeto AMAReMAR apoiado pela Câmara Municipal de Esposende. Este projeto, iniciado em 2016, tem como objetivo lutar contra a exclusão social através do envolvimento da população em práticas de criação artística, mais propriamente por meio da oficina de teatro. Assim, os objetivos principais desta investigação passam por tentar identificar quais as representações sociais que a população participante no AMAReMAR tem sobre este projeto bem como procurar compreender as suas experiências identitárias enquanto participantes do AMAReMAR.

A metodologia utilizada para levar a cabo esta investigação passou maioritariamente por uma abordagem qualitativa. Assim, realizámos entrevistas semi-



estruturadas aos responsáveis pelo AMAReMAR e aos agentes artístico-culturais de modo a obter informação sobre a conceção do projeto e a sua realização no terreno e, sobretudo, o uso da técnica de observação participante com o objetivo de acompanhar de perto quer o funcionamento da oficina de teatro quer as experiências dos seus participantes. Realizámos ainda um grupo de foco constituído por uma parte dos participantes.

Os dados obtidos através quer da observação participante quer do grupo de foco revelam que, pelo menos no que toca à oficina de teatro, o projeto AMAReMAR conseguiu atingir os objetivos propostos, nomeadamente a promoção da inclusão social através das experiências identitárias promovidas no seio das oficinas do AMAReMAR.

**Palavras-chave:** arte comunitária; intervenção social; experiência identitária.

## **Abstract**

With the accomplishment of this investigation we intend to approach the theme of the community art, that is to say, activities of artistic creation with the goal of socially intervening in groups and / or populations in which are identified any type of social fragility, sociologically referable to the concept of social exclusion. As stated by Silva (2005: 7), "exclusions (...) refer" to "an unequal power of disposition or control over goods and services, resources and rewards" implying "the situation of non-inclusion, of not and integration of individuals or social groups (...)". Therefore, the reasons for exclusion, as stressed by Costa (2007:39):

Must be pursued in society: in the way society is organized and functioning, in the dominant lifestyle and culture, in the power structure (political, economic, social and cultural) - all factors that translate into social mechanisms which generate and perpetuate poverty and exclusion.

Still according to the same author (Costa, 2007: 39), the solution to the problem (of poverty and exclusion) "requires the elimination of these mechanisms, which is not done without social changes."

In this research we reflect on the importance of social intervention by art in the mitigation of some of the "mechanisms" that may be perpetuating some of the social fragilities that are carriers of populations in situations of social exclusion.

For this purpose, we chose the AMAReMAR project supported by the Municipal Council of Esposende. This project, that started in 2016, aims to fight against social exclusion through the involvement of the population in artistic creation practices, specifically through the theater workshop. Thus, the main goals of this research are to try to identify the social representations that the participating population in AMAReMAR has on this project as well as to try to understand their identity experiences as participants in AMAReMAR.

The methodology used to carry out this research has essentially a qualitative approach. Thus, we conducted semi-structured interviews with those responsible for the project, and the artistic and cultural agents, in order to obtain information about the

design of AMAReMAR and its practice on the field; as well as the participant observation technique in order to follow close to both the theater workshop and the experiences of its participants. We also carried out a focus group with some of the participants.

The data obtained through both the participant observation and the focus group reveal that, at least as far as the theater workshop is concerned, the AMAReMAR project was able to achieve the underlying goals, namely the experiences promoted in the workshops of AMAReMAR.

**Keywords:** community art; social intervention; identity experience.

## Introdução

Após diversas leituras sobre arte comunitária e práticas sócio-artísticas bem como sobre alguns projetos neste âmbito (como é exemplo o AMAReMAR), tornou-se necessário definir este tipo de arte, dado este constituir-se como o centro deste trabalho.

A arte comunitária distingue-se da arte convencional/amadora. Nesta, diferentemente daquela, o artista controla todo o processo de criação e revela-a ao público quando considera que a sua “obra de arte” se encontra pronta. Foi a ausência desta característica que de um ponto de vista sociológico começou por chamar a nossa atenção.

A arte comunitária a que se refere esta investigação define-se por um conjunto de práticas de criação artística (teatro, música, entre outras) que intervêm, de variadas formas, em comunidades nas quais sejam identificados quaisquer tipos de fragilidade social, associados à problemática da exclusão social. Tal como defende Hugo Cruz<sup>1</sup>, ao referir-se ao teatro comunitário, o seu objetivo é “contaminar os outros contextos da vida das pessoas” de modo a que “elas possam perceber que se ali dizem que acham que uma cena pode ficar melhor de outra maneira, na reunião de condomínio também podem ter opinião e exprimi-la” (Hugo Cruz, cit. in. Pereira 2015). A arte comunitária

---

<sup>1</sup> Professor na Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo – Porto (ESMAE), no âmbito das “Práticas artísticas e comunidades”. Cofundador da PELE e do Teatro do Oprimido no Porto; Cocriador de diversos espetáculos apresentados no âmbito do Festival *Imagarius*, FITEI, *Capital Europeia da Cultura* 2012, Casa da Música, *Teatro Nacional D. Maria II*, entre outros. Consultor Artístico no âmbito da programação de rua do Festival de Teatro de Almada, programador na área das artes performativas no Espaço Mira-Porto, curador da *Mostra Contemporânea Portuguesa* (Brasil) e no *Festlip* (Rio de Janeiro). Foi consultor no âmbito do Programa de Desenvolvimento Humano – Fundação Calouste Gulbenkian. Tem lecionado em diversas instituições nacionais e internacionais. Desenvolve o seu trabalho na interseção entre arte e participação com comunidades locais, nomeadamente com jovens, idosos, pessoas sem-abrigo, pessoas com necessidades educativas especiais, pessoas beneficiárias de RSI e reclusos, em diversos contextos (escolas, prisões, bairros sociais, IPSS’s, entre outras). Coordenador do livro *Arte e Comunidade*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2015. Atualmente investiga sobre “Processos artísticos com base na criação coletiva e participação cívica e política”. (In Divulgação do Seminário “Práticas artísticas comunitárias: princípios e experiências”, em 3 de maio de 2017, realizado no âmbito do Mestrado em Sociologia/Seminário Investigação Intervenção na Universidade do Minho).

caracteriza-se e distingue-se também pelo facto de quer o processo de criação quer os respetivos espetáculos de apresentação à restante comunidade acontecerem em espaços intimamente ligados à comunidade em geral como espaços de escolas públicas, prisões ou até nas próprias ruas e também pelo facto dos processo de criação artística ser indissociável da participação ativa das pessoas/não atores para as quais o teatro comunitário se dirige.

O tema da presente investigação é então a arte, particularmente, a arte comunitária. O interesse neste tema decorre primeiramente do conhecimento de uma obra fundamental sobre arte comunitária coordenada por Hugo Cruz, *Arte comunitária*, 2015. A sua leitura levou à tomada de consciência da importância atual, no contexto português e internacional, de projetos artístico-culturais semelhantes àquele que neste trabalho se apresenta.

A existência destes projetos fez também com que tomássemos consciência “da eventual instrumentalidade da arte e da cultura para atingir fins não eminentemente culturais, nomeadamente pelos efeitos que a participação em projetos artísticos de natureza comunitária teria sobre os sujeitos que neles participassem” (Melo 2015:12). Este tipo de projetos artístico-culturais diferenciam-se graças ao facto de se basearem numa arte que intervém junto de públicos que, de uma forma ou de outra, revelam alguma vulnerabilidade social. Também na nossa opinião, o tema da arte e comunidade é deveras interessante para a sociologia pois as práticas comunitárias têm uma dimensão simultaneamente social e interventiva.

De acordo com Hugo Cruz (2015:43), neste tipo de arte, o mais importante não é o produto final como é o caso da arte convencional/amadora mas sim o seu processo de desenvolvimento no qual aos participantes é lhes conferida a capacidade de criação com ajuda e acompanhamento dos agentes artístico-culturais. Quando esta arte é referida como interventiva, significa que esta é uma tipologia de arte que acredita que a cidadania exercida no seu seio possibilita a mudança social, ou seja, a mudança para uma sociedade minimamente “alternativa” (Mora, 2017: 136)

De um modo mais geral, como salienta Mora (2017: 134), ao referir-se ao “*social turn*” da arte, evocada por Claire Bishop (2012) para os finais do século XX, esta viragem social

Revela (...) uma mesma tendência nas [várias] artes para se aproximarem da lógica relacional (ou social) que (tradicionalmente) preside às ciências sociais, trate-se da relação identitária eu-outro (na antropologia), das relações intra ou intergrupo (na psicologia social) ou das relações sociais (na sociologia). (Mora, 2016: 6)

De forma resumida, a perspectiva adotada para a concretização desta tese é a de que a arte comunitária permite o *empoderamento* do indivíduo que participa no processo de criação artística. Por outras palavras, estas práticas artístico-culturais possibilitam a tentativa de resolução de problemas sociais nas comunidades em que são levadas a cabo, na medida em que, por exemplo, o teatro passe por um ensaio de “alternativas” para a resolução de situações da vida quotidiana. Ou seja, tal como realçado por Mora (2017:136):

Trata-se, pois, da tendência para o desenvolvimento de práticas artísticas que são assumidas pelos seus protagonistas como *práticas alternativas*, num duplo sentido: o de se fazerem portadoras de uma linguagem emancipatória da exploração, da dominação, da estigmatização, da periferialização; e o de apelarem, com maior ou menor grau de explicitação, às possibilidades de uma vida outra, justa e de bem-estar social.

No teatro comunitário são discutidas as posições a ter face a variadas situações também da vida quotidiana da comunidade em questão, de modo a que cada indivíduo tome consciência das suas decisões e tome igualmente consciência de que tem direito a tomar essas mesmas decisões. É assim que surgem as realidades quotidianas alternativas.

Bauman (2005:17) considera que:

É comum afirmar que as “comunidades” (...) são de dois tipos. Existem comunidades de vida e de destino, cujos membros (segundo a fórmula de Siegfried KraCauer) “vivem juntos numa ligação absoluta”, e outras que são “fundidas unicamente por ideias ou por uma variedade de princípios”. (...) A questão da identidade só surge com a exposição a “comunidades” da segunda categoria – e apenas

porque existe mais de uma ideia para evocar e manter unida a “comunidade fundida por ideias” (...).

Quando nos referimos ao termo “comunidade”, ao longo deste trabalho, estamos a referir-nos à população de que é alvo o projeto AMAReMAR.

Sendo a “arte comunitária” um campo de ação deveras complexo, após variadas leituras, o que nos suscitou mais interesse foi primeiramente a questão das experiências vividas e das representações sociais das pessoas que participam em projetos artístico-culturais e, simultaneamente, a questão de como é que, neste projeto, se consegue mexer na identidade de cada elemento do grupo de participantes.

Para o efeito, escolhemos o projeto AMAReMAR apoiado pela Câmara Municipal de Esposende, nomeadamente pela Unidade de Desenvolvimento Social e de Serviços de apoio e pela Divisão de Ação Cultural, as quais têm como principal objetivo promover a inclusão social através das práticas artísticas desenvolvidas ao longo de quatro oficinas de trabalho: teatro, ilustração, música e vídeo e fotografia. Pretendemos então estudar aprofundadamente este projeto com enfoque nos seus intervenientes com dois objetivos principais articulados: primeiro, procurar compreender as suas experiências identitárias enquanto participantes no AMAReMAR, segundo, tentar identificar quais as representações que a população participante tem do AMAReMAR. Torna-se pertinente realçar, relativamente aos vários intervenientes no projeto (técnicos da câmara, agentes artísticos e a participantes), que as representações sociais que realmente procurámos aprofundar e identificar foram as da população alvo do projeto AMAReMAR, ou seja, os habitantes de Esposende que se inscreveram neste mesmo projeto. A identificação destas representações permite não só perceber se os objetivos do AMAReMAR estão a ser alcançados mas também perceber como os seus participantes encaram a sua experiência neste projeto de arte e comunidade, inovador em Esposende.

É em consequência da formulação destes objetivos que foi construída a pergunta de partida desta investigação: **Como é que a intervenção social pela arte mexe na identidade dos participantes?** É a esta questão que se vai procurar responder ao longo desta investigação.

Devido a limitações do foro temporal e financeiro, não nos foi possível nem a realização de um estágio nem o estudo/investigação de todas as quatro oficinas. De modo a que os objetivos desta investigação fossem exequíveis, decidimos que seria mais proveitoso abordar apenas uma das quatro oficinas de trabalho para que fosse igualmente possível aprofundar ao máximo esta investigação. Tendo em conta a regularidade e a calendarização das várias oficinas e também a participação de indivíduos de ambos os sexos e de várias faixas etárias, considerámos que a oficina de teatro seria a mais apropriada.

Esta investigação divide-se em três capítulos: Arte comunitária, Metodologia/Empiria e Apresentação e discussão dos resultados.

A primeira parte (teórica) é constituída por três subcapítulos. No ponto 1.1, enunciamos brevemente algumas perspetivas sobre a arte e comunidade de uma forma geral. No ponto 1.2, expomos as problemáticas e os conceitos que ao longo da investigação se foram revelando pertinentes tanto através das leituras sobre projetos semelhantes ao AMAReMAR como por intermédio de referências bibliográficas no âmbito da sociologia, e ainda com base na observação participante efetuada durante as oficinas de teatro.

A título exemplificativo, foram os conteúdos e as práticas das oficinas que através da observação participante nos levaram a reconhecer a importância do conceito de *representações sociais* no projeto AMAReMAR pois, tal como é nosso objetivo demonstrar, a compreensão por parte dos formadores das representações sociais dos participantes, na oficina, revelaram-se decisivas no processo de conceção da peça de teatro levada a cabo com *e para* a comunidade. Com efeito, como refere Hugo Cruz<sup>2</sup>, dois dos pressupostos fundamentais nas práticas artísticas comunitárias são a conceção de uma “dramaturgia baseada nas memórias, histórias e características específicas de uma comunidade” e “o envolvimento da comunidade nos processos de criação artística”. Em consequência, tornou-se igualmente central trabalhar os conceitos de *identidade e memória social*, em estreita articulação com o conceito de *representações sociais*.

---

<sup>2</sup> Com base no seminário dado por Hugo Cruz, “Práticas artísticas comunitárias: princípios e experiências” no âmbito do Mestrado em Sociologia, na Universidade do Minho, em 3 de maio de 2017.



Também no ponto 1.2, apresentamos o conceito de *exclusão social* que se revelou fundamental no AMAReMAR, dado este projeto ter sido direcionado para dois bairros de habitação social cuja descrição vem a ser apresentada no capítulo 3 “Apresentação e discussão de resultados”.

No ponto 1.3, com o principal objetivo de contextualizar o surgimento do AMAReMAR, tomando como referência espaço-temporal outros projetos análogos, abordamos alguns exemplos de programas no contexto português e europeu, de apoio a uma diversidade de práticas artísticas (teatro, música, fotografia, etc.) cuja implementação, à semelhança do AMAReMAR também visou contribuir para a atenuação de problemas sociais, tanto em Portugal como noutros países da Europa.

O segundo capítulo (teórico-metodológico) é composto por dois pontos. Assim, no ponto 2.1, damos não só a conhecer detalhadamente o caminho percorrido ao longo do processo de investigação, como também qual a metodologia usada (neste caso, a qualitativa). Enquanto no ponto 2.2 enquadrámos a apresentação das técnicas de recolha usadas às quais recorreremos nesta investigação e que são em síntese as seguintes:

- a pesquisa documental para o enquadramento do projeto AMAReMAR, nomeadamente documentos fornecidos pela CME (Câmara Municipal de Esposende), e notícias recolhidas (Online) na imprensa jornalística local (...) e nacional (...);
- as entrevistas semiestruturadas realizadas a dois dos técnicos da CME (Marina Costa do Serviço de Habitação e Diogo Zão do Serviço de Educação. Ambos os serviços fazem parte da Unidade de Desenvolvimento Social e de Serviços de Apoio à CME);
- a observação participante que foi realizada no contexto geral do Projeto AMAReMAR e, sobretudo, na oficina de teatro, participando quer como investigadora em reuniões de carácter geral relativas à coordenação do projeto, quer desdobrando-me no lugar de investigadora-participante-atriz nas reuniões e ensaios que deram corpo à oficina de teatro;
- o grupo de foco realizado junto de uma parte dos participantes.

No terceiro capítulo, “Apresentação e discussão dos resultados”, composto por 3 pontos, apresentamos e fazemos a discussão dos resultados obtidos no decurso da investigação. No ponto 3.1, incidimos na descrição e contextualização dos bairros de

habitação social aos quais o projeto se destinou. De igual modo, procedemos à caracterização aprofundada do projeto. No ponto 3.2, caracterizamos a oficina de teatro, cujos resultados decorrem sobretudo do grupo de foco que realizámos e do processo de observação participante. É também neste ponto que fazemos uma caracterização dos participantes da oficina de teatro.

Neste mesmo ponto recaímos sob a procura de resposta à pergunta de partida: Como é que este projeto mexeu com a identidade dos participantes?

Finalmente apresentamos as “Considerações Finais” deste trabalho. Nestas, retomamos os principais objetivos traçados, avaliando-se, por um lado, se e como eles foram, ou não, alcançados pelo AMAReMAR. Reequacionamos a importância da arte comunitária no combate à exclusão social na sociedade dos nossos dias. E, finalmente, refletimos sobre a minha própria experiência enquanto investigadora-participante-atriz no projeto AMAReAMAR.

É atendendo a esta experiência que se torna necessário revelar ao leitor que a observação participante me transportou para o seio do grupo do AMAReMAR. Neste sentido, tornei-me num elemento que esteve presente não apenas para procurar respostas às questões desta investigação mas principalmente como uma legítima participante no AMAReMAR. Mesmo não sendo residente nem nos bairros mencionados nem sequer em Esposende. Ensaiar junto dos participantes e subir ao palco como sendo uma deles, levou-me a que eu vivesse uma experiência em comum com eles, compreendendo-os da forma mais próxima possível. O que não seria realizável caso não participasse nas oficinas tal como eles participaram.

Por isso, no início de cada uma das partes anteriormente descritas, aquelas relativas ao segundo e terceiro capítulos, logo abaixo dos seus respetivos títulos, coloquei algumas das frases ditas pelos participantes que entendo não poderem ficar perdidas nas minhas notas pessoais. São sentimentos e representações captados em momentos reais e ditas de forma espontânea e genuína pelo que não devem cair em esquecimento. Elas representam aquilo que as pessoas de facto sentiram e pensaram durante esta(s) sua(s) (e minha) experiência(s) identitária(s).

# Capítulo 1. Arte comunitária

## 1.1. Perspetivas

Segundo Hugo Cruz (2015:43), e outros autores como Marcuse e Meskimmon, a arte comunitária tem como principal objetivo/desafio desenvolver as capacidades artísticas e criativas de cada um dos seus envolvidos com o fim de os ajudar a encontrar outro modo de estar na sociedade que coincida com o desejo de cada um através do desenvolvimento das capacidades quer de reflexão quer de pensamento crítico. Por exemplo, para Fischer (cit in Carmo, 2014:115):

A função primordial da arte é a socialização de um modo de existências individualizado, satisfazendo assim um conjunto de necessidades humanas fundamentais, designadamente, o relacionamento, a comunicação e a intervenção das pessoas no mundo que as rodeia.

Também para Marcuse (cit in Carmo, 2014:115), a arte não tem a função de estetização mas sim “a construção de uma realidade oposta e distinta daquela que existe, implicando assim a transcendência e a subversão de experiências, subjetividades e relações de poder quotidianas”. Meskimmon (cit in Carmo, 2014:115), afirma que esta arte funciona como uma forma de articulação “que intervém ativamente na produção do real, ajudando-nos, no entanto, através da reconfiguração de imaginários socio-espaciais, a transcender os seus limites tangíveis”. Ainda, Bruguera (2011) chama a esta arte a arte útil. Apesar de admitir que toda a arte é útil, reforça que o tipo de utilidade tem a ver com a entrada direta na sociedade. Defende ainda que “em vez de entrarmos no museu do Louvre ou em castelos devemos entrar em casa das pessoas, em suas vidas, é aí onde se encontra a arte útil”. Caracteriza esta arte como uma maneira muito eficiente de lidar quer com o público informado quer com o público não informado com o mesmo nível de interesse e de participação. Tal como outros autores, Bruguera acredita que a arte útil é um lugar em que se criam propostas e se implementam possíveis soluções.

## **1.2. Problemáticas e Conceitos**

### **1.2.1. Identidade**

Achamos pertinente abordar o conceito de identidade já que um dos maiores objetivos desta investigação passa por procurar perceber como é que o projeto AMAReMAR mexe na identidade dos participantes.

Segundo Giddens (2008:29) não obstante o nosso comportamento ser influenciado pelos contextos sociais onde nascemos e crescemos, há que atender também à individualidade ou ao livre arbítrio dos seres humanos. Somos o resultado dos moldes pré-concebidos que a sociedade tem para nós mas não só. O nosso envolvimento em interações com os outros, desde que nascemos até ao momento em que morremos, condiciona igualmente as nossas personalidades, valores e comportamentos. No entanto, durante o processo de socialização também desenvolvemos um sentido de identidade e capacidade para pensar e agir de forma relativamente independente.

O conceito de identidade é “especialmente difícil de operacionalizar” por várias razões. “Os fenómenos identitários encontram-se numa zona de fronteira, o que explica o interesse de diferentes disciplinas no seu estudo, mas também dificulta a articulação de conceções distintas” (Brandão, 2014:8). Esta dificuldade aumenta quando a identidade é um foco importante de “lutas sociais, ideológicas e políticas, incluindo as que têm lugar no próprio campo científico” (Brandão, 2014:8). Assim, a discussão em volta dos fenómenos identitários tem subentendida não só a questão da relação entre sociedade e indivíduo mas também os interesses particulares de cada disciplina como a sociologia, psicologia, história, etc. No entanto, torna-se pertinente referir que estas não são duas realidades opostas, uma individual e outra social, mas sim, duas dimensões que se “(re)criam mutuamente” (Brandão 2014:8) e nenhuma reduz a outra.

De forma sucinta e também segundo aquilo que defendemos, podemos nos referir à identidade como a “experiência de nos sentirmos, por um lado, unos, inteiros, e, por, outro, diferentes e diferenciáveis dos outros” (Brandão 2014:15). Esta é a dimensão que nos permite distinguir e sermos distinguidos por aquilo que nos torna

únicos. No entanto, esta “unicidade” que nos diferencia implica “um ponto de comparação”. Assim sendo, “se só podemos ser nós próprios na medida em que nos distinguimos dos outros”, isto significa que a identidade só surge na relação com o outro.

É esta a perspetiva que adotámos ao longo desta investigação. Tal como nos confirma Jenkins (cit in Brandão 2014:15):

Do ponto de vista etimológico, a própria palavra identidade tem uma raiz latina e dois significados básicos: por um lado, um sentido de absoluta similaridade: isto é idêntico àquilo; por outro, um sentido de distinção que presume a consistência ou continuidade ao longo do tempo. (...) a noção de identidade estabelece, simultaneamente, duas relações de comparação possíveis entre pessoas ou coisas: similaridade, por um lado, e diferença, por outro.

Também Taboada-Leonetti (cit in Brandão 2014:15) afirma o duplo sentido da identidade: “por um lado, sendo um fenómeno de consciência, ela é individual; por outro, ao situar-se na relação com o outro, ela é também social”. Mais difícil ainda é tentar saber como se constituem a identidade pessoal e a social, nomeadamente, aquilo que as distingue e o que as relaciona.

De forma resumida, a dificuldade de uma linear conceptualização de identidade assenta não só no interesse de variadas disciplinas científicas mas também pela sua dupla construção: a partir da identidade que os outros nos atribuem e daquela que nós próprios reclamamos. São estas as razões que fazem o processo de conceptualização do fenómeno relativo à identidade ser tão complexo.

Como consequência de toda esta complexidade é frequente que o conceito de identidade seja confundido com outros, mais propriamente, com o conceito de *self*. Enquanto a *identidade* tem a ver com um “ ‘sentimento de ser’ pelo qual o indivíduo experimenta que é um eu diferente dos outros” (Taboada-Leonetti cit in Brandão 2014:17), o *self* entende-se como a relação do indivíduo para com as suas ações e experiências (Blasi cit in Brandão 2014:17).

Portanto, é fácil concluir que não existe “identidade” sem “self”. Também segundo Blasi (cit in Brandão 2014:17):

O ‘self, a que apenas o indivíduo que é a sua fonte pode aceder, é, necessariamente, o ponto de partida para a construção de uma identidade, de ‘uma resposta à questão: Quem sou eu?’

Craib (Sociólogo, 1945-2003), entre outros, acusa os sociólogos de se ocuparem apenas com a dimensão social do fenómeno da identidade e isso enfraquece a sua definição pois suprime uma dimensão capital: “a consciência de si, a possibilidade de refletir sobre as suas próprias ações e de efetuar escolhas” (Brandão 2014:17).

Em síntese, pretendemos adotar, na nossa abordagem do projeto AMAReMAR, uma perspetiva sociológica que seja centrada tanto no ponto de vista interno quanto externo ao indivíduo, já que este não só faz a sua história como também as circunstâncias em que a faz não dependem apenas da sua vontade.

Mead (filósofo importante para a sociologia e para a psicologia social, 1863-1931), na sua abordagem teórica interaccionista, procura compreender a relação que estabelecemos com o *outro* e a forma como nos construímos a partir dessa relação. Daqui surgiu a ideia de constituirmos um do grupo de foco com participantes do AMAReMAR. O qual será explicitado, na sua constituição, mais à frente nesta investigação.

Atendendo ao exposto, torna-se, pois, relevante sublinhar que o que é afinal um processo de diferenciação implica interação. Ainda sob o manto interacionista, esse mesmo processo “é um ato de classificação através do qual procuramos situar o Outro e decidir qual o melhor curso de ação” (Brandão 2014:40). Assim sendo, e devido à nossa presença em sistemas de categorias, ao identificarmos o outro, tal significa que o estamos a fazer em face da nossa posição, ou seja, para que nos seja possível atribuir uma identidade ao outro necessitamos de definir a “nossa própria identidade nesse momento” (Brandão, 2014:41).

Apesar de a identidade de cada um de nós ser um facto profundamente histórico já que se constrói ao longo da vida e resulta também de uma história anterior – o que nos conduz à noção de memória social, referida mais adiante –, os interaccionistas têm como um dos seus focos centrais o elemento “situacional” da construção identitária. Assumem, pois, como Brandão (2014:41) também faz salientar, que cada um de nós possui “vários ‘eus’” que estão ligados a várias “esferas das nossas

vidas”. Se dermos realmente idêntica relevância ao enfoque histórico, é então de assumir que:

Embora possamos modificar o conteúdo de uma categoria (...), não o fazemos no vácuo e jamais o fazemos sem qualquer ligação ao seu passado. (...) As identidades não são estáticas, elas transformam-se com a nossa história e com a história do nosso tempo. (Brandão 2014:49-50).

Bauman (2005:17) defende, a respeito da dinâmica identitária, que a identidade não é sólida, nem garantida para toda a vida. Pelo contrário, as identidades “são bastante negociáveis e revogáveis” e são as próprias decisões que cada indivíduo toma tal como os caminhos que percorre e a sua maneira de agir que são fatores fundamentais para a construção/desconstrução identitária.

Considere-se, por exemplo, a situação seguinte: “se vamos ao médico, esperamos que ele cumpra certos rituais, que se comporte de certa maneira, e ajustamos a nossa conduta em função dessa expectativa” (Brandão 2014: 41). Ou seja, é através dos sinais que o outro nos dá que lhe atribuímos uma identidade. Goffman (cit. in Brandão 2014: 41) explica que esta é a “identidade social virtual”, a qual consiste num conjunto de “expectativas ligadas aos papéis sociais que estão a ser desempenhados no momento”, enquanto a “identidade social real” se baseia no conjunto de “atributos” que a pessoa demonstra “possuir na realidade”. Por isso, “uma mudança de classificação implica, então, uma mudança de ação” (Brandão 2014: 48). Assim, também a interação entre indivíduos depende das expectativas ligadas aos papéis relativos a cada um desses indivíduos.

Tal como afirma Rodrigues (s/d:2), os conceitos de identidade, memória social e património cultural são conceitos suficientemente complexos para serem tratados de modo individual. É, pois, o facto de considerarmos terem uma forte relação entre eles que justifica esta opção de os discutirmos juntos. Seria, então, incompetente falarmos de identidade e de representações sociais sem falarmos de memória social.

Como defende Geertz (cit. in Rodrigues, s/d), todos esses conceitos reenviam-nos para “sistemas de representação e de significação coletivamente construídos, partilhados e reproduzidos ao longo do tempo”.

Vários autores diferenciam então identidades “individuais” e identidades “coletivas”. Recorrendo, por exemplo, a Maalouf (2003 cit. in Rodrigues, s/d), é de lembrar que em todas as sociedades cada pessoa possui uma identidade composta de várias filiações e pertenças (mulher, homem, hétero/homossexual, jovem, adulto, entre outras). Por exemplo, como refere Cruz (1993 cit. in Rodrigues, s/d), a identidade é um “processo de identificação historicamente apropriado que confere sentido ao grupo”. Por outras palavras, a identidade implica um sentimento de pertença a um determinado grupo.

Tal como procurámos afirmar, por intermédio dos autores convocados, a construção de cada identidade, seja individual ou coletiva, é (i)mutável e, às vezes, provisória, vai-se configurando situacionalmente e construindo ao longo do tempo. Cada indivíduo, grupo (ou comunidade – como é o caso do AMAReMAR) constrói-se e reconstrói-se, na sua identidade, reproduz-se e transforma-se, na sua identidade, através do apego e desapego permanente ao seu passado-presente.

Segundo Halbwachs (1877-1945), discípulo de Durkheim (1858-1917), a identidade é o reflexo de todo o investimento que um grupo faz, ao longo do tempo no processo de construção da memória, por isso, a memória coletiva é a base da construção da identidade. É a memória que reforça o sentimento de pertença identitária e que garante a coesão e a continuidade do grupo.

Quanto ao património cultural, uma breve nota: o património cultural pode ser definido como o conjunto de bens não só “materiais” mas também “imateriais” que se considera serem de interesse coletivo e relevantes para serem perpetuados no tempo. O património cultural faz lembrar o passado, invocando-o. Daí a estreita ligação deste conceito com o conceito de “memória social”. O património cultural tem inscrita a função de recordar os acontecimentos/monumentos tidos como mais importantes. Daí a sua importância, pois, no fundo, é a memória que legitima a identidade de um grupo recorrendo ao património (esta foi a minha reflexão após as leituras realizadas).

Entre a identidade e o património cultural pode, então, dizer-se que são várias as relações, nomeadamente, se considerarmos que o património é um elemento importantíssimo na construção simbólica da identidade e é, “simultaneamente, a materialização da identidade de um grupo/sociedade” (Choay, 1992; Schiele 2002; Peralta e Anico 2006, cit. in Rodrigues, s/d).



### 1.2.2. Representações Sociais

Ao falar-se no conceito de “identidade” torna-se realmente difícil não o conectar com o conceito de “representações sociais”. É através do trabalho à volta das representações sociais de cada indivíduo/participante no projeto AMAReMAR que se consegue trabalhar sobre a identidade do grupo, ou seja, da comunidade em questão.

Na atualidade, os estudos sobre representações sociais contemplam pesquisas diversificadas e em pleno dinamismo. O conceito de representações sociais é usado em várias ciências sociais (sociologia, antropologia, psicologia, história, ciências políticas, etc.) e é aplicado em temáticas também muito diversas (justiça, discriminação social, ambiente, relações internacionais, etc.), o que constitui um campo de investigação significativamente dinâmico. Assim, este conceito permite uma ponte entre estas diversas ciências sociais.

Tal como defende Rosa Cabecinhas no seu artigo “Investigar representações sociais: metodologias e níveis de análise” (2009:12), no que toca à pesquisa em torno das representações sociais, esta recorre a técnicas variadas como a:

Observação participante, estudos de campo, entrevistas, grupos focais, técnicas de associação livre de palavras, inquéritos por questionário, análise de documentos e de discursos; experimentação no laboratório e no terreno; etc.

No entanto, como a autora faz salientar, nenhuma destas técnicas por si só é suficiente e satisfatória para investigar fenómenos tão complexos como as representações sociais. Daí que no caso da nossa investigação, tenhamos optado não só pela observação participante mas também por fazer a aplicação de entrevista e por realizar um grupo de foco.

Para Vala (cit. in Cabecinhas 2009:4), uma representação para ser considerada representação social necessita de responder a “três critérios”. O primeiro é o “critério quantitativo” que diz que uma representação é social se for “partilhada por um conjunto de indivíduos”, no entanto, este é um critério “insuficiente para dar conta do conceito de representação social porque nada diz sobre o seu modo de construção” (Vala cit. in Cabecinhas 2009:5). O segundo critério é o “genético” que se refere ao

facto de a representação ser “coletivamente produzida”, ou seja, a “atividade cognitiva e simbólica” de um grupo social resultam numa representação social. Finalmente, o terceiro critério é o “funcional” que defende que as representações para serem sociais têm de ser “organizadoras das relações simbólicas entre os diversos atores sociais”.

Tal como refere Doise (cit in Cabecinhas 2009:3), as representações sociais são fenómenos muito complexos, em boa parte, em razão da complexidade das relações entre as representações sociais e os processos intergrupais. Isto porque apesar dos indivíduos serem agentes ativos no que toca às construções das suas representações, a estrutura social não permite que todos tenham uma “margem” igual de “liberdade no processo de negociação dessas representações”. As representações sociais, enquanto sistemas de interpretação do mundo, orientam quer o nosso comportamento quer a nossa relação com os outros. No entanto, são igualmente fenómenos cognitivos, enquanto produtos da “atividade de apropriação da realidade exterior e, simultaneamente”, processos de elaboração psicossocial da realidade. São as representações sociais que permitem a organização da realidade e desempenham um papel fulcral na comunicação: “todas as interações humanas, quer ocorram entre dois indivíduos ou dois grupos, pressupõe[m] tais representações” (Moscovici cit. in Cabecinhas 2009:4). A sua construção/desconstrução é influenciada não só pelas conversações interpessoais quotidianas, mas também, pela memória social, e entre outros fatores, pelos próprios meios de comunicação, nomeadamente os meios de comunicação social.

Em conclusão, as representações sociais são *guias de ação*, já que estas são como guias na comunicação/significação nos contextos situacionais em que ocorrem, desempenhando assim funções de manutenção (e eventualmente de desestabilização) das identidades sociais.

Passou por ser fundamental, nesta investigação sobre o projeto AMAReMAR, trabalharmos este conceito já que a formadora da oficina de teatro usa de facto as representações sociais dos participantes para que, por sua vez, eles reflitam sobre a sua identidade.

### 1.2.3. Exclusão social

Torna-se pertinente trabalhar o conceito de exclusão social devido às fragilidades sociais de que são portadoras as populações em situação de exclusão social e devido ao facto de essas mesmas fragilidades sociais terem sido identificadas, pelo poder municipal (a CME) nos bairros da Lagoa e de Sucupira, sobre os quais incidiu o projeto AMAReMAR. Mais, tal como afirma Castelo (cit. in Cruz 2015:377), quando se trabalha a intervenção social “é difícil não [a] associar imediatamente (...) [à] ideia de pobreza ou exclusão social”.

Segundo Silva (2005:7) a exclusão social é a:

Situação de não inclusão, de não-inserção e ou de não integração de indivíduos ou grupos sociais no acesso ao gozo de determinados direitos, desde os cívico-políticos, passando pelos sociais, até aos direitos económicos.

Apesar de esta última definição ser relativamente ampla, é esta que levo em conta ao longo deste trabalho já é a que está mais próxima daquilo que ocorre nos bairros para o qual se destina o AMAReMAR.

O conceito de exclusão social foi trabalhado por sociólogos clássicos como Durkheim (1858-1917), Weber (1864-1920), Simmel (1858-1918) e outros como Goffman (1922-1982). Aqui iremos todavia dar ênfase a Xiberras (1958-) e Castel (1933-2013) que, próximos de uma “perspetiva Durkheimiana”, definem a exclusão como “uma dissociação do laço social” (Capelo, Silva e Dias, 2005:168-171). Para Castel, ocorre um “desafiliação social” que resulta da “não-integração pelo trabalho e da não-inserção nas redes próximas de sociabilidade” (Capelo, Silva e Dias, 2005:171). Também para Costa (2007:10) a exclusão social é:

Uma fase extrema do processo de “marginalização”, entendido este como um percurso “descendente”, ao longo do qual se verificam sucessivas *ruturas* na relação do indivíduo com a sociedade. (...) A fase extrema – a da “exclusão social” – é caracterizada não só pela rutura com o mercado de trabalho, mas por ruturas familiares, afetivas e de amizade.

A exclusão social é, então, relativa às formas pelas quais os indivíduos podem ser afastados do pleno envolvimento na sociedade. Este é um conceito mais amplo do que o de subclasse e é também diferente do da pobreza. Este foca a atenção num conjunto de fatores que impedem um indivíduo ou um grupo de ter oportunidades que estão abertas à grande parte da população.

Na perspectiva de Giddens (2008), que também partilhamos, os indivíduos têm não só de ser capazes de se alimentarem, de se vestirem e de pagarem alojamento mas têm também de ter acesso a bens e serviços considerados essenciais como o transporte, o telefone, os seguros e a banca, para que vivam uma vida plena e ativa. Mas para que uma comunidade esteja socialmente integrada é fundamental que os seus membros partilhem instituições tal como escolas, instalações de saúde e transportes públicos.

Apesar de Giddens (2008) apenas afirmar que estas instituições contribuem para o sentido de solidariedade social na população, na minha perspectiva estas e outras instituições partilhadas pela população contribuem igualmente para a construção da identidade da comunidade, conceito referido anteriormente, como núcleo da arte comunitária.

A exclusão social é um conceito que pode assumir um número variado de modalidades, tal como exemplifica Giddens (2008:325), a exclusão:

Pode ocorrer em comunidades rurais isoladas afastadas de muitos serviços e oportunidades, ou em bairros centrais das cidades marcados por elevadas taxas de crime e por um padrão de habitação inferior média.

Assim, Costa (2007:39) faz frisar que a exclusão pode ser perspectivada em três termos: económico, político ou social.

Quanto à exclusão económica, os indivíduos e as comunidades podem vivê-la quer em termos de produção quer de consumo. Quanto à produção, o emprego e a participação no mercado de trabalho são fatores contrários para a inclusão já que em comunidades com elevado grau de provação material as taxas de desemprego são frequentemente altas e as oportunidades de trabalhado são geralmente limitadas e, por consequência, as pessoas excluídas do mercado de trabalho dificilmente reentram no mesmo. No que toca ao consumo, por exemplo, não ter uma conta no banco, não ter

um telefone ou não ter onde residir permanentemente, dificilmente conseguem encontrar maneira em participar em termos igualitários na sociedade. Nos estados democráticos liberais a participação popular na política é fundamental. A população é encorajada a permanecer a par dos assuntos políticos, a participar em modo de apoio ou oposição e a todos os níveis no processo político, no entanto, os socialmente excluídos podem não ter os recursos e as informações necessárias para participar nesse processo, o que faz com a participação política ativa esteja fora do seu alcance.

Também na dimensão da vida social e comunitária se pode viver em exclusão. Áreas com instalações comunitárias limitadas (como parques, centros culturais e teatros) podem sofrer igualmente de um grau elevado de exclusão social já que para além dos níveis de participação serem baixos, a população excluída pode ter menos oportunidades de lazer, de viajar, etc. Viver em exclusão social pode também significar a posse de uma rede social fraca ou limitada que leva os indivíduos ao isolamento. No fundo, o termo ‘exclusão’ implica que alguém ou algo está a ser afastado. Há, por exemplo, situações em que os indivíduos são excluídos por decisões fora do seu controlo.

Por último é de reforçar que a produção e a reprodução de desigualdades sociais estão sempre relacionadas com a estrutura e dinâmicas de poder das sociedades, o que contribui para o despontar de processos e fenómenos de pobreza e de exclusão social (Silva, 2005:7).

## **1.3. Contexto Português e Europeu**

### **1.3.1. Democratização cultural**

Com base na pesquisa documental realizada, concluímos a importância da expressão “democratização da arte/cultura”. Esta expressão traduz a utopia de que todos os cidadãos passem por este processo de democratização e passem a ter acesso a todo o tipo de equipamentos, e atividades de âmbito cultural e que as compreendam.

Segundo Gomes e Lourenço (2009 cit. in Saraiva 2014), a democratização cultural tem por objetivo aumentar a “descentralização da oferta quer do número quer do perfil social dos participantes”. Aqui é assumida a perspectiva que há não só centralização da cultura no que toca à oferta como também há uma elitização dos criadores da mesma. Esta é uma preocupação abordada no “âmbito da coesão territorial” na medida que no contexto europeu, o sexto relatório sobre a coesão económica, social e territorial da Comissão Europeia refere-se constantemente à coesão cultural como um meio para chegar à coesão territorial.

No entanto, também a nível nacional esta é uma preocupação, através do relatório solicitado pelo Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais da Secretaria de Estado da Cultura (2014), referindo a necessidade de um:

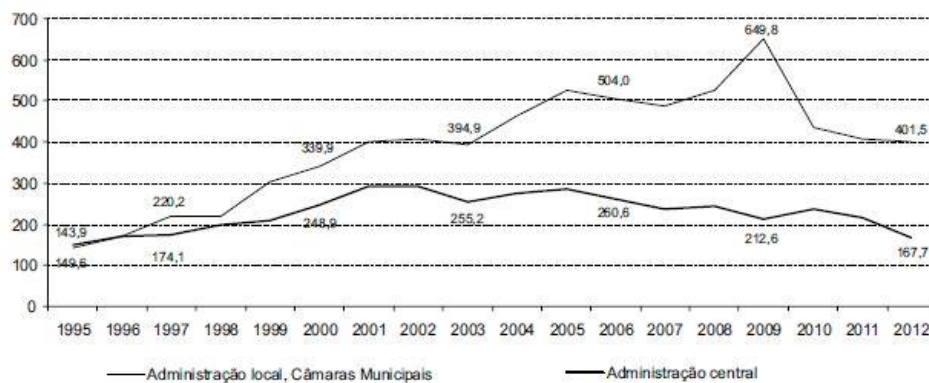
Incentivo a programas de promoção de participação cultural e a ligação entre associativismo e cultural popular, como meio de envolvimento das populações, dada a relevância do terceiro sector na cultura e a resiliência do terceiro setor na cultura e a resiliência de formas de cultura popular e associativismo cultural ou ainda a multiplicidade de equipamentos culturais dispersos pelo território (Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação – Mapear os recursos, Levantamento da Legislação, Caracterização dos atores, Comparação Internacional, Janeiro 2014 cit. in Saraiva 2014).

Nas últimas décadas, as políticas culturais têm vindo a tornar-se um elemento cada vez mais central no âmbito de estratégias de regeneração urbana e de reposicionamento funcional e simbólico de muitas cidades, um pouco por todo o mundo e, em particular, nos contextos europeu e português.

Tal como referido mais tarde nas considerações finais deste trabalho, a aposta na cultura, em particular em projetos de arte e comunidade, está cada vez mais em voga. O poder municipal, independentemente das suas intenções, pratica cada vez mais este tipo de projetos, o que só pode ser positivo para as populações (às vezes mais, outras vezes menos, consoante a importância dada à execução do projetos).

### 1.3.2. Políticas Culturais e outros projetos

Neste ponto do trabalho procuramos sintetizar informação sobre as políticas culturais portuguesas ligadas à regeneração urbana. Segundo Silva (2015), desde meados dos anos 90, o financiamento público das atividades e serviços culturais teve como principal fonte a despesa realizada pelo conjunto dos municípios, tal como é visível na figura abaixo:



#### Imagem 1

Despesa da tutela governamental da cultura e despesa das autarquias locais com cultura, 1995-2012, em milhões de euros

Fontes: Gomes, Lourenço e Martinho (2006); INE (2013); Neves (2012) cit. in Silva (2015).

Como revela a imagem 2, é às autarquias que pertence grande parte dos equipamentos culturais: bibliotecas públicas, arquivos municipais, museus municipais e recintos destinados a artes performativas.

| Equipamento               | % de municípios que declararam ter equipamentos culturais | Ano do inquérito e número total de municípios inquiridos |
|---------------------------|---|--|
| Museus                    | 70,0  | 2002, 308 municípios                                     |
| Museus                    | 71,0  | 2005, 152 municípios                                     |
| Bibliotecas               | 90,0  | 2005, 152 municípios                                     |
| Centros culturais         | 27,0  | 2005, 152 municípios                                     |
| Três ou mais equipamentos | 50,0  | 2005, 152 municípios                                     |

#### Imagem 2

Equipamentos culturais municipais, por categorias

Fonte: Neves (2005a, 2005b), Gomes, Lourenço e Martinho (2006) cit. in Silva (2015).



Segundo Silva, Babo e Guerra (2013 cit. in Silva 2015:108), depois de variadas mudanças no que toca às preocupações autárquicas, desde meados dos anos 80 que se estabeleceu um padrão de intervenção a nível municipal: a defesa e valorização do património, o desenvolvimento de uma oferta local e a formação de públicos culturais.

Em 1976, ocorreriam as primeiras eleições para as autarquias locais. Com a entrada de Portugal para a Comunidade Económica Europeia em 1986, a população tornou-se mais exigente. Tal como previa Maslow, já não chegava responder às necessidades da base da sua pirâmide: Fisiológicas, segurança, sociais, estima e autorrealização. Assim, as câmaras municipais ganham funções mais complexas como se verifica pelas novas áreas que têm vindo a ganhar relevo com o passar dos anos. Uma consequência é a formação de divisões especializadas como a da cultura.

Quer a nível Europeu quer a nível português encontramos vários programas de apoio a projetos de arte comunitária (de intervenção social), semelhantes ao AMAReMAR. Esta variedade traduz a crescente importância de projetos desta estirpe e revela a sua clara importância para as estâncias governativas encontrarem soluções alternativas para determinados problemas. São a seguir caracterizados alguns programas de financiamento a projetos semelhantes ao AMAReMAR que representam a expansão da intervenção social através da arte.

### **Europa Criativa**

Programa da União Europeia de apoio aos setores cultural e criativo, o Europa Criativa é um programa que irá decorrer entre 2014-2020, tendo como objetivos mais gerais a garantia de salvaguarda e a promoção da diversidade cultural e linguística europeias e o reforçar da competitividade dos setores cultural e criativo, com vista a promover um crescimento inteligente, sustentável e inclusivo.

Este programa abarca dois subprogramas de financiamento, cada um com vários tipos de financiamento, cada um com tipos diferentes, focados em projetos de diferentes estirpes: um destinado ao setor cinematográfico e audiovisual e outro para as restantes expressões artístico-culturais.

### **Programa Escolhas**

Criado em 2011, o Escolhas é um programa governamental de âmbito nacional, promovido pela Presidência do Conselho de Ministros e integrado no Alto

Comissariado para as Migrações, que tem a missão de promover a inclusão social junto de crianças e jovens de contextos socioeconómicos vulneráveis, visando a igualdade de oportunidades e o reforço da coesão social.

Atualmente, na sua 6ª geração que decorrerá até 31 de dezembro de 2018, o Programa Escolhas irá financiar 90 projetos, 88 em território nacional e 2 em território internacional, nomeadamente no Reino Unido e no Luxemburgo.

Um dos projetos financiados pelo Programa Escolhas é o “Instituto Movimentarte”. Este é uma ONG que propaga a relevância da dança e da arte no desenvolvimento das pessoas através de aulas de dança, palestras, eventos e workshops. O grande objetivo deste projeto passa por potencializar o desenvolvimento de pessoas com deficiência e construir uma ponte para se integrar na sociedade focando-se em temas como o respeito, a empatia e a resiliência.

## **PARTIS**

Ao longo dos anos, a fundação Calouste Gulbenkian tem vindo a apoiar várias iniciativas sociais cuja metodologia central é a integração pelas práticas artísticas. Como consequência dos resultados positivos que esta metodologia tem obtido decide agora, através do Programa Gulbenkian de Desenvolvimento Humano, lançar o programa “Práticas Artísticas para Inclusão Social” (PARTIS).

Criado em 2013, este é um programa que apoia projetos que preferem a arte como meio de intervenção social junto de grupos que se encontram em situação de vulnerabilidade ou exclusão, o que representa um investimento de cerca de um milhão de euros para um período de 3 anos.

O PARTIS foi desenhado com os objetivos de apoiar projetos que utilizem as práticas (música, fotografia, vídeo, teatro, dança e circo) como ferramentas que “criem pontes entre comunidades que habitualmente não se cruzam” (Regulamento: PARTIS – Práticas Artísticas para Inclusão Social), ou seja projetos que promovam a inclusão social de cidadãos em situação de notória vulnerabilidade social, para facilitar o encontro e o diálogo entre indivíduos social, etária e culturalmente (entre outros) diferentes, para facilitar também a igualdade de oportunidades e, finalmente, para facilitar o reforço da coesão social e territorial. Outro objetivo é, através das mesmas práticas artísticas, incentivar a formulação de novas respostas (ou complementares) a

necessidades sociais, numa lógica de inclusão e de justiça sociais procurando contribuir para o desenvolvimento de competências pessoais, sociais e cognitivas promovendo assim o exercício de uma cidadania plena.

Os projetos que integraram a 1ª edição, alguns ainda ativos, concluíram o seu 2º ano tendo dinamizado 7963 atividades, 321 eventos públicos com cerca de 37636 visitantes e chegando a cerca de 5791 participantes diretos. Os projetos envolvem 181 profissionais a full time, 104 voluntários e 287 organizações parceiras (públicas e privadas e com e sem fins lucrativos). Quanto à segunda edição que arrancou em 2015, foram recebidas 160 candidaturas de todo o país e foram selecionados 16 novos projetos para apoiar durante o triénio 2016-2018.

A seguir apresentamos alguns exemplos de projetos financiados pelo PARTIS:

- “Integrar pela Arte – Este Espaço que Habito”

Este projeto, avançado pelo Movimento de Expressão Fotográfica, utiliza a técnica da fotografia como meio para adquirir competências escolares e/ou sociais. Desenvolvido em seis centros educativos na Guarda, no Porto, em Coimbra e em Lisboa, este projeto abrange 200 jovens entre os 14 e os 20 anos de idade que se encontram em medidas tutelares de internamento.

- “Sons à Margem”

Promovido pela Associação Sombras da Palavra, procura desenvolver capacidades técnicas e artísticas através da produção de música urbana. Este projeto alcança cerca de 30 jovens com idades compreendidas entre os 16 e os 30 anos, residentes de bairros sensíveis dos concelhos de Loures e Seixal.

- “Festival de Música de Setúbal e Ensemble Juvenil”

Este projeto promovido pela A7M Associação Festival de Música de Setúbal, junta cerca de 4500 jovens desfavorecidos, excluídos ou com deficiência e ainda músicos provenientes do conservatório para o desenvolvimento de diversas atividades como um festival anual, oficinas e a criação de um “Ensemble Juvenil” com o objetivo de libertar os jovens de barreiras culturais e sociais.

- “IBISCO – DE (Departamento Educativo)”

Desenvolvido pela Associação Teatro IBISCO, adota a técnica do teatro para desenvolver a autoestima, a motivação e a concentração dos participantes. Este projeto destinado a bairros vulneráveis dos concelhos de Loures e Setúbal, abarca 35 crianças e pré-adolescentes que se encontram em situação de desmotivação, de absentismo ou de insucesso escolar.

- “Companhia Limitada”

Este projeto é difundido pela organização Sou Largo e usam a dança e o teatro com o objetivo de combater a exclusão de quem vive numa situação de isolamento na zona da Mouraria, em Lisboa. Gerando uma rede de relações e de atividades, este projeto traz estas 64 pessoas à rua ou entra nas suas casas quando essas pessoas não têm autonomia.

- “Há Festa no Campo”

Surge da Associação EcoGerminar e tem como objetivos semear o sentimento de pertença dos moradores das aldeias e fortalecer os seus laços comunitários. É através de troca de experiências, de conhecimentos e de memórias que 150 moradores das aldeias de Juncal do Campo e de Freixial do Campo (Castelo Branco), na maioria idosos, procuram organizar eventos comunitários e artísticos: as festas na aldeia.

Estes exemplos, tal como projeto AMAReMAR, revelam que a arte e comunidade não é apenas trabalhada através da modalidade de teatro mas através também de outras artes como vários tipos de música, dança, entre outras.

De modo a concluir este ponto, é possível constatar-se que são variadas as ferramentas artísticas usadas para trabalhar a inclusão social dos participantes de cada um dos projetos: dança, música de variados gostos, teatro, fotografia, entre outras. Por isso, apesar de esta investigação incidir de modo particular na oficina de teatro do projeto AMAReMAR, não se deve cair no equívoco de pensar que estes projetos se destinam apenas à prática de teatro.

# Capítulo 2. Metodologia

## 2.1. Caminho Percorrido

“Temos de ser mais fortes do que a nortada.”

(Susana Madeira<sup>3</sup>)

Nesta parte do trabalho irei procurar reconstituir passo a passo todo o meu percurso de modo a explicar a metodologia escolhida e respetivas técnicas.

Através da tomada de consciência da existência de projetos de arte comunitária - por meio da leitura sugerida pela minha orientadora da obra coordenada por Hugo Cruz, intitulada *Arte e comunidade* (2015), - foi intensa a procura da existência de um projeto semelhante relativamente perto da minha área de residência, Braga.

Foi a partir da leitura do jornal *Diário do Minho*<sup>4</sup> (ver imagem abaixo) que tomei conhecimento do projeto AMAREMAR:



Imagem 3

Joaquim Martins Fernandes, “Esposende promove inclusão pela arte”.

In *Diário do Minho* 9 de Maio de 2016, p.9.

<sup>3</sup> Formadora artística da Oficina de Teatro.

<sup>4</sup> FERNANDES, Joaquim Martins (2016, Maio 9), “Esposende promove inclusão pela arte”. In *Diário do Minho* 9 de Maio de 2016, p.9.

Desde logo percebi o carácter interventivo-social deste projeto. Em primeiro lugar, tornou-se pertinente entrar em contacto com a Câmara Municipal de Esposende, nomeadamente com os responsáveis para que soubesse mais informações sobre o mesmo.

Antes de mais importa explicar a designação deste projeto de modo a entendermos os seus múltiplos significados (CME, 2015:8)<sup>5</sup>:

“Amar” e “Mar” remetem para duas temáticas centrais e indissociáveis neste projeto: a ligação destas populações ao mar, às vidas do mar, e respetivas vivências, histórias, afetos e sentimentos. O “ir e voltar” remete-nos, por um lado, para os objetivos essenciais do projeto, de potenciar o contato sistemático com práticas artísticas, o incremento de processos criativos, o “ir” à descoberta de outras áreas de interesse nos participantes e nos diversos públicos, que, desta forma, se espera que “voltarão” transformados, mais enriquecidos e valorizados com estas novas vivências.

Como podemos ver, a CME através do AMAReMAR, compromete-se a mexer na identidade dos participantes.

Conforme salientado pelo presidente da Câmara Municipal de Esposende (CME), Benjamim Pereira, aquando da apresentação pública do AMAReMAR, este projeto pretende “potenciar a autoestima das pessoas” e “o convívio entre gerações” (Pereira, cit. in Fernandes, 2016:9). De facto o projeto é direcionado para várias faixas etárias, como adiante veremos. Ainda referenciando o discurso do presidente da CME, “tendo por base a reflexão sobre a cultura local, a história das gentes e das suas origens, o AMAReMAR convida a comunidade a procurar a realização pessoal, a felicidade, o amor e a solidariedade”. Além disso, o presidente da CME refere que o principal motivo que o levou ao arranque deste projeto foi a sua convicção de que “mais importante do que bens materiais é a felicidade e o bem-estar das pessoas e a

---

<sup>5</sup> Citado do documento CME; *AMAReMAR – Há ir e voltar*, 2015, no qual é apresentado o projeto. Ver no anexo 9 a equipa de trabalho.

certeza de que os projetos de carácter imaterial têm tanto valor como os projetos materiais” (Pereira, cit. in Fernandes, 2016).

Com o objetivo de recolher mais informações sobre o projeto, comecei por proceder à marcação de reuniões com os técnicos da CME responsáveis pelo projeto AMAReMAR. Nomeadamente reuni com os dois responsáveis pela criação do projeto: a técnica do Serviço da Habitação Social e o técnico do Serviço de Educação (fazendo ambos parte da Unidade de Desenvolvimento Social e de Serviços de Apoio da CME).

Nesta primeira reunião (decorrida a 30 de maio de 2016 no Departamento de Ação Social da CME) foi-me explicado que o avanço deste projeto foi sistematicamente confrontado com a dificuldade na obtenção de financiamento externo à CME. Esta dificuldade viria a ser ultrapassada com a colaboração de diversos estagiários que trabalharam no terreno para a obtenção de dados sobre a população situada nos dois bairros<sup>6</sup> que os técnicos responsáveis consideram ser os mais desfavorecidos do município de Esposende. Suportando o projeto pela recolha destes dados (que mais adiante referirei) e tendo sido apresentado ao executivo, este aprovou-o de imediato provendo-o das verbas necessárias.

Conforme o que os técnicos disseram durante a reunião, o AMAReMAR é um projeto apoiado pelos Departamentos da Cultura, da Educação e da Ação Social e procura promover a inclusão dos indivíduos “principalmente daqueles que não têm ocupações” de tempos livres. Assim, quer a sede deste projeto quer as suas oficinas artísticas encontram-se situadas nas redondezas dos bairros de habitação social que denotam um grande número de indivíduos sem ocupação, nomeadamente, desempregados, domésticas, pensionistas e reformados. Todavia, este projeto não se fecha à generalidade da população residente em Esposende.

De forma resumida, o AMAReMAR consiste na realização de quatro oficinas distintas: teatro; fotografia e multimédia 3D; música; e ilustração. Estas oficinas funcionam em contato umas com as outras e têm o objetivo de, num único espetáculo, mostrar os seus resultados à população de Esposende. Durante a reunião, foi ainda realçado que este projeto teve de imediato vários interessados e alguns destes se

---

<sup>6</sup> Nesta fase da investigação ainda não tinha mais dados sobre os bairros. Por esta razão, apenas revelarei os dados descobertos posteriormente, na parte do trabalho que se dedica à caracterização desses mesmos bairros, a partir da página 52.

inscreveram em mais do que uma oficina. Por fim, nesta reunião, fui convidada a estar na primeira apresentação das oficinas de ilustração e de teatro seguida de uma sessão de esclarecimento sobre arte e comunidade.

Posteriormente, no dia 9 de junho de 2016, dirigi-me ao Museu Municipal de Esposende para estar presente nessa mesma sessão.

Sem que soubesse, nela esteve presente Hugo Cruz que foi apresentar o seu livro *Arte e Comunidade 2015*, no duplo papel de autor e coordenador artístico do AMAReMAR. Estiveram também nesta reunião dois participantes de um outro projeto com objetivos semelhantes, o “Oupa”, no Porto<sup>7</sup> e ainda alguns elementos da população de Esposende interessados em assistir a esta sessão sobre *Arte e Comunidade*.

Hugo Cruz começou por esclarecer que o AMAReMAR é um projeto inovador e que apesar de ser focalizado nos dois bairros acima referidos é igualmente aberto a todo o concelho de Esposende. Saliu também que as oficinas foram intencionalmente situadas nos dois bairros tendo em vista promover “uma profunda ligação entre estes [os residentes] e o lugar onde se colocam as oficinas para que se mantenha e/ou desenvolva o sentimento de pertença”. Clarificou ainda que a arte:

Não tem a responsabilidade de solucionar problemas sociais que devem ser solucionados pelas suas próprias áreas, ou seja, a arte e a criação artística só fazem sentido se cumprirem objetivos que não são cumpridos por outras áreas”

Segundo o exemplo dado pelo próprio, se o médico não dá aulas de teatro, então a arte não vai resolver os problemas cardíacos a ninguém. Defendeu também que os elementos da comunidade devem estar de facto envolvidos em todo o processo de criação e devem sentir que a sua opinião conta para esse processo.

Por último, é de realçar que o coordenador artístico acredita que a “arte traz felicidade pois temos assim um lugar em que criamos, mostramos aquilo que realmente somos” e se temos coragem para estar num palco com uma postura diferente

---

<sup>7</sup> Não me irei debruçar sobre este projeto durante esta investigação.



também conseguimos acreditar que na vida real podemos adotar posturas diferentes. Cruz considera, assim, que a arte comunitária vem-nos “propor algo que é diferente da realidade”. Por outras palavras, tal como se constata, o coordenador artístico do AMAReMAR, procura mexer na identidade dos participantes através das práticas artísticas, em particular, através do teatro.

Eva Fernandes, primeira coordenadora artística do AMAReMAR, clarificou também que este projeto pretende “valorizar as pessoas e que elas aprendam a valorizar-se a elas próprias e que passem a ver a sua história com uma visão e predisposição críticas”. Fernandes acredita que o facto de mostrar os resultados das oficinas através de espetáculos é uma importante peça do processo criativo, pois funciona como sendo um objetivo a atingir para todos os envolvidos, e que o AMAReMAR pode ser um “ponto de encontro da felicidade da sua comunidade através do reforço da sua identidade”.

Na mesma sessão de 9 de julho, um dos participantes deu a sua voz, mostrando satisfação pelo valor e a importância que o projeto AMAReMAR confere aos bairros em questão: “Não é só o centro e o norte. Nós sentimos que os eventos não chegam ao sul [lugar onde se situam a sede e as oficinas do AMAReMAR] ” (Armando<sup>8</sup>). Outro participante declarou:

Até que enfim que veio uma lufada de ar fresco aqui para o bairro social. Daqui também saem médicos, advogados, etc., e eles também merecem carinho. Não tem havido nenhum apoio para esse bairro. Finalmente chegou este projeto. Parabéns!” (Rosa).

---

<sup>8</sup> Tal como referido mais à frente, os nomes dados aos participantes são falsos para resguardar o seu anonimato.

Esta sessão foi seguida por uma visita ao local do mural ilustrado (primeiro resultado da oficina de ilustração, ver imagem abaixo).



**Imagem 4**

Mural Ilustrado

Imagem de Vânia Silva.

Bairro da Central, na Rua Narciso Ferreira

Não tinha conhecimento de que iríamos lá mas foi muito positivo porque as predisposições das pessoas envolvidas indiciavam ansiedade e orgulho no “seu” projeto.

Após a aprovação do meu projeto de investigação marquei presença numa das reuniões trimestrais do AMAReMAR (25 de janeiro de 2017) onde apresentei a investigação que pretendia realizar e respetivos objetivos aos envolvidos no projeto (técnicos, coordenador e formadores). Depois desta reunião fiquei a saber em que horários funcionava cada oficina. Tendo em conta os horários de cada uma e em conversa com a minha professora orientadora, ficou decidido que iria focalizar a minha investigação na oficina de teatro. Esta oficina funcionou todas as quartas-feiras, entre as 21:00h e as 22:30h no jardim-de-infância da Santa Casa da Misericórdia de Esposende, de Novembro de 2016 até Junho do mesmo ano. A escolha ficou a dever-se ao facto de se tratar da única oficina das quatro atrás referidas a trabalhar sempre no mesmo horário o que me permitiria estar sempre presente. Pelo contrário, as outras oficinas decorriam ao fim de semana e sofriam mais mudanças horárias.

Concluindo este ponto, e tendo em conta as características desta investigação e dos objetivos traçados, considerei ser mais correto o uso da metodologia qualitativa pois esta é que nos permite de um modo compreensivo e interpretativo responder à questão de partida colocada: Como é que a intervenção social pela arte mexe na identidade dos participantes?

## 2.2. Técnicas de recolha de dados

### 2.2.1. Observação participante

*“As pessoas ao abraçarem este projeto (...) no fundo têm sempre qualquer coisa que está escondida e é nestas situações que as pessoas conseguem deixar sair cá para fora o que realmente está escondido” (Constança)*

A técnica de observação participante funciona em contato direto e constante do investigador com os atores sociais nos seus contextos sociais. O meu objetivo passava, então, por integrar-me na comunidade, fazendo parte dela, observando os fenómenos que ocorriam à minha volta de forma retrospectiva.

Exatamente pelo facto da observação participante permitir uma certa familiaridade e efetuar a recolha de dados diretamente no contexto social em que ocorrem os fatos e estão inseridos os sujeitos em observação, esta foi a técnica escolhida como sendo essencial para a compreensão do contexto e, por isso, a considerada mais própria para cumprir os objetivos inicialmente delineados.

O tipo de observação participativa usado é não estruturada e, por isso, é uma observação mais livre mas suportada por objetivos previamente traçados. Este é um tipo de observação que não se considera restritiva, o que levou a que fosse para o campo sem roteiro prévio.

Tal como refere Lapassade (2001 cit in Correia 2009:32), usei o tipo de observação participante ativa que me permitiu obter um estatuto que me possibilitou participar em todas as atividades tal como os restantes elementos inscritos, mantendo no entanto a distância necessária. Este estatuto não só me permitiu fazer parte integrante da realidade em questão mas também observar as atividades e as experiências das pessoas e as suas características de um ponto de vista social.

Apresento de seguida um cronograma das minhas presenças ao longo do processo de observação participante:

|   | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| J |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
| F | ■ |   |   |   |   |   |   | ■ |   |    |    |    |    |    | ■  |    |    |    |    |    |    |    | ■  |    |    |    |    |    |    |    |    |
| M | ■ |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    | ■  |    |    |    |    |    |    |    | ■  |    |    |    |    |    |    | ■  |    |
| A |   |   |   |   | ■ |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
| M |   |   | ■ |   |   |   |   |   |   |    |    | ■  |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
| J | ■ | ■ | ■ |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
| S |   |   |   |   |   | ■ |   |   | ■ |    |    |    | ■  |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |

**Imagem 5**

Cronograma de presenças

- Oficina de teatro (ensaios)
- Reuniões de equipa seguidas de oficina de teatro (ensaios)
- Grupo de foco

Todos os encontros foram em Esposende, nomeadamente, na sede do AMAReMAR e no Jardim-de-infância da Santa Casa da Misericórdia de Esposende. Apenas nos dias 9 e 23 de Setembro é que me desloquei ao Porto para, primeiro, participar num ensaio no Teatro Carlos Alberto e, segundo, apresentar a peça de teatro “Quando o mar é mais”.

Nas oficinas estavam presentes os respetivos formadores (mais à frente detalhados) e o seu grupo de inscitos. Por sua vez, em cada reunião técnica estavam presentes os seguintes elementos: o coordenador artístico; o formador de cada uma das oficinas; os dois técnicos municipais e ainda um ou dois mediadores locais. Estes últimos atores sociais foram elementos convidados para participarem numa formação de 15 horas, distribuídas em três dias, sobre arte comunitária, para que servissem de mediadores entre os responsáveis pelo projeto e os participantes, tanto num processo de divulgação do projeto como ao longo do mesmo.

Desde o início, quando fui apresentada aos restantes participantes, senti-me observada, daí ter a necessidade de me inserir no grupo e de construir uma base de empatia e confiança com a totalidade do grupo observado.

Apesar de algumas dificuldades, como por exemplo, a necessidade de estar presente em todas as atividades e de estar atenta ao meu papel e ter de observar tudo e todos à minha volta, considerei, simultaneamente, que a constante participação seria a solução mais adequada, pois de facto era a forma de deixar todos os participantes à vontade para que as suas ações nunca fossem (idealmente) minimamente constrangidas e/ou limitadas pela minha presença.

Nas duas primeiras oficinas em que participei (8 e 15 de Fevereiro de 2017), apesar de sentir que fui bem recebida pela totalidade dos participantes não senti que eles tivessem completamente à vontade com a minha presença. Apenas a partir da terceira oficina senti mudanças significativas nos seus comportamentos. Aqueles que pareciam mais calmos e acanhados passaram a mostrar que não eram totalmente assim. Todos passaram a conversar comigo como se eu fosse mais uma vizinha de Esposende, mais propriamente do Bairro de Sucupira. Como consequência, apenas nessa terceira sessão, senti que estaria à vontade para usar um caderno de apontamentos. Nele, apenas ia descrevendo aquilo que se fazia, o conteúdo das oficinas. Colocava o caderno de apontamentos de modo a que quem estava perto de mim conseguisse ler aquilo que escrevia. Penso que isso ajudou muito, pois percebera que a primeira impressão dos participantes fora a de que eu estaria ali presente apenas para os observar e avaliar. Assim, a partir do momento em que perceberam que eu iria participar no espetáculo, que iria fazer parte do grupo de trabalho e que apenas anotava aquilo que estávamos a fazer, eles passaram, então, a ter uma postura mais descontraída apesar da minha presença.

Como forma de completar todos os meus apontamentos (tirados quer durante os ensaios quer nos pós-ensaios) pedi autorização à formadora Susana Madeira para consultar os relatórios (feitos por ela) de cada um dos ensaios. E assim, consegui ficar a par de todo o conteúdo de trabalho, incluindo o das oficinas que ocorreram antes da minha chegada. A partir do momento que comecei a receber todos os relatórios, deixei, então, de tirar apontamentos durante as sessões. E pude então dedicar-me a observar e a ensaiar tal como os participantes.

Em Março/Abril, as oficinas deixaram de trabalhar numa dimensão reflexiva e passaram para a dimensão prática. Aí os participantes revelaram-se ainda mais entusiasmados e dedicados e tornavam-se cada vez mais acessíveis. Talvez por verem que de facto estaria a “trabalhar” tal como eles e para o mesmo fim que eles.

Com os ensaios semanais a aumentar em número e em duração e com o ritmo destes a levar o mesmo curso, tornava-se cada vez mais complicado conseguir agendar um horário compatível com a técnica da Câmara Municipal de Esposende mais relacionada com este projeto. Nesta impossibilidade horária, inspirada por Bauman, na sua obra *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi* (2005) bem como em concordância com a professora-orientadora, decidiu-se que a melhor forma de colocar a entrevista em prática seria, então, via correio eletrónico. Esta opção agradou à técnica que teria mais tempo para encontrar respostas para as minhas questões. E assim poderia também partilhar as suas respostas com o outro técnico municipal antes mas enviar.

Esta entrevista<sup>9</sup> indagava os técnicos sobre questões relativas à história do bairro e à contextualização do AMAReMAR. A par da observação participante, realizei quadros<sup>10</sup> relativos ao conteúdo das oficinas de teatro e ainda um outro relativo ao comportamento e às posturas dos participantes.

---

<sup>9</sup> Ver questões no anexo 4.

<sup>10</sup> Ver tabelas nos anexos 1,2 e 3.

## 2.2.2. Inquérito por questionário

*“Foi uma mais-valia e não me arrependo nada de ter entrado neste projeto.”*

*(Adelaide)*

Antes de iniciar o grupo de foco (a que a seguir nos referimos), foi aplicado junto dos seus 11 participantes, um pequeno inquérito por questionário que elaborara para a recolha da seguinte informação sociodemográfica: sexo, idade, naturalidade, local de residência, situação face ao emprego, número do agregado familiar, estado civil e nível de escolaridade. Esta técnica de recolha de informação teve como principal objetivo fazer uma pequena descrição dos participantes no grupo de foco. Mais tarde, aquando dos ensaios de teatro para a participação no Festival MEXE<sup>11</sup>, aproveitei esse momento para aplicar igualmente este inquérito por questionário aos restantes inscritos na oficina de teatro (ou seja, 13). Mas apenas recolhi informação sobre as questões do sexo, idade, naturalidade e local de residência com o objetivo de ter não só a caracterização do grupo de foco mas também a caracterização da totalidade do grupo de teatro.

---

<sup>11</sup> Descrito na p.61, nota de rodapé 16.

### 2.2.3. Grupo de Foco

*“O teatro comunitário faz ultrapassar preconceitos.”*

*(Carolina)*

Tal como anteriormente referido, em último lugar, optámos pelo grupo de foco devido ao tempo limitado e à grande quantidade de informação desejada<sup>12</sup>. Esta técnica revela-se apropriada para recolher informação relativa a questões sensíveis e para questionar os participantes sobre as mesmas de forma pouco direta. E como os participantes já se conhecem, o grupo é mais coeso e todos os elementos se sentem, potencialmente, minimamente à vontade para conversarem. Por estas razões, esta técnica foi uma das escolhidas para recolhermos informação sobre o projeto AMAReMAR. É também de considerarmos que devido ao facto da interação dos elementos uns com os outros, se um deles nos fornecesse alguma informação errada, falsa ou radical, quase certamente que outro elemento iria contrariar essa informação dada. Outra razão que nos leva a confiar nesta técnica é o facto de ela permitir perceber até que ponto há ou não uma opinião partilhada pelo grupo.

Antes de começar o grupo de foco todos os participantes assinaram um consentimento informado para que se sentissem à vontade, sabendo que o seu anonimato iria ser conservado<sup>13</sup>. Foi assim realizado um grupo de foco com 11 elementos, dado considerar-se comumente que não é o elevado número de grupos de foco que garante qualidade. É também importante mencionar que quando for feita, neste trabalho, a referência a algum dos elementos participantes da oficina de teatro, essa referência será aqui inscrita através de um nome falso que foi atribuído aleatoriamente a cada um dos elementos.

Relativamente ao modo como recrutei os participantes no grupo de foco, é de destacar que um dos elementos do grupo de teatro, através das redes sociais e também pessoalmente, convidou todos os formadores, coordenadores, participantes e amigos do AMAReMAR para o arraial tradicional de São Pedro. Esta foi, então, uma forma de nos voltarmos todos a juntar. Assim, aproveitei a oportunidade para recrutar

---

<sup>12</sup> Ver questões do grupo de foco no anexo 5.

<sup>13</sup> Exemplo de consentimento informado no anexo 8.



os elementos que considereei mais interessantes para o grupo de foco. Estes são de idades e sexos diferentes, uns com mais facilidade em dar a opinião, outros mais tímidos. As pessoas que foram escolhidas para participar no grupo ficaram de tal modo entusiasmadas em poder ajudar-me que comunicaram entre si e combinaram uma hora em que todos estivessem livres, logo, no dia seguinte para então realizar este grupo de foco. Apesar de não contar que todos os 11 elementos estivessem presentes (todos têm vidas ocupadas), eles cumpriram e compareceram com entusiasmo.

Escolhi a sede do AMAReMAR como local para a realização deste grupo de foco não só pela nostalgia mas também por ser um local fechado onde seria fácil de permanecer o tempo necessário ao grupo de foco sem eventuais interrupções.

O único senão desta técnica é o facto de não poder seguir completamente o guião que tinha em mãos. Apercebi-me que quando olhava para o papel, eles sentiam-se ora pressionados para terminar aquilo que estavam a dizer ora pressionados para mandar o outro terminar para que eu passasse para a questão seguinte. A solução por mim encontrada foi, então a de deixar os elementos à vontade para falarem tudo que queriam. E apenas quando não estavam todos em silêncio é que olhava para o papel, fazendo-o de forma rápida para, assim, tentar perceber das questões que levava, quais aquelas a que já tinham ou não respondido.

## Capítulo 3. Apresentação e discussão dos resultados

### 3.1. Caracterização e contextualização dos bairros e do projeto AMAReMAR

*“Dá-te vontade de chorar, perceber que isto faz a diferença, perceber como duas horas connosco é o momento da semana daquelas crianças ou velinhos que passam a vida sozinhos.”*

*(Carolina)*

Para saber mais sobre a história dos bairros ao qual se destinou particularmente este projeto, os bairros da Sucupira e da Lagoa, apliquei uma entrevista por correio eletrónico aos técnicos municipais, conjugando-a com a consulta do projeto *AMAReMAR: há ir e voltar* (CME, 2015)<sup>14</sup>.

O Bairro de Sucupira foi promovido pelo Fundo Fomento Habitação (ex-IGAPHE) nos anos 80. Foi construído em 1982, tendo sido habitado em finais de 1984. Encontra-se situado na cidade de Esposende (Técnicos CME):

É composto por 88 fogos, distribuídos em 3 blocos de habitação coletiva, circunscritos na Rua Narciso Ferreira, Rua da Central e Travessa da Central, existindo no espaço envolvente aos blocos habitacionais um espaço de desporto e lazer.

O caso do Bairro da Lagoa é constituído por um “aglomerado de 68 fogos dispostos em forma de dois “U” circunscritos na Rua João Amândio, Rua Narciso Ferreira, Rua Cidade Ozoir-la-ferriere e Rua Padre Faria Borda”, tendo sido construído em duas etapas, entre 1998 e 1999.

---

<sup>14</sup> Compreende-se que faltam dados para que se compreenda melhor mas estes são aqueles que me facultaram.

Ambos os bairros são resultantes de um processo de realojamento habitacional que se realizou através de concurso público, pelo que as famílias que estivessem interessadas poderiam mostrar o seu interesse, apresentando candidatura.

O processo de realojamento habitacional realizou-se através de concurso público, pelo que as famílias que estivessem interessadas poderiam mostrar o seu interesse, apresentando candidatura. O bairro de Sucupira “acolheu um grupo de pessoas heterogéneo” (Técnicos CME), ou seja, realojou pessoas da cidade de Esposende e “pessoas oriundas das ex-colónias portuguesas e retornados” (Técnicos CME), que se encontravam alojadas em situações habitacionais precárias. O bairro da Lagoa acolheu igualmente pessoas/famílias oriundas de várias freguesias da cidade que viviam em condições de precariedade habitacional, social e económica.

Foi exatamente nestes dois bairros que foram aplicados inquéritos por questionário para explorar o “grau de satisfação residencial dos seus habitantes, quais as suas expectativas de vida e avaliar a sua perceção de integração social” (Técnicos CME). No Bairro da Sucupira estes inquéritos foram aplicados em Julho de 2014 e no bairro da Lagoa em Setembro de 2013.

Quanto à amostra, de 88 fogos que constituem o Bairro da Sucupira, foram inquiridos residentes de 48 fogos, ou seja, 54,5%. Na totalidade foram inquiridos 131 moradores do bairro da Sucupira.

Passando agora à caracterização social dos moradores, no bairro de Sucupira, 48% dos inquiridos têm entre 50 e 69 anos de idade.

No bairro de Sucupira, 39% dos inquiridos possui o 1º Ciclo do Ensino Básico (CEB), 26,7% possui o 2º ou o 3º CEB e ainda 10% dos inquiridos são analfabetos. É inexpressiva a população que concluiu algum grau académico, o que dificulta trajetos de vida baseados numa mobilidade social ascendente ou numa situação de vida relativamente estável.

No bairro de Sucupira, 25,6% dos inquiridos encontram-se desempregados enquanto também 25,6% são reformados ou pensionistas.

Ainda no bairro da Sucupira, 97,9% dos inquiridos não têm atividades regulares de ocupação de tempos livres. Quanto ao tempo de lazer dos mais jovens, em ambos os bairros 74,2% das crianças vai para casa ao fim das aulas, e 25,8% vai para o

centro de estudos. Os jovens destacam como áreas a promover na comunidade o “desporto, as atividades culturais (como a “dança, teatro, entre outras), passeios e caminhadas” (CME, 2015).

Por sua vez, de 68 fogos no bairro da Lagoa, foram inquiridos residentes de 49 fogos, ou seja, 72%. Na totalidade, foram inquiridos 79 moradores do bairro da Lagoa.

Neste bairro, 59% dos inquiridos têm entre 25 e 64 anos e 21% entre 15 e 24 anos.

No que toca às habilitações académicas, no bairro da Lagoa, 9,9% dos inquiridos não possui qualquer nível de escolaridade, 13,8% possui o 1º CEB e 33,6% possui o 2º ou o 3º CEB.

No bairro da Lagoa, 23% da população inquirida encontra-se desempregada e 9% são reformados ou pensionistas.

Relativamente ao tempo de lazer dos mais adultos, no bairro da Lagoa, 71,7% da população inquirida refere a necessidade de ocupar o seu tempo livre e 86,8% mostram interesse em atividades de carácter comunitário

Pode-se constatar que no bairro da Sucupira a população é mais envelhecida do que a população do bairro da Lagoa. Constata-se também que apesar de ambos os bairros terem grande parte da população com o 2º ou 3º CEB e ambos terem cerca de 10% de população sem qualquer escolaridade, o bairro da Lagoa apresenta uma menor percentagem de pessoas com o 1º CEB.

Em ambos os bairros, tal como referido no documento no qual nos temos vindo a basear (CME, 2015), de uma forma geral, as profissões da população ativa são pouco qualificadas e mal remuneradas, para além disso, muitos dos contratos de trabalho são precários ou representam trabalho sazonal.

O facto de apresentarmos o conceito de exclusão social como um dos centrais do nosso trabalho resulta das características apresentadas em síntese sobre estes bairros. Salientamos a explicação sobre a exclusão económica<sup>15</sup> que agora se pode relacionar com as populações destes bairros já que, tal como revelam os dados acima há um grande número de população desempregada.

---

<sup>15</sup> Explicada 1.2.3 deste trabalho.

É a partir destes resultados dos inquéritos por questionário que os técnicos da CME chegam à conclusão que a população sente a necessidade de participar em projetos como o AMAReMAR.

*“O objetivo de facto não é arte pela arte mas arte pelo crescimento pessoal e isso foi o que me encantou no projeto.”*

*(Carolina)*

Com base também no documento Há mar e mar – vamos seguidamente proceder à caracterização e contextualização do projeto AMAReMAR. Importa salientar que é o primeiro desta “estirpe” lançado pela CME cujos técnicos municipais foram os principais responsáveis pela sua implementação.

O projeto (tal como havíamos referido) envolve três serviços distintos, nomeadamente: Serviço de Habitação, Serviço de Educação (ambos fazem parte da Unidade de Desenvolvimento Social e de Serviços de Apoio) e o Serviço de Ação Cultural (integrado na Divisão de Ação Cultural).

A sede do projeto localiza-se estrategicamente na zona sul com o objetivo de envolver e acolher a população residente nesta zona da cidade, ou seja, nos empreendimentos de habitação social, popularmente conhecidos por Bairro de Sucupira e Bairro da Lagoa.

Trata-se de uma população que “habitualmente não participa em iniciativas locais nem frequenta equipamentos municipais” (CME, 2015), pelo que os responsáveis da CME entenderam que esta localização de proximidade poderia facilitar a sua participação e assim potenciar o alcance dos objetivos do projeto.

Com base também no documento fornecido pelos técnicos da CME, é ainda de realçar a referência a problemas de carácter coletivo como a “situações de falta de respeito entre eles [os residentes dos bairros] e de desinteresse no zelo de espaços comuns” (CME, 2015) as quais são “denunciadas” constantemente a técnicos da CME através do contacto direto com os residentes. No entanto é (CME, 2015):

Possível constatar questões singulares, que apenas dizem respeito a uma pessoa ou família, mas muitas outras transversais a todas elas, caracterizadas por aspetos de maior vulnerabilidade.

Como exemplo de problemas de carácter individual/familiar estão a insuficiência de rendimentos, o desemprego adulto de longa duração, o isolamento, entre outros.

Não obstante os problemas sociais referidos no documento que temos vindo a citar, também aí é dito que há questões que unem estes residentes enquanto comunidade que definem a sua identidade coletiva, em particular as trajetórias de vida ligadas à pesca e imigrações.

Tendo em conta as informações anteriormente referidas, recolhidas no contacto direto com as famílias, os técnicos municipais decidiram aplicar os inquéritos por questionário que estão explicados no início deste ponto.

Ainda segundo o documento que projeta o AMAReMAR, concluíram a necessidade de conceber um projeto que promovesse a ocupação dos tempos livres das populações e que potenciasse redes informais de apoio e promoção da integração e do crescimento dos participantes.

Também segundo o documento, o projeto AMAReMAR tem como objetivo promover a “inclusão social através de práticas artísticas” (CME, 2015) considerando bastante importante a “educação e a cultura na formação integral” (CME, 2015) quer do indivíduo quer do grupo no desenvolvimento da comunidade. O projeto objetiva que os participantes sejam “transformadores, críticos da realidade social” e que exerçam uma “participação cívica” informada e consciente.

Quanto aos intervenientes diretos, estes podem ser divididos em seis grupos: 1 - os técnicos da CME; 2 - o consultor/coordenador artístico; 3 - os formadores profissionais nas áreas de teatro; música, tecnologias multimédia e artes plásticas; 4 – os mediadores locais; 5 - o público-alvo participante e 6 – as entidades parceiras (Coro Ars Vocalis, Clube Náutico de Fão e Associação dos Pescadores Profissionais do Concelho de Esposende).

A decorrer durante o triénio 2015-2017, o projeto passou primeiro por uma fase de formação, seguindo-se o trabalho das oficinas. Ainda segundo mesmo documento (CME, 2015) esta formação teve uma duração de 15 horas divididas em três dias e destinou-se a “profissionais das áreas do teatro, música, tecnologias multimédia, artes plásticas e outras artes, a técnicos da CME afetos ao projeto e a mediadores locais”.

## 3.2. A oficina de teatro e os seus participantes

*“Crescer, educar, responsabilizar através da arte.”*

*(Carolina)*

Com o propósito de procedermos, nesta parte do trabalho, à caracterização da oficina de teatro, recorreremos ao documento *Há mar e mar: há ir e voltar* (CME, 2015), em articulação com a técnica de observação participante.

O projeto, coordenado por Hugo Cruz, é (como já referido) constituído por quatro oficinas – de teatro, música, fotografia e vídeo, ilustração – orientadas respetivamente por Susana Madeira, Filipe Miranda, Rogério Ribeiro e Joana de Rosa, as quais trabalham em conjunto em prol de um espetáculo final.

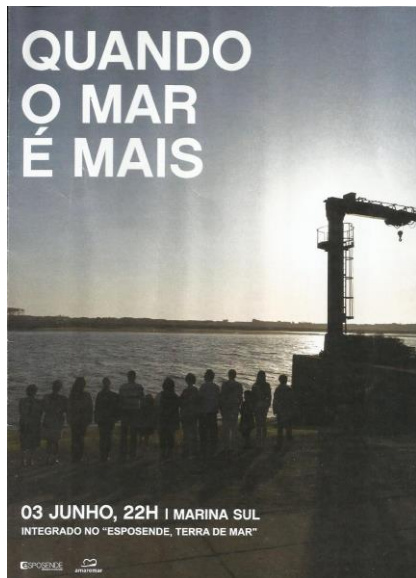
A oficina de música compreende duas dimensões: uma de música eletrónica e outra de percussão. Foi desta oficina que nasceu recentemente o primeiro trabalho discográfico do grupo “S90”. Na oficina de fotografia e vídeo pretende-se, por seu turno, que os participantes aprendam os seus princípios básicos, quer em contexto de sala quer exterior. Por sua vez, no contexto da oficina de ilustração foi, como já referido, gerado um mural ilustrado (ver imagem 4) através da partilha de ideias pelos mesmos. No ano anterior, já no âmbito desta oficina, foi gerado o mural ilustrado.

A oficina de teatro teve lugar todas as quartas-feiras desde o dia 2 de Novembro de 2016 até ao dia 3 de Junho de 2017, com algumas exceções relativas, por exemplo, a épocas festivas como a Semana Santa em que todos os participantes foram dispensados dos ensaios. À medida que se aproximava do dia do espetáculo final, foram intensificados esses ensaios, ou seja, foram agendados mais (e mais longos) ensaios para além dos usuais. Tal como referido na “introdução” deste trabalho, a arte comunitária, neste caso na modalidade de teatro, revela-se interessante devido ao facto de aqueles que se inscrevem como participantes serem os corresponsáveis (com o coordenador artístico) por todo o processo de criação artística.

Relatando o caso do projeto AMAReMAR, ao longo dos 34 ensaios, em conjunto, técnicos da CME, formadores de todas as oficinas, coordenador artístico e



população inscrita, obviamente, com contributos diversificados, criaram o espetáculo “Quando o mar é mais” cujo folheto apresentamos na imagem seguinte:



**Imagem 6**

Folheto de divulgação do espetáculo  
“Quando o mar é mais” (Capa).

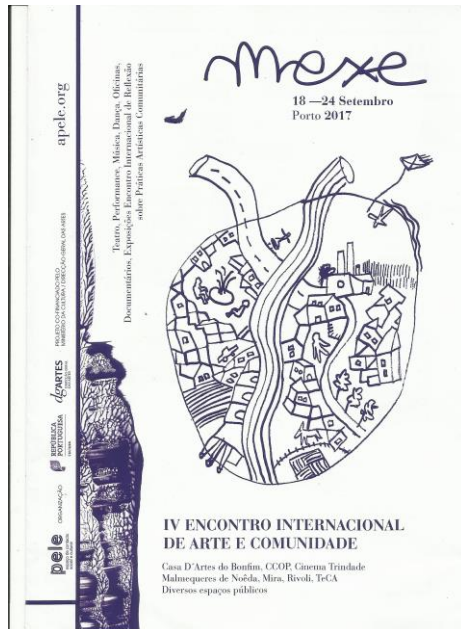
O espetáculo, apresentado ao público em geral no dia 3 de Junho de 2017, teve lugar na marina sul (também conhecida por lota), em Esposende. Mais tarde, veio a ser exibido no dia 23 de Setembro de 2017 na cidade do Porto, tendo como local de apresentação a sala de Teatro Carlos Alberto (TeCA). Este segundo espetáculo, realizado como vimos numa sala “nobre” da “invicta” cidade do Porto, decorreu no âmbito do Festival MEXE<sup>16</sup> – Encontro Internacional de Arte e Comunidade (ver folheto na imagem 7), realizado, uma vez mais com a coordenação de Hugo Cruz.

Para fazerem parte do “Quando o mar é mais”, para além, dos participantes (entre os quais eu própria na condição de investigadora-participante-atriz) foram envolvidas entidades parceiras do conselho de Esposende, nomeadamente, o Clube Náutico de Fão, a Associação dos Pescadores Profissionais do Concelho de Esposende e o coro *Ars Vocalis* (do qual faz parte o técnico municipal ligado ao Serviço de Educação). É aqui que lembrarmos que o projeto AMAReMAR se propôs (como

---

<sup>16</sup> O IV MEXE Encontro Internacional de Arte e Comunidade decorreu de 18 a 24 de Setembro no Porto. O evento, organizado pela PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural, teve como tema “Cidade – Corpo Coletivo” e decorreu em mais de uma dezena de espaços (públicos e não só) da cidade. O festival abarca variadas áreas artísticas: teatro, dança, música, artes circenses, performance, pintura, escultura, vídeo, fotografia, instalação, *design* e arquitetura. O IV MEXE foi constituído por cerca de 450 pessoas de 7 países diferentes que participaram em mais de 30 espetáculos.

referido anteriormente com base no documento da sua conceção) mexer naquilo que os participantes têm em comum (a sua identidade), em concreto, as “suas ligações ao mar” como forma de os aproximar. Assim, “Quando o mar é mais”, foi também uma homenagem à Associação dos Pescadores Profissionais do Concelho de Esposende.<sup>17</sup>



**Imagem 7**

Folheto de divulgação do Festival Mexe  
(capa)

Foi o teatro que congregou todo o trabalho artístico de cada uma das oficinas, através do cruzamento entre os participantes, culminando num projeto artístico comum e aberto a toda a comunidade.

As primeiras oficinas de teatro passaram pela exploração da história e das estórias e memórias de Esposende. Estas, contadas pelos participantes foram fonte da construção da narrativa para o espetáculo final.

Por parte da formadora e do coordenador artístico (que esteve presente em muitos ensaios auxiliando a formadora), os inscitos recebem não só conhecimento acerca de práticas artísticas (como por exemplo o vocabulário teatral) mas também orientação para o processo de criação e de reflexão. Os formadores incentivam o

---

<sup>17</sup> Quando ao Clube Náutico de Fão, a sua participação ficou pela passagem de canoas ao longo do espetáculo. A peça abre com a sua passagem; e mais tarde, com a mudança dos “tempos” de passado para presente e futuro, passam novamente. Assim, a inscrição das canoas funciona como um “separador de épocas”.

pensamento crítico e reflexivo de cada elemento do grupo de trabalho tal como fomenta a união e o espírito de grupo. Referindo exemplo práticos, a formadora funciona como moderadora de variadas discussões democráticas (por votação) como foi o caso de decidir qual o nome a dar ao grupo (Triumph'art) e ao espetáculo, ou ainda decidir qual a melhor rede de informação a construir para que os envolvidos se mantivessem em contacto sempre que necessário.

São também os formadores que preparam textos como a sinopse do espetáculo e/ou corrigem falas. Todos estes elementos são aprovados ou não e corrigidos ou não pelos participantes.

Cabe igualmente, quer à formadora quer ao coordenador artístico, fomentar o espírito crítico e reflexivo dos participantes. Por exemplo, quando pedem aos participantes que reflitam sobre aquilo que querem para o futuro de Esposende, sobre aquilo que consideram ser representativo de Esposende. Por exemplo, quando juntam todos os dados que os participantes lhes oferecem – objeto/história/estória – por exemplo quando pedem aos participantes que coloquem os objetos/histórias/estórias numa das três dimensões que constituem o espetáculo: passado, presente e futuro.

Mas, este é sobretudo um projeto de arte *da* comunidade e, por isso, o papel principal pertence a cada um dos elementos participantes e, aquilo que estes oferecem à formadora e ao coordenador artístico tem, igualmente, bastante importância. Quer seja a pedido da formadora quer seja por livre-arbítrio, ao longo das 34 oficinas de teatro, os participantes trouxeram não só objetos que para eles representam Esposende como também locais, músicas, fotografias, histórias/estórias, e expressões tais como: “carago”, e “o mar é cão”. De todas as vezes que um elemento trazia algo de novo, era questionada a opinião de todos os restantes participantes e todos eram incentivados a fazer todas as correções que consideravam necessárias ou a dar qualquer parecer. Algo que despoletou um *feedback* positivo foi o facto de a formadora ter pedido a cada um dos participantes para escolher um lugar que lhes fosse icónico e mais tarde, ir com a totalidade do grupo a cada um dos locais. Isto resultou num aproximar dos participantes à dimensão física da comunidade. Por exemplo, foram à marina sul e ao museu marítimo.

*“Aprendi a conhecer-me, a superar-me.”*

*(Carolina)*

Foi com a aplicação do pequeno inquérito por questionário baseado em questões sociodemográficas que conseguimos uma pequena descrição quer do grupo de inscitos na oficina de teatro quer do grupo dos participantes neste grupo de foco. No questionário aplicado ao grupo da oficina de teatro apenas pretendemos recolher dados relativos ao sexo, idade, naturalidade e local de residência dos participantes. Enquanto no questionário relativo ao grupo de foco para além de recolhermos os mesmos dados procuramos também obter informação sobre o emprego, agregado familiar, estado civil e escolaridade.

O grupo de inscitos na oficina de teatro foi composto por 24 elementos, 8 do qual sexo masculino e 16 do sexo feminino. Desses elementos, 19 são naturais de Esposende. Todos os elementos são residentes na cidade de Esposende.

O grupo de foco foi constituído por 11 pessoas, 9 do sexo feminino e 2 do sexo masculino com as idades compreendidas entre 9 e 73 anos de idade. Dos inquiridos, 6 são naturais de Esposende, enquanto os restantes 5 elementos nasceram em França, Lisboa, Viana do Castelo, Matosinhos e Vila Nova de Famalicão. O agregado familiar mais pequeno é constituído por 1 elemento enquanto o maior é composto por 5. Dos participantes, 6 são solteiros, 4 são casados e 1 é viúvo. Quanto à sua escolaridade, esta é compreendida entre o 3º ano do ensino básico e a licenciatura (1 é licenciado).

### 3.2. Em que medida este projeto mexeu com a identidade dos participantes?

*“Esposende és bela, cheiras a flores e a mar, quem vem cá ver-te ou fica ou te quer levar.” (Carlota)*

Desde o tema da peça de teatro até aos objetos a utilizar, tudo passa por uma permanente ligação entre a formadora e os participantes. Através de vários processos que envolvem o trabalhar a comunicação dos participantes, o simplificar essa comunicação e o diálogo com os mesmos, o realizar vários jogos de apresentação e desafios, os formadores pretenderam construir uma relação de confiança, de afeto e de crescimento mútuo. Tal como representa a seguinte fotografia:



**Imagem 8**

Oficina de Teatro. Imagem de Vânia Silva (29/03/2017)

A formação inicial, destinada aos mediadores locais, e todos os jogos e desafios lançados pelos formadores aos participantes, levaram a que todos eles se sentissem integrados no grupo e, por sua vez, parte de algo “importante”. Como já foi referido, a integração dos participantes é um dos grandes objetivos do AMAReMAR e foi de

facto trabalhada através de várias estratégias colocadas em uso durante as oficinas tais como:

- Uso da formação do grupo em roda para uma melhor comunicação, tal como mostra a imagem abaixo;



**Imagem 9**

Oficina de Teatro.

Imagem de Vânia Silva (7/12/2017)

- Uso do jogo da “cadeira que queima” na altura da apresentação dos participantes para as pessoas sentirem que têm de entrar na dinâmica do jogo, deixando a timidez ou a falta de iniciativa em avançar, assim como para os mais faladores treinarem a capacidade de síntese ao comunicar uma informação ou ideia (oficina do dia 2-11-2016);

- Uso do papel de cenário numa parede e registo do que se vai discutindo ao longo da sessão, para visualmente, organizar ideias e pensamentos e para todos usufruírem da sensação de crescimento e de desenvolvimento de algo:



### **Imagem 10**

Oficina de Teatro.

Imagem de Vânia Silva (22/02/2017)

- Uso de perguntas claras para conseguir perceber os gostos particulares de cada um que possam ser utilizados no espetáculo por exemplo: dança, canto e improviso); o que cativa cada um dos participantes em Esposende; e o que ambicionam fazer nas oficinas;

Estas e outras estratégias permitiram de facto trabalhar o sentimento de integração dos participantes, perspectivado pelo AMAReMAR. Este sentimento é corroborado pelas próprias palavras dos participantes, ouvidas aquando do grupo de foco:

- “Estou a fortificar amizades que já tinha, estou a criar novas...” (Carolina);
- “Eramos todas unidas, fomos ali... há uma família” (Lurdes);
- “Porque nós de facto juntos fomos muito mais” (Carolina);
- “É através deste projeto que as pessoas conseguem deixar sair cá para fora o que realmente está escondido” (Constança);
- “Se não começássemos este projeto certamente que muitas de nós (...) nunca na vida teríamos este nosso à vontade” (Constança);

- “Aqui na comunidade não é fácil uma pessoa se abrir muito para a comunidade, acho que é muito julgada e isto é uma forma de mostrar que conseguimos” (Adelaide);

- “Eu quero que a minha filha participe na comunidade, sinta a comunidade, que não se feche em casa, um apartamento só de volta da televisão e do computador. Eu quero que ela conheça as pessoas à volta dela, os vizinhos... porque isso é crescer bem” (Carolina);

- “As pessoas não aceitam muito bem esta forma de a gente se expressar mas quando mostramos as pessoas nem acreditam mas enquanto não mostramos as pessoas só criticam e nós no fundo estamos a afirmar” (Constança);

- “Nós ensaiávamos e muitas vezes éramos criticados porque muitas pessoas acreditavam que nós nunca íamos fazer nada (...) e no entanto, quando nós apresentamos houve pessoas que choraram, houve pessoas que nos deram os parabéns” (Constança);

- “Hoje tenho uma amizade por todos, estão todos cá dentro com um carinho muito especial” (Rafaela);

- “A partir do momento em que entramos neste projeto, o convívio das pessoas, o estar horas e horas com pessoas, a rir, a chorar (...) umas vezes de nervoso, umas vezes de a gente se rir (...) passamos a ser uma família (...) no fundo acabamos por ser mesmo uma família porque foi a que este projeto levou, a que criássemos uma família” (Constança);

- “Não estava à espera que a união fosse tão grande. (...) Nem que seja um minuto do dia, eu me lembro do teatro e lembro deste grupo” (Adelaide);

- “Na realidade ninguém quer protagonismo, nós estamos todos aqui (...) para nos apoiarmos uns aos outros” (Carolina);

- “Eu nunca pensava que ia ficar tão próxima de pessoas muito mais velhas que eu que não fossem da minha família, ou crianças (...) nós passamos na rua e parece mesmo que somos uma família” (Catarina);

- “Senti que um bocadinho do que eu disse era sempre importante” (Catarina);

- “Valorizavam as pessoas acima de tudo” (Constança);

- “Eles cativam uma pessoa de tal maneira que nós acabávamos por não sentir vergonha de nada” (Adelaide);



- “Para nós não é fácil, mas por exemplo, para as pessoas com mais idade ainda mais difícil se torna e eles fizeram de tal forma o espetáculo que foi *super* fácil para as pessoas adaptarem-se” (Adelaide);
- “Eu ficava motivada para continuar o resto do dia só para ter teatro” (Catarina);
- “Este projeto combate a invisibilidade social” (Carolina);
- “Somos todos iguais” (Lurdes);
- “Nós estávamos lá de corpo e alma e demos tudo que podíamos para estar ali para mostrar às pessoas que nós valíamos a pena e que cada uma destas pessoas vale a pena” (Constança);
- “E isto dá-te vontade de chorar, perceber que isto faz a diferença, perceber como duas horas connosco é o momento da semana daquelas crianças ou dos velhinhos que se calhar passam a vida sozinhos em casa e precisam de conversar e *pah*, faz a diferença” (Carolina);
- “Antes do projeto começar eu era uma pessoa assim mais conservada” (Catarina);
- “Eu tenho pânico de falar em público (...) recuso-me mesmo mas com ela [Susana Madeira] eu aceitei o desafio porque eu senti que ela acreditou em mim, porque ela merecia” (Carolina).

Quer através das análises das estratégias usadas pela formadora e pelo coordenador, quer através das respostas ao grupo de foco e ainda, sem esquecer a observação participante, concluí que para além dos participantes se sentirem integrados no grupo cada um tenta também que os outros se sintam integrados, tal como quando eu cheguei.

É também notável o facto de eles se sentirem integrados quer no grupo quer em algo que consideram importante não só os une como os motiva e fá-los acreditar nas suas capacidades que em grande parte se encontravam adormecidas antes de entrarem neste projeto.

O facto de os formadores procurarem estar a par de toda a informação, dando extrema importância àquilo que cada elemento do grupo sugere, àquilo que são os gostos particulares de cada um (como a dança e o canto), deixa os participantes com uma motivação em crescendo. Mais, o facto de ensinarem aos participantes

vocabulário teatral e consciência de grupo transmite-lhes ferramentas, aptidões e confiança para construírem o espetáculo final. Abaixo estão duas imagens dos dois espetáculos realizados, a primeira em Esposende e a segunda no Porto:



**Imagem 11**

Espectáculo “Quando o mar é mais”.  
Imagem de Vânia Silva (3/06/2017).



**Imagem 12**

Espectáculo “Quando o mar é mais” (23/09/2017).

É exatamente o facto de os participantes verem as suas ideias discutidas e concretizadas em possíveis cenas que aumenta deveras a sua motivação. Para além de todos os exemplos dados, que revelam razões para que os participantes estivessem cada vez mais confiantes, surge um muito importante, o facto de todos os detalhes do espetáculo serem discutidos em grupo (através da do papel de cenário) e esses detalhes e a história do próprio espetáculo surgirem através daquilo que os participantes levavam, contavam ou sugeriam a pedido da formadora.

Por exemplo, na oficina de teatro nº11 (1 de Fevereiro de 2017) a frase dita por uma participante “*Aqui, em Esposende é mais mar*” (*Constança*) revela uma das representações que esta e outros participantes têm sobre Esposende. As representações que os participantes transmitiram fora dos ensaios, são corroboradas durante o grupo de foco realizado, quando os participantes afirmam que as pessoas se reviveram ao ver aquele espetáculo.

Mais explicitamente, a formadora começou por pedir a cada um dos participantes que na sessão seguinte trouxesse histórias, objetos, fotos ou sugestões de lugares a visitar que para eles representasse Esposende. Por outras palavras, usou as representações que cada um tem sobre Esposende para inspirarem cenas para o

espetáculo final, bem como levar os participantes a refletir sobre a identidade do grupo. Daí estes dois conceitos (identidade e representações sociais) terem sido anteriormente trabalhados. Serão agora apresentadas cinco imagens de objetos e fotografias que representam aquilo que os participantes levaram para as oficinas.



**Imagem 13**

Oficina de Teatro.

Imagem de Vânia Silva (1/02/2017).



**Imagem 14**

Oficina de Teatro.

Imagem de Vânia Silva (2/06/2017).



**Imagem 15**

Oficina de Teatro.

Imagem de Vânia Silva (13/09/2017).



**Imagem 16**

Oficina de Teatro.

Imagem de Vânia Silva (2/06/2017)



**Imagem 17**

Oficina de Teatro.

Imagem de Vânia Silva (2/06/2017).

Portanto, outra estratégia da formadora e do coordenador para trabalhar a identidade dos participantes da oficina de teatro (que serviu também para desenhar o espetáculo final) passou por pedir a cada um dos participantes sugestões de lugares que para eles fossem icônicos de Esposende. Mais tarde foram feitas visitas guiadas a cada um desses locais (oficina do dia 9-11-2016). O complemento desta estratégia (oficina do dia 14-12-2016) passou por pedir igualmente aos participantes para trazerem objetos ou fotografias que os fizesse pensar em Esposende. A partir daqui tentaram descobrir histórias, imagens e ideias que serviram de inspiração para o espetáculo de teatro. Foi principalmente esta estratégia que levou os participantes a refletirem sobre o “self” e conseqüentemente na sua identidade enquanto grupo (tal como explicado no ponto 1.2.1)

Também esta estratégia foi referida pelos participantes aquando o grupo de foco:

- “Uma das coisas que também resultou muito bem foi nós estarmos com este tempo todo de antecedência e estarmos nos locais, irmos visitar os locais” (Adelaide). A seguinte imagem mostra alguns participantes na Marina Sul de Esposende onde iria decorrer o espetáculo a prepararem-se para uma sessão fotográfica de modo a escolherem uma foto para o folheto de divulgação do espetáculo. Foi um momento importante pois sentiam que estavam a dar a conhecer um espaço que lhes fazia pensar em Esposende e no sentimento de ser de Esposende;



**Imagem 18**

Foto para o folheto de divulgação, Marina Sul de Esposende (9/05/2017).

- “Foi sentir Esposende de facto” (Carolina);
- “A parte que eu adorei é que a minha família, aas minhas avós e tudo, reviveram coisas que as faziam tão felizes antigamente” (Adelaide). A subsequente foto foi tirada no final do espetáculo no Porto. No momento da fotografia, o público aplaude de pé e canta o hino de Esposende “Bela Esposende” ao ritmo de palmas e acompanhado pelos participantes;



**Imagem 19**

Final do Espetáculo “Quando o mar é mais” (23/09/2017).

- “Na verdade é disso que se trata, o que é pertencer à comunidade, o que é fazer coisas pela comunidade” (Carolina);
- “O teatro comunitário na verdade somos nós não é? Somos nós. Portanto é a nossa essência, aquilo que nós vivemos, que nós crescemos, aquilo que nós aprendemos com os mais velhos, aquilo que aprendemos com os mais pequeninos” (Carolina). A imagem a seguir revela que nesta oficina participaram (de igual para igual) pessoas de todas as idades;



**Imagem 20**

Oficina de Teatro.

Imagem de Vânia Silva (25/05/2017)

- “O teatro comunitário mexe, (...). Faz ultrapassar preconceitos (...) porque é uma exposição genuína, vem de dentro, somos nós” (Carolina);

- “São as nossas vivências, as nossas vivências do presente, neste caso do futuro e do passado” (Constança).

Assim, a partir da aplicação desta estratégia, os participantes revelaram aquilo que mais gostavam em Esposende e conheceram tanto aquilo que os restantes elementos também gostavam como também conheceram outras histórias que não conheciam, tal como presenciei tantas vezes durante o meu período de observação participante: quando um dos elementos contava uma história pessoal ou não mas vivida e/ou passada em Esposende todos faziam silêncio e prestavam a máxima atenção.

Todos estes acontecimentos e todas estas posturas adquiridas pela formadora culminam numa cultura de proximidade que cultiva no grupo a sua própria identidade. São esses pontos da sua identidade comum que se traduzem no espetáculo final.

Quanto às reações dos participantes face ao projeto em si, algumas das frases do grupo de foco são realmente importantes, não podemos pois de deixar de citar:

- “O objetivo de facto não é arte pela arte mas arte pelo crescimento pessoal e isso foi o que me encantou no projeto (...) educar através da arte, responsabilizar através da arte, interação através da arte é a melhor desculpa do mundo para nos fazer crescer, evoluir e sermos pessoas muito melhores e muito mais unidas porque a arte em comunidade de facto mexe e faz com que aconteçam coisas absolutamente maravilhosas porque são espontâneas” (Carolina);

- “Não é um teatro forçado” (Adelaide);

- (Referindo-se aos objetivos do projeto) “Crescer, educar, responsabilizar através da arte” (Carolina);

- (Ainda referindo-se aos objetivos do projeto) “Amizade, ajuda entre todos, convivência” (Joaquina);

- “Ela [a minha filha] participar no projeto, eu e o pai estamos a permitir que ela tenha uma educação muito mais abrangente e mais respeitadora pelo próximo e isso faz toda a diferença no desenvolvimento dela” (Carolina);

- “Não podiam ter sido escolhidos melhores professores” (Adelaide);

- “Era uma terapia, às vezes era uma terapia” (António);

- “Acho que deviam divulgar isto, este tipo de projeto” (Constança);

- “Eu acho que um dos grandes objetivos deste projeto também foi para uma comunidade ativa” (Adelaide);
- (Quanto aos objetivos do projeto) “Respeitar o próximo também” (Catarina);
- (Depois de participar neste projeto) “Dá-nos mais vontade de ver teatro” (Rafaela).

Foram muitas as frases usadas pelos formadores para motivarem os participantes, *empoderando-os* nos momentos mais difíceis (como são exemplos os ensaios que antecederam imediatamente o espetáculo onde tudo parecia correr mal):

- “Este teatro é primeiro para vocês, depois é para aqueles que vos são queridos, depois é que é para os outros.” (Hugo Cruz)
- “Nós continuamos com o espetáculo marcado para sábado porque mais do que acreditar na Nossa Senhora de Fátima e nos pastorinhos, acredito em nós.” (Hugo Cruz)
- “Este teatro depende de vocês, não pensem que depende dos outros, este teatro podia acontecer só com atores e corria bem na mesma.” (Susana Madeira)



## Considerações finais

*“São pessoas que eu jamais esquecerei, são aventuras que eu jamais esquecerei e estamos aqui para mais.”*

*(Carolina)*

A partir dos resultados obtidos através de todas as técnicas utilizadas, começando pela análise documental, passando pela observação participante, até ao grupo de foco, foi possível verificar que o AMAReMAR, particularmente através oficina de teatro, conseguiu alcançar o seu principal objetivo: a promoção da inclusão social dos indivíduos. Durante a observação participante foi-me claramente possível presenciar por várias vezes, quer a formadora a dizer aos participantes, quer os participantes a dizerem uns aos outros que se ali conseguiam dar a sua opinião, fora daquele contexto também eram capazes de o fazer e de facto, todos os participantes concordaram com isso. AMAReMAR cumpre também o objetivo referido por Eva Fernandes (supracitado no ponto metodológico desta investigação) de “valorizar as pessoas e que elas aprendam a valorizar-se a elas próprias”. Confirma-se através de duas frases ditas durante o grupo de foco:

- “E valorizar, eu acho que valorizaram as pessoas acima de tudo”  
(Constança);
- “Aprendi a conhecer-me, a superar-me” (Carolina).

Outro objetivo deste projeto, também referido por Eva Fernandes, é que este fosse um “ponto de encontro da felicidade da sua comunidade através do reforço da sua identidade”. Este objetivo foi mais um que foi cumprido e foi visível em cada ensaio de teatro em que todos os elementos chegavam bastante motivados e quando se aproximava o dia do espetáculo a motivação ia significativamente crescendo. Esta motivação revela-se através de mais duas frases ditas durante o grupo de foco:

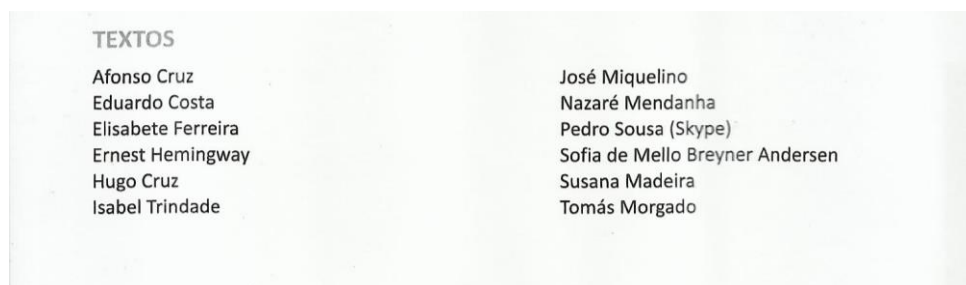
- “Olha quantas vezes eu ia para o teatro sem comer!” (Lurdes);
- “Acho que ontem percebeu-se que as pessoas já tinham saudades de estar juntas” (Carolina).

Com esta tese procurou-se, de *facto*, responder àquilo que nos propusemos estudar: Como é que a intervenção social pela arte mexe na identidade dos participantes?

Concluímos que o projeto foi deveras positivo para os seus participantes e que de facto foi trabalhada a identidade da comunidade em causa. Utilizando as práticas artísticas como meios, os formadores da oficina de teatro do AMAReMAR mexem na identidade e nos “eus” de cada um dos participantes atenuando ou até (idealmente) acabando com a imagem que eles possam ter de si próprios, *empoderando* os indivíduos e o grupo através do potenciar de diversas capacidades, nomeadamente, as capacidades de refletir, de criar e de comunicar. Por sua vez, o potenciar destas capacidades confere a cada um(a) uma oportunidade de se re-mexer, de se re-pensar, de se abrir à possibilidade de sair do lugar socio-espacial em que cada qual se encontra.

As posturas dos formadores são também adotadas pelos participantes. Os formadores pedem opiniões aos participantes para que estes percebam que as suas opiniões são de facto importantes e, por sua vez, os participantes adotam esta postura uns com os outros: quando alguém tem alguma opinião para dar ou alguma história para contar, os outros procuram dar-lhe lugar para isso, ouvindo-o e compreendendo as perspetivas expostas.

Quando numa ficha técnica de espetáculo (como na imagem a seguir), os participantes veem o seu nome ao lado de nomes como Sophia de Mello Breyner Andersen, pensam-se de outra maneira e percebem que na realidade são mais importantes do que aquilo que pensavam.



**Imagem 21**

Pormenor da Ficha técnica do espetáculo “Quando o mar é mais”.

Outra reflexão consequente desta investigação é a de que apesar de as práticas artístico-comunitárias estarem a ser cada vez mais convocadas pelo poder autárquico (e não só), as pessoas que nelas participam acabam por ter um maior ganho do que através de outros meios habitualmente utilizados pelos departamentos de ação social das autarquias.

Ainda que os agentes políticos instrumentalizem as práticas artísticas visando os seus interesses, estou convicta de que as comunidades só têm a “lucrar” com a criação de projetos como o AMAReMAR.

Julgo no entanto que estes “lucros” apenas ocorrem em projetos que sejam realmente bem preparados, bem pensados e bem executados como foi o caso do AMAReMAR. Contudo, apesar dos técnicos, formadores e todos os envolvidos no projeto terem tido um papel central no seu desenvolvimento, o seu percurso assim tão positivo ficou, no meu entender, a dever-se ao facto de os participantes se terem comprometido de forma tão apaixonada com todas as pessoas envolvidas, uns com os outros e com o projeto em si.

Como revelo ao longo desta investigação, o processo da minha integração no AMAReMAR foi fácil e decorreu de forma pacífica. O mesmo já não posso dizer no que toca à redação desta tese. Senti-me de tal modo integrada no grupo que num primeiro momento foi difícil distanciar-me, explicar tudo aquilo por que passei e explicar tudo o que descobri e aprendi. Mas com a ajuda da minha professora orientadora esse “bloqueio” foi ultrapassado e penso que consegui de facto traduzir aquilo que foi um período do AMAReMAR (oficinas de teatro entre Janeiro de 2017 e Junho de 2017).

Por fim, este projeto leva-me a concluir que as práticas artísticas são tão ou mais interventivas que as práticas científicas.

## Bibliografia

ALMEIDA, João Ferreira de (1993), “Integração social e exclusão social: algumas questões”. In *Análise Social*, vol. XXVIII (p.829-834).

BAUMAN, Zygmunt (2005), *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros, Rio Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2005.

BISHOP, Claire (2006), “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”. In *ARTFORUM*, Fevereiro de 2006.

BISHOP, Claire (2012), *Artificial hells: participatory art and politics of spectatorship*. Londres, Verso (pp. 1-36; 77-100).

BONDANINI, Francesco Bruno (2014), “Los médios audiovisuales en un trabajo etnográfico con migrantes del Centro de Estancia Temporal de Inmigrantes (CETI) en la Ciudad Autónoma de Melilla”. In *Revista Internacional de Estudios Migratorios*, Espanha, 15/05/2014.

BRANDÃO, Ana Maria (2014), *Uma introdução à abordagem sociológica das identidades*. Ribeirão – V. N. Famalicão, Edições Húmus.

BRUGUERA, Tânia (2011), “Introducción acerca del Arte Útil”, Una conversación sobre el Arte Útil, *Movimiento Inmigrante Internacional*. Nueva York, Corona, Queens, Estados Unidos, 23/04/2011.

CABECINHAS, Rosa (2009), “Investigar representações sociais: metodologias e níveis de análise”. In Batista, M. M. (ed) *Cultura-. Metodologias e Investigação*. Lisboa, Ver o Verso Edições.

CAPELO, Filipa, SILVA, Manuel Carlos, DIAS, Néson (2005), “Pobreza e exclusão social: um estudo de caso num bairro de município algarvio”. In *Configurações. Revista de Sociologia*, vol.1, nº1 (pp.168-171).

CARMO, André (2014), “Cidade & cidadania (através da Arte): O Teatro do Oprimido na Região Metropolitana de Lisboa”. Universidade de Lisboa.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano (2008), “Arte contemporânea e ciências sociais: notas para reviravoltas”. In *ponto-e-vírgula*, 18/08/2008.

CME, *AMAReMAR – Há ir e voltar*. Apresentado em Esposende a 5/03/2015.

CORREIA, Maria da Conceição B. (2009), “A observação participante enquanto técnica de investigação”. In *Pensar Enfermagem*, Vol.13, nº2, 2º Semestre, 2009.

COSTA, Alfredo Bruto (2007), *Exclusões Sociais*. Coleção: Cadernos democráticos – Fundação Mário Soares, 6ª Ed (pp.10-39).

CRUZ, Hugo (Coord.) (2015), *Arte e Comunidade*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

FERNANDES, Joaquim Martins (2016, Maio 9), “Esposende promove inclusão pela arte”. In *Diário do Minho* 9 de Maio de 2016, p.9.

FORTUNA, Carlos (2013), “Identidades, Percursos, Paisagens Culturais: Estudos Sociológicos de Cultura Urbana”, Imprensa da Universidade de Coimbra.

GIDDENS, Anthony (2008), *Sociologia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (4ª edição inglesa em 2011).

GOMES, Diana Filipa Vicente (2015), “A mudança social em projetos de intervenção social pela arte: o caso do projeto Bando À Parte”, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.

LIND, Maria (s/d), “Complications; On Collaboration, Agency and Contemporary Art”. (pp. 53-99).

MARQUES, Ana Filipa Sousa (2011), “Educação pela arte – projeto de uma escola de artes para o Bairro do Alto da Cova da Mora”. In *European review of artistic studies*, 2011, vol.2, nº4 (pp. 40-77).

MELO, Sara (2014), “Projetos artísticos (d)intervenção comunitária: texturas, uma experiência do Festival Internacional de Teatro de Rua de Santa Maria da Feira”.

Dissertação apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto para a obtenção do grau de Doutor em Sociologia.

MELO, Sara (2015), “Texturas, ou sobre os efeitos sociais da arte”. In *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, Vol. XXX, 2015, (pp. 11-33).

MORA, Teresa (2016), The individual and the common; arte política e crítica social”. In *Portugal: Território de territórios. Atas do IX Congresso Português de Sociologia*. Lisboa: Associação Portuguesa de Sociologia.

MORA, Teresa (2017), *House on Fire: um caso de arte política e colaborativa*. In *Comunicação e Sociedade*, Vol. 31, 2017 (pp. 133-147)

PEREIRA, Ana Cristina (2015), “Arte e comunidade: o seu ADN é feito de encontros improváveis”. In *Público*, 18 de Julho de 2015.

RODRIGUES, Donizete (s/d), “Património cultural, Memória Social e Identidade: uma abordagem antropológica”. Universidade da Beira Interior. Center of Research in Anthropology (Lisboa).

RODRIGUES, Eduardo Vitor, SAMAGALHO, Florbela, FERREIRA, Hélder, MENDES, Maria Manuela, JANUÁRIO, Susana (1999), “Políticas sociais e exclusão em Portugal”. In *Sociologia, problemas práticas*, nº31 (p.39-67).

SARAIVA, David T. C. (2014), “Democratização Cultural em Portugal – Políticas Culturais Autárquicas”. Coimbra.

SILVA, Augusto Santos; BABO, Elisa Pérez; GUERRA, Paula (2015), “Políticas Culturais Locais: contributos para um modelo de análise”. In *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº78,2015, pp.105-124.

SILVA, Manuel Carlos (2005), “Desigualdades e exclusões sociais: olhares sociológicos cruzados”. In *Configurações. Revista de Sociologia*, vol. 1, nº1, pp.7-8.

## **Bibliografia Online:**

PARTIS, Disponível em: <https://gulbenkian.pt/grant/partis-praticas-artisticas-para-inclusao-social/> (data de consulta: 25/07/2017).

Europa Criativa, Disponível em: [http://www.europacriativa.eu/\\_programa\\_20142020](http://www.europacriativa.eu/_programa_20142020) (data de consulta: 1/08/2017).

Instituto Movimentarte, Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/InstitutoMovimentarte/about/> (data de consulta: 1/08/2017).

## Anexos

### Anexo 1 - Grelhas de observação das oficinas de teatro

|  |                  |             |        |
|--|------------------|-------------|--------|
| Nº de observação   |                  |             |        |
| Data / Hora de início - fim  |                  |             |        |
| Atividade / Local  |                  |             |        |
| Caracterização do espaço   |                  |             |        |
| Nº de participantes  |                  |             |        |
| Nº de coordenadores  |                  |             |        |
| Nº de intervenientes/outros  |                  |             |        |
| Observações pré-atividade  |                  |             |        |
| Planeamento da atividade (o que seria executado à priori)                                |                  |             |        |
| Atividade decorrida (reajustamentos em função de tempo/espaço, contratempos (ocorridos)) |                  |             |        |
| Momentos de maior interação/motivação  |                  |             |        |
| Momentos de menor intervenção/motivação  |                  |             |        |
| Questões colocadas   |                  |             |        |
| Propostas/sugestões/interrupções   |                  |             |        |
| Aprendizagens  |                  |             |        |
| Participações individuais  |                  |             |        |
| Relação com arte e cultura por parte dos participantes                                   | Conhecimentos    |             |        |
|  | Desconhecimentos |             |        |
| Outras observações (ruídos, interrupções, contratempos)                                  |                  |             |        |
|  | Participantes    | Coordenador | Outros |
| Caracterização   |                  |             |        |
| Interação dos participantes com:   |                  |             |        |
| Linguagem verbal/não verbal  |                  |             |        |
| Postura  |                  |             |        |



## Anexo 2 - Grelha de conteúdo dos ensaios

|                      |  |
|----------------------|--|
| Conteúdo das sessões |  |
| Data da Observação   |  |
| Data da Observação   |  |
| ...                  |  |

## Anexo 3 - Grelha de caracterização-ação dos participantes nas oficinas de teatro

| Fotos | Nome/Função | 1ª impressão | Data de observação | Data de observação | ... |
|-------|-------------|--------------|--------------------|--------------------|-----|
|       |             |              |                    |                    |     |

## Anexo 4 - Entrevistas aos técnicos da Câmara Municipal de Esposende

| Dimensão        | Perguntas   | Objetivos                  |
|-----------------|---|----------------------------|
| Sobre o projeto | <ul style="list-style-type: none"><li>• Já houveram projetos semelhantes a este?</li><li>• Como surgiu a ideia da implementação de um projeto deste tipo?</li><li>• Quem foram os primeiros responsáveis pelo surgimento dessa ideia?</li><li>• Quais as motivações por de trás da implementação do projeto? (Detetadas carências nos bairros, motivos políticos, etc?)</li><li>• Porquê nestes bairros?</li><li>• Qual a história por de trás destes bairros? (em que ano foram construídos, de onde vieram as pessoas, se foi por vontade própria, etc)</li><li>• Quais foram as carências detetadas nos bairros? (foram apenas detetadas recentemente?</li></ul> | Saber mais sobre o projeto |

|  |   |  |
|--|---|--|
|  | <p>Quais acha que são as causas dessas carências?)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• A quais financiamentos externos concorreram?</li> <li>• Porque não conseguiram financiamento externo?</li> <li>• Quais os objetivos a atingir com este projeto?</li> <li>• Quais as estratégias usadas para colocar o projeto em prática?</li> <li>• Quem são os envolvidos no projeto?</li> <li>• Como levaram o projeto à população?</li> <li>• Como foram as primeiras reações da população ao projeto?</li> <li>• Essas reações mudaram com o passar do tempo?</li> <li>• Quantos inscritos há em cada oficina?</li> <li>• Porque acha que há pessoas que desistem das oficinas?</li> <li>• Antes do início do projeto, quais eram as dificuldades que esperava?</li> <li>• Até agora, quais foram as maiores dificuldades encontradas?</li> <li>• Até agora, o que é que foi mais fácil do que pensava no início?</li> </ul> |  |
|--|---|--|

### Anexo 5 - Grupo de foco aplicado aos participantes

| Dimensões                   | Perguntas   | Objetivos |
|-----------------------------|---|-----------|
| Integração (com as pessoas) | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Como soube do projeto?</li> <li>• O que o motivou a inscrever-se no projeto?</li> <li>• Já conhecia alguém?</li> <li>• Como são os colegas?</li> <li>• Descreva a relação com eles (partilhas, comunicação e atividades fora do</li> </ul> |           |

|                            |  |  |
|----------------------------|--|--|
|                            | <p>projeto)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Para si, quais os objetivos do projeto?</li> </ul>  |  |
| Integração (com o projeto) | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Para si, quais os objetivos mais importantes?</li> <li>• Quais as regras estabelecidas para a participação na oficina?</li> <li>• Deu-se bem com essas regras? Quais foram as mais fáceis e as mais difíceis de cumprir?</li> <li>• Que relação tem com o coordenador? (a aprendizagem é fácil?)</li> <li>• Como era o seu dia-a-dia antes de entrar no projeto?</li> <li>• Deixou de fazer alguma coisa para entrar no projeto?</li> <li>• O que acha que até agora correu melhor e correu pior nas atividades?</li> </ul> |  |
| Aprendizagem/Experiência   | <ul style="list-style-type: none"> <li>• O que considera que aprendeu e que capacidades desenvolveu nas aulas, no espetáculo, etc? (ou: o que gostou mais de aprender?)</li> <li>• Como correu a construção do espetáculo?</li> <li>• Que dificuldades sentiu?</li> <li>• O que sentiu durante o espetáculo?</li> <li>• Já tinha assistido a algum espetáculo de teatro antes de entrar no projeto?</li> <li>• Depois de entrar no projeto, sente mais vontade de assistir a outros espetáculos?</li> </ul>  |  |

|  |  |  |
|--|--|--|
|  | <p>(porque não vai mais vezes?)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• De todas as aprendizagens quais considera mais úteis para a sua vida?</li> </ul>  |  |
| <p>Efeitos do projeto (potencialidades? Experiências?)</p> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Como tem sido? Tem gostado?</li> <li>• Como se tem sentido?</li> <li>• Acha que o projeto mudou alguma coisa na sua vida?</li> </ul> <p>Caso o entrevistado não refira:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Modo de vida (como vive, trabalha, ocupa os seus tempos de lazer, interação no dia-a-dia)</li> <li>• Modo de ser e de estar com as outras pessoas (desenvolvimento de autoconfiança e dos seus relacionamentos)</li> <li>• Relação com a comunidade</li> <li>• Na sua consciência política, social e cultural</li> <li>• Modo como se relaciona com a cidade</li> <li>• A que sítios ia antes de entrar para o projeto e quais passou a frequentar? (espaços naturais, de vivência diária. Descreva os sítios)</li> <li>• Antes de entrar no projeto, refletia e questionava-se sobre as suas ações e sobre o seu papel na sua comunidade e na sociedade em geral?</li> <li>• E agora? Faz essa reflexão e esse questionamento? Porquê?</li> </ul> |  |

|                       |  |  |
|-----------------------|--|--|
|                       | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Pode falar-me sobre os projetos de vida que tinha para o seu futuro antes de entrar para o projeto?</li> <li>• Esses projetos sofreram alguma mudança depois de entrar para o projeto?</li> <li>• A maneira como lida com os problemas/obstáculos da sua vida mudou desde que entrou no projeto?</li> <li>• Que tipo de capacidades são necessárias para fazer parte destes projetos até ao fim?</li> <li>• Porque é que acha que muitos colegas desistiram?</li> <li>• Porque é que nunca desistiu?</li> <li>• Que importância dá á existência deste projeto para a cidade?</li> <li>• Acha que a cultura é importante? Porquê?</li> </ul> |  |
| Relação com a família | <ul style="list-style-type: none"> <li>• O que é que a sua família achou da sua participação no projeto?</li> <li>• Eles assistiram ao espetáculo?</li> <li>• Fala-lhes do projeto?</li> <li>• A participação no projeto mudou a forma como se relaciona com a sua família?</li> </ul>   |  |
| Relação com os amigos | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Falava com os seus amigos sobre o projeto?</li> <li>• O que é que os seus amigos acham do projeto?</li> <li>• Os seus amigos foram ou queriam ir ver o espetáculo?</li> </ul>   |  |

|                     |  |  |
|---------------------|--|--|
|                     | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Os seus amigos gostariam de entrar no projeto?</li> <li>• Criou novas amizades desde que entrou?</li> </ul> |  |
| Exploratória/Aberta | <ul style="list-style-type: none"> <li>• A entrevista terminou. Quer acrescentar mais alguma coisa?</li> </ul>                                       |  |

### **Anexo 6 - Grelha caracterização dos participantes do grupo de foco**

| Nome | Sexo | Idade | Natural | Residência | Emprego | Agregado familiar | Estado civil | Escolaridade |
|------|------|-------|---------|------------|---------|-------------------|--------------|--------------|
|      |      |       |         |            |         |                   |              |              |

### **Anexo 7 - Grelha de caracterização dos inscritos na oficina de teatro**

| Nome | Sexo | Idade | Naturalidade | Local de Residência |
|------|------|-------|--------------|---------------------|
|      |      |       |              |                     |

### **Anexo 8 - Consentimento informado**

Consentimento informado

Declaro ter recebido informação sobre os objetivos e condições de realização do grupo de discussão sobre o projeto AMAReMAR (e as experiências vividas) e aceitar de livre vontade participar na sessão.

Os dados recolhidos nesta iniciativa serão utilizados anonimamente para análise científica no âmbito de uma dissertação de Mestrado em Sociologia da Universidade do Minho.

Data \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_



## **Anexo 9 – Equipa técnica do projeto AMAReMAR e do documento AMAReMAR – Há ir e voltar, 2015**



### **Equipa de trabalho**

#### **Câmara Municipal de Esposende**

Marina Costa, Rui Cavalheiro, Cristina Figueiredo, Diogo Zão, Ivone Magalhães, Rui Losa

#### **Coordenação artística**

Eva Fernandes



#### **Consultadoria artística, pedagógica e formação**

Hugo Cruz

#### **Oficina de Teatro**

Eva Fernandes e Jorge Alonso

#### **Oficina de Tecnologia e Arte**

Rui Teixeira

#### **Oficina de Música**

*A definir*

#### **Oficina de Escrita**

Eva Fernandes

#### **Oficina de Ilustração**

Pedro Ildo e Joana Rosa

#### **Espectáculos de Teatro Comunitário**

Encenação: Eva Fernandes

Assistência de Encenação: Jorge Alonso

#### **Mediadores locais**

*A convidar*