

U LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA



LETRAS
LISBOA

**UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS**

**O DRAMA DE QUEM FOGE DE CENÁRIOS DE CONFLITOS: O
TEATRO COMO COMPONENTE SOCIOCULTURAL DE
INTEGRAÇÃO DE REFUGIADOS EM LISBOA**

ANA JACQUELINE MELO DE ALMEIDA SÃO MATEUS

2020

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO
1 FUNDAMENTO NORTEADOR E OBJETO DE ESTUDO
1.1 Perspectiva da investigação
1.2 Percurso metodológico
2 CENÁRIOS DE CONFLITOS – BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO
2.1 Terminologias Essenciais e Legislação
2.2 Hospitalidade e acolhimento – Instituições Especializadas
2.2.1. O Grupo de Trabalho da Agenda Europeia para Migrações (GTAEM)
2.2.2. O Conselho Português para Refugiados (CPR)
2.2.3. A Plataforma de Apoio aos Refugiados (PAR)
2.2.4. O Serviço Jesuíta aos Refugiados (JRS)
3 CONVIVIALIDADE, INTEGRAÇÃO, CIDADANIA E CULTURA
3.1 Políticas Integrativas
3.1.1. Do Melting Pot ao Assimilacionismo
3.1.2. Percursos do Multiculturalismo ao Interculturalismo
3.2 Cidadania Cultural e a importância das organizações culturais
3.3 O significado das Artes
3.4 O fazer teatral: funções e expressões
3.4.1. Teatro e intervenção sociocultural
4 COMO APRENDEMOS A VIVER JUNTOS?
4.1 Projetos para a Integração de Refugiados em Lisboa
4.2 Teatro E Refúgio – O grupo RefugiActo
4.3 Lugar de histórias: o palco lisboeta para os refugiados
5 IR ALÉM DA INVISIBILIDADE SILENCIOSA
CONCLUSÕES
REFERÊNCIAS

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é resultado de uma pesquisa realizada no âmbito do segundo ciclo em Estudos de Teatro, da Universidade de Lisboa, e incide sobre o processo de integração sociocultural de refugiados na região metropolitana de Lisboa com suporte em práticas artísticas, nomeadamente, o fazer teatral enquanto instrumento privilegiado de intervenção social.

A pesquisa se efetivou a partir do mapeamento de iniciativas e projetos destinados à promoção da integração sociocultural de refugiados em Lisboa, fundamentado em quatro entidades especializadas na recepção, acolhimento e integração dos referidos sujeitos, quais sejam o Grupo de Trabalho da Agenda Europeia para Migrações (GTAEM), o Conselho Português para os Refugiados (CPR), a Plataforma de Apoio aos Refugiados (PAR) e o Serviço Jesuíta aos Refugiados (JRS). O levantamento resultou uma lista inicial com 40 projetos e, seguidamente, reformulada com 09 projetos que englobavam iniciativas de cariz artístico e cultural, dentre os quais destaca-se a ação do grupo de teatro amador *RefugiActo*, formado no âmbito do CPR. Assim, procedeu-se uma análise multidimensional destas iniciativas, com maior ênfase no RefugiActo, de modo a explorar o caráter instrumental do fazer teatral e como tem sido aplicado enquanto componente sociocultural no processo de integração.

Em complemento, foi realizado um levantamento exploratório de espetáculos e performances assentes na temática das migrações forçadas, no qual foram constatados cerca de 12 espetáculos encenados por todo o país. Dentre os 12 espetáculos, 10 estavam delimitados na região metropolitana de Lisboa, sendo 07 montagens de produção e encenação local (Lisboa, Setúbal e Almada) e três de produção e encenação estrangeira. Destarte, tendo como foco a região metropolitana de Lisboa, foi realizado um estudo de múltiplos casos, com foco em quatro espetáculos de produção local: *“Do bosque para o mundo”* (Companhia Formiga Atómica), *“Eu também sou um refugiado”* (Teatro do Elefante); *“Migrantes”* (Companhia de Teatro de Almada) e *“Diário de um Migrante”* (Colaboração entre a PAR e os encenadores João Garcia Miguel e Rita Costa).

Tendo em mente que os Estados de hoje sabem que não podem mais ignorar a cultura (SILVA, 1997), a inserção de dinâmicas culturais e artísticas na esfera da intervenção social tem ganhado novas proporções a nível internacional, bem como a nível nacional na realidade portuguesa, na qual constata-se a forte presença de empreendimentos e iniciativas que fundamentam suas ações nas linguagens artísticas

para a construção e/ou ampliação de espaços de partilha, criação, cultura e transformação social.

Assim, o objetivo geral deste trabalho consiste em explorar os benefícios e desafios das artes, especificamente do Teatro, enquanto ferramentas privilegiadas para a promoção da integração sociocultural de refugiados na região metropolitana de Lisboa. Por meio de uma pesquisa qualitativa, assente na concepção multidimensional da integração sociocultural, propõe-se analisar as particularidades das ações que incorporam dinâmicas e práticas artísticas, em especial as teatrais, às intervenções socioculturais voltadas para as comunidades de refugiados.

O processo de investigação teve como motivação inicial a minha trajetória particular enquanto imigrante: uma cidadã brasileira que, por escolha voluntária, decidi percorrer caminhos incertos além-mar, em busca de novos olhares, interações e descobertas, acadêmicas e pessoais. Ainda que diferente da realidade vivenciada por um refugiado, tendo em vista o caráter forçoso e frequentemente violento desta busca por asilo, a experiência como imigrante traduz similaridades que vão além do anseio por uma vida digna, percorrendo vias de oscilação emocional e psicológica, pelo desenraizamento e distanciamento familiar, afetivo e cultural inerentes à deslocação.

A temática dos refugiados não surgiu de forma inteiramente racional. Alguns detalhes, notícias e vivências pessoais saltavam aos meus olhos frequentemente, levando-me a questionar aspectos de acolhimento e integração, uma vez que eu, enquanto imigrante espontânea, encontrava recorrentes dificuldades e, em que pese embora me sentisse confortável e acolhida com tantos espaços de aproximação cultural e a grande comunidade brasileira residente em Lisboa, ainda estava sujeita a olhares e tratamentos diferenciados, discriminações e rejeições. Assim, a curiosidade e a leve identificação que eu porventura sentia em relação aos refugiados direcionaram minha atenção para esta pesquisa.

Não pretendo, contudo, situar a minha realidade como imigrante no mesmo patamar das realidades vivenciadas por refugiados, mas apenas insinuar que muito do que sinto também é exponencialmente sentido por pessoas que necessitam deixar seus países, família e amigos em busca de asilo e proteção. Além desta proximidade afetiva, a minha trajetória como professora de teatro e de história da arte na educação básica, no Brasil, demarca a minha afinidade com a dimensão social, política e pedagógica das práticas artísticas e, conseqüentemente, impulsiona uma busca continuada em asseverar a importância e os benefícios que as artes em geral proporcionam em matéria de participação e transformação social. Saliento que a temática é um novo campo de

pesquisa que me proponho explorar, cujo aspecto afetivo constitui-se como o entusiasmo criador do percurso investigativo, ao longo do qual a reflexão subjetiva conecta-se à crítica, à política, às artes e aos conhecimentos teóricos e empíricos.

O presente trabalho está organizado em cinco capítulos que dialogam e se complementam, estabelecendo relações entre os suportes teóricos, conceituais e os dados coletados e interpretados. Assim, o primeiro capítulo traz à superfície as raízes em torno das quais se materializou a investigação, propondo uma imersão no âmbito dos fenômenos migratórios, nomeadamente a crise de refugiados que acometeu o continente europeu a partir de 2015. O capítulo apresenta um enquadramento conceitual com vista a elucidar definições essenciais ao contexto em questão a partir das disposições da Convenção Relativa ao Estatuto dos Refugiados de 1951, do Protocolo Adicional de 1967, bem como as legislações de âmbitos internacional e nacional. Reserva-se um espaço para explicitar a situação atual dos refugiados e os respectivos processos de acolhimento, assistência e integração, no que tange à posição e atuação de Portugal enquanto país de acolhimento e, finalmente, descrevem-se as quatro entidades especializadas mencionadas acima, e as suas respectivas ações e competências.

O segundo capítulo centra-se na dimensão social e cultural do processo de integração, com vista a explicitar os modelos de políticas integrativas a partir de uma exposição diacrónica e comparatista das propostas assimilacionistas (Gimenez, 2010; Sen, 2015; Hall, 2003), multiculturalistas (Gimenez, 2010; Hall, 2003; Zarro, 2017; Gomasasca, 2012; Mendes, 2010; Almeida, 2002) e interculturalistas (Gil, 2008; Costa e Lacerda, 2007; Gimenez, 2010; Rocha-Trindade, 2015; Machado, 2002). Nesse sentido, são apresentadas as principais ideias-força face ao debate acerca da integração e segregação de migrantes, nomeadamente refugiados, levando-se em consideração as perspectivas macro (nível internacional), meso (União Europeia) e micro (Portugal). Ademais, explora-se as percepções de João Miguel Teixeira Lopez (2008), António Firmino Costa (1997) e Valmir de Souza (2017) quanto à cidadania cultural, de modo a estabelecer uma discussão sobre os paradigmas das políticas culturais e a importância das organizações culturais, explicitando as relações entre cultura, cidadania, integração e sentimento de pertença.

O capítulo dois conduz, ainda, a uma abordagem das artes, seus significados, funções e expressões, afunilando-se à dimensão teatral, de modo a evidenciar o carácter social e político desta linguagem artística. Destarte, ressalta-se as potencialidades do fazer teatral que, para além da qualificação estética enquanto arte do espetáculo, impulsionam caminhos de interação, conscientização, *empowerment*, protesto e

transformação social. Assim, aponta-se o fazer teatral como um instrumento privilegiado que viabiliza um espaço para o debate, tomadas de ação, mudanças de comportamentos, entendimentos e interesses sociais. Por fim, apresenta-se um panorama teórico acerca do enredamento de expressões e a pluralidade das formas teatrais, com enfoque nas propostas do Teatro do Oprimido idealizado por Augusto Boal e das perspectivas de Teatro Comunitário e Teatro Participativo.

O terceiro capítulo reflete o desenvolvimento do estudo de múltiplos casos, a começar pela exposição do levantamento de projetos realizados no âmbito da integração sociocultural de refugiados, descrevendo as especificidades das ações realizadas, com ênfase nas propostas fundamentadas em práticas artísticas. Apresenta-se também uma breve análise quantitativa no que respeita às estratégias de integração a fim de abordar questões sobre a ação conjunta das artes na intervenção social. Por conseguinte, foca-se no trabalho desenvolvido pelo grupo de teatro amador *RefugiActo*, descrevendo sua formação, missão, objetivos e a trajetória do grupo com vista a caracterizar a tipologia das suas ações e atividades realizadas, bem como analisar as práticas encaminhadas no sentido da interação e enriquecimento da dinâmica sociocultural.

Além da imersão investigativa acerca do *RefugiActo*, o capítulo conduz a uma análise do Teatro enquanto obra de arte, fruição e educação estética, no sentido de elucidar o seu aproveitamento enquanto instrumento de comunicação, sensibilização e (re)produção de conhecimentos, histórias e memórias. Expõe-se o levantamento de espetáculos portugueses que assumem a temática dos refugiados com o propósito de romper barreiras e estereótipos, desconstruir mitos, reduzir distâncias, disseminar informações e testemunhos das realidades vivenciadas por quem busca asilo e proteção.

Em suma, o capítulo propõe uma avaliação das questões concernentes às práticas teatrais enquanto instrumentos de intervenção social com o intuito de chegar a respostas acerca das contribuições do teatro para uma melhor participação social das comunidades, na criação e/ou ampliação de espaços de convivialidade, na (re)descoberta de valores e, conseqüentemente, no processo de integração sociocultural dos refugiados na região metropolitana de Lisboa.

O quarto capítulo encerra o percurso do estudo com a apreciação e exposição das particularidades de práticas artísticas no âmbito da intervenção social de dois projetos realizados a nível de União Europeia: a parceria REACT (*Refugee Engagement and integration through Community Theatre*) e a organização *Good Chance*. A imersão

nestas iniciativas consiste em apontar possibilidades de expandir e aprimorar a atuação das dinâmicas artísticas e teatrais como instrumento privilegiado de integração sociocultural de refugiados na realidade portuguesa a partir de exemplos de boas práticas.

Por fim, apresentam-se as conclusões da investigação

FUNDAMENTO NORTEADOR E OBJETO DE ESTUDO

Tendo em mente que a chegada e a permanência de refugiados em uma comunidade implicam grandes transformações que ultrapassam as dimensões econômica, política, demográfica e incluem as esferas sociais e culturais, a minha indagação inicial ligou-se de imediato ao processo de integração sociocultural dos refugiados no país receptor, levando-me a questionar de que maneira as entidades responsáveis pelo acolhimento e integração de refugiados em Lisboa percebem a recepção destes migrantes e, conseqüentemente, como se desenvolve a inserção e a integração dos mesmos no meio social.

É indiscutível que esta temática não é simples nem comporta uma compreensão unificada entre os Estados, pelo contrário, é revestida de imensa complexidade sendo um assunto frequentemente negligenciado no âmbito político e de governabilidade. Conforme salienta Maria Beatriz Rocha-Trindade (2015), a abertura das fronteiras nacionais para a entrada de indivíduos de países terceiros, cultural e politicamente diversos, é uma questão turbulenta e conflituosa. Historicamente, os Estados impunham barreiras rígidas para que a cultura nacional florescesse sem interferências externas, legitimando a crença na noção de pureza e, conseqüentemente, disseminando os discursos hegemônicos étnico-raciais e culturais, por vezes fundamentados na desconfiança e no preconceito em relação ao *outro* (ROCHA-TRINDADE, 2015, p. 610).

Inevitavelmente as culturas recusaram os isolamentos nacionais, romperam limites e, com as fases da globalização e os avanços tecnológicos, tem-se consagrado uma descentralização cultural, ainda que sejam mantidas diferenças estruturais de poder. Nos quatro cantos do mundo, os movimentos migratórios se alastraram “mudando de composição, diversificando as culturas dos antigos Estados-nação dominantes, das antigas potências imperiais, e, de fato, do próprio globo” (HALL, 2003,

p. 44). Assim, à medida que as diferentes raças e culturas se relacionam entre si, se disseminam inúmeras transformações sociais.

Nesse sentido, as interações e trocas culturais são, de certa forma, premissas essenciais à modernidade, porém, as misturas e as interrelações não presumem um status de igualdade, haja vista o enraizamento das relações de poder e hierarquização. Tanto as paisagens sociais quanto as identidades culturais têm sofrido alterações e caracterizam a atualidade como um ciclo complexo em constante mutação. Tal como considera Stuart Hall (2003), os modelos sociais e culturais enfrentam desordens de efeitos desterritorializantes e descontínuos, com mutações espaço-temporais que implicam novas formas de interconexão social. Nesse aspecto, o autor destaca a questão da diversidade nas relações sociais, vez que as sociedades se revestem de diferentes divisões e divergências que são diretamente responsáveis pela variada formação de sujeitos e identidades (p. 36).

Destarte, a pluralidade aflora no seio da menor comunidade e, com as sociedades modernas, há uma tomada de consciência desta variedade sociocultural num mesmo espaço territorial apresentando novos desafios à convivência entre culturas. Definitivamente, as modalidades de migração viabilizaram o desenvolvimento destas sociedades plurais, com múltiplas presenças étnicas e culturais. Contudo, quando se trata da diversidade de nacionalidades em decorrência dos fluxos migratórios, evidenciam-se casos de resistência, rejeição e insegurança que dificultam os diálogos e, conseqüentemente, as interações entre os membros e comunidades residentes.

As presenças multiétnica e multicultural numa sociedade acabam por produzir rupturas e fragmentações que, por um lado, motivam as manifestações nacionalistas, em defesa do sentimento de unidade nacional, podendo atingir uma dimensão ultraconservadora de raiz discriminatória; e, por outro, fundamentam as lutas por respeito, tolerância e igualdade, pela salvaguarda dos direitos fundamentais. Continuadamente instauram-se confrontos étnico-culturais, contornos de segregação e novas formas de cidadania participativa, de luta e integração.

Ao observar o contexto português, no que tange à convivialidade social cotidiana, é perceptível a incidência concomitante de relações de segregação, que sustentam a resistência e repulsa aos migrantes, bem como a presença de novas formas de cidadania participativa, assente na receptividade e aceitação da diversidade.

Tal como é assinalado nos trabalhos de Isabel Capelo Gil (2008)¹, Maria Lucinda Fonseca (2008)² e João Paulo Costa e Teresa Lacerda (2007)³, Lisboa tem uma intensa e histórica relação com a interação plural de povos e culturas, de “convívio e conflito entre conquistadores e conquistados” (FONSECA, 2008, p. 68). É uma cidade marcada pela coexistência de diferenças, mas que também perpassa por momentos de intolerância e perante o contexto da recepção de migrantes esta relação antagônica não é diferente.

No que tange ao acolhimento de refugiados, tanto a nível local, em Lisboa, como a nível nacional, tem sido mantida uma tímida relação. De acordo com os dados estatísticos de pedidos de asilo e proteção internacional⁴, entre 2002 e 2013 os números de pedidos mantinham-se entre 100 e 200 pedidos por ano, tendo alcançado um pico elevado de pedidos de asilo em decorrência da crise humanitária que atingiu fortemente o continente europeu, sendo realizados 872 pedidos em Portugal no ano de 2015, e 1.750 pedidos em 2017. A par dos vários protestos de cidadãos portugueses contra a chegada de refugiados, o governo português assumiu a responsabilidade solidária, participando da implementação do Programa de Recolocação de Refugiados 2015-2017. Este programa foi implementado como medida de urgência face à crise de humanitária de 2015, em que o número de pedidos de asilo realizados, apenas na União Europeia, chegou a ultrapassar a quota de um milhão de pessoas. O programa prevê a atuação solidária de Estados-membros da União Europeia (UE) para efetivar a transferência de refugiados entre os próprios Estados-Membros, ao longo de dois anos (2015-2017), a fim de reduzir a sobrecarga sofrida por países como Grécia, Itália e Hungria.

Com o referido programa, nota-se uma crescente elaboração de propostas e investimentos em iniciativas destinadas à promoção de acolhimento e integração de refugiados, nomeadamente a partir da atuação do Grupo de Trabalho da Agenda Europeia para as Migrações (GTAEM) e da implementação de modelos de boas práticas. Diante disso, convém explorar como estes indivíduos estão sendo acolhidos e integrados na sociedade portuguesa, a fim de avaliar e assegurar a importância de

¹ GIL, Isabel Capelo. As interculturalidades da multiculturalidade. In: **Portugal: Percursos de interculturalidade** – Desafios à identidade. Vol IV. Coord. Mário Ferreira Lopes e Artur Teodoro de Matos. Alto Comissariado para a Migração e Diálogo Intercultural, 2008.

² FONSECA, Maria Lucinda. Imigração, diversidade e novas paisagens étnicas e culturais. In: **Portugal: percursos de interculturalidade** – Contextos e Dinâmicas. Vol II. Coord. Mário Ferreira Lopes e Artur Teodoro de Matos. Alto Comissariado para a Migração e Diálogo Intercultural, 2008.

³ COSTA, João Paulo Oliveira e. LACERDA, Teresa. **A Interculturalidade na Expansão Portuguesa** (Séculos XV-XVIII). ACIME: Lisboa, 2007.

⁴ Disponível em: <http://refugiados.net/1cpr/www/estatisticas.php>

estratégias integradas que cogitem as dimensões artística e cultural, levando-se em consideração a complexidade dos processos de integração e a necessidade de ações inovadoras e abertas ao diálogo.

Com o compromisso de analisar o processo de acolhimento e integração de refugiados, em Lisboa, assente numa perspectiva artística e cultural, considerando as artes, especificamente o Teatro, em seus domínios de alcance cultural, estético e educativo, enquanto instrumento de conexão, equilíbrio e transformação, proponho como ponto de partida a seguinte questão: *tendo em conta o aumento do acolhimento de refugiados em Portugal, de acordo com os dados do Programa de Recolocação de Refugiados, de que maneiras o Teatro, nas suas variadas formas, tem contribuído no processo de integração sociocultural dos refugiados em Lisboa?*

Para tentar responder a esta interrogação, proponho uma pesquisa delimitada pela participação de Portugal no Programa de Recolocação de Refugiados (2015-2017), que resultou na ampliação do número de refugiados acolhidos na sociedade portuguesa, bem como pela implementação de novas políticas e estratégias a partir da criação do GTAEM. Este grupo de trabalho viabilizou a mobilização de diversos organismos públicos, sendo responsável pela sensibilização da opinião pública para a temática dos refugiados, pela articulação com a sociedade civil e autarquias e pela disponibilização dos serviços dos Centros Nacionais de Apoio à Integração de Migrantes (CNAIM), Centros Locais de Apoio à Integração de Migrantes (CLAIM), Serviços de Tradução Telefónica (STT), etc.⁵

A partir desta fase exploratória em que se procurou circunscrever a investigação à região metropolitana de Lisboa, haja vista a capital ser a região com maior número de recepção de refugiados, procedeu-se à seleção de instituições responsáveis pelo acolhimento e integração de refugiados: o Conselho Português para os Refugiados (CPR), a Plataforma de Apoio aos Refugiados (PAR) e o Serviço Jesuíta aos Refugiados (JRS), caracterizadas como principais entidades no contexto pretendido. Esta delimitação justifica-se, ainda, tendo em conta a realização de projetos próximos à dimensão artística e cultural, sendo o grupo RefugiActo a única ação assente no fazer teatral desenvolvida com refugiados em Lisboa.

Em complemento a esta caracterização inicial, foi fundamental expandir os conhecimentos sobre as legislações nacional e internacional que, em conjunto, dispõem

⁵ Para mais informações, ver o Relatório de Avaliação das Políticas Portuguesas de Acolhimento de Pessoas Refugiadas (2017), disponível em: https://www.acm.gov.pt/documents/10181/27754/Relatorio_Acolhimento+Pessoas+Refugiadas_Dez.2017.pdf/d21546b3-7588-483d-92a3-fa8185d61b5b

sobre o estatuto de refugiado e os procedimentos legais, a fim de melhor compreender o desenvolvimento do processo de asilo. Por conseguinte, foi realizado um levantamento de projetos realizados no âmbito da integração de refugiados em Lisboa, identificando as estratégias e as finalidades das ações a fim de verificar, inicialmente, a existência de iniciativas culturais e artísticas e, posteriormente, direcionar os objetivos específicos desta pesquisa.

Nesse sentido, buscou-se executar um mapeamento descritivo de ações e projetos destinados à integração sociocultural de refugiados em Lisboa, de maneira a enfatizar aqueles que, de alguma forma, apoiam-se nas artes. O mapeamento permitiu avaliar o desenvolvimento de propostas de políticas públicas e iniciativas direcionadas à integração sociocultural de refugiados através das artes, mais especificamente do Teatro, enquanto facilitadoras da integração/inclusão e coesão social, levando-se em consideração as ações e iniciativas realizadas nos últimos três anos na cidade de Lisboa.

Consecutivamente, buscou-se analisar o Teatro, enquanto arte do espetáculo e instrumento privilegiado de intervenção social e cultural, caracterizando e compreendendo as dinâmicas e a pluralidade das formas teatrais como componentes socioculturais de integração. Os objetivos ainda consistiram em identificar e detalhar as atividades, as finalidades, as contribuições e os impactos do Grupo de Teatro Amador RefugiActo no processo de integração sociocultural de refugiados, além de explorar a importância da sensibilização e desmistificação de conceitos pré-concebidos através de espetáculos e performances que abordam a temática dos refugiados, no âmbito da recepção teatral. Por fim, intenta-se apresentar um novo cenário de intervenção, apontando modelos de práticas e dinâmicas teatrais que estimulem maior enriquecimento cultural e uma efetiva integração sociocultural de refugiados.

PERSPECTIVA DA INVESTIGAÇÃO

Os movimentos migratórios não são uma ocorrência recente, mas passaram a receber atenção proeminente a partir da Segunda Grande Guerra e da crescente pluralidade de deslocamentos. O século XX consagrou a relevância social das migrações humanas, sendo desenvolvidos estudos especializados no âmbito das mais variadas áreas, desde as Ciências Sociais, Ciência Política, estudos sobre demografia, economia, geografia, psicologia, relações internacionais, etc. (CABRAL e VIEIRA,

2012⁶). As deslocações humanas são, portanto, uma temática universal e multidimensional que acarreta inúmeras problemáticas e perspectivas, vez que engloba múltiplas modalidades que variam quanto ao espaço, ao tempo e quanto à situação casual.

No que concerne ao espaço, Cabral e Vieira (2012) indicam que os movimentos migratórios se classificam como internos, quando assinalam os deslocamentos no interior do espaço nacional, e como externos, para designar a mobilidade internacional. Quanto ao aspecto temporal, as migrações dividem-se em deslocações transitórias, correspondendo às situações de mobilidade temporária com previsão de retorno ao local de origem, e as deslocações definitivas, de carácter permanente, sem previsão de retorno. Tais classificações estão diretamente relacionadas com a situação casual que justifica o deslocamento, que varia quanto à natureza do estímulo – razões econômicas, políticas, para fins de formação profissional ou académica e, ainda, as situações de aposentadoria – e quanto aos respectivos objetivos – melhores condições de emprego, a necessidade de proteção e asilo, as graduações, pós-graduações e especializações e a busca por um local tranquilo, com melhor qualidade de vida.

Há uma particularidade na esfera da situação casual da mobilidade que permeia as especificações descritas acima e que é o elemento decisivo para esta investigação: a motivação, ramificada em voluntária ou compulsória. A migração voluntária corresponde aos deslocamentos espontâneos, baseados na escolha particular de deixar sua cidade ou país em busca de melhores condições de vida, emprego, saúde ou mesmo com vista à formação e/ou especialização profissional e académica. O imigrante voluntário é livre para retornar ao país de origem a qualquer tempo, tendo garantida a proteção nacional do seu país. Por outro lado, o deslocamento compulsório, ou forçado, remete aos casos em que o indivíduo necessita deixar sua cidade ou país por ter sua sobrevivência ameaçada, por razões de raça, religião, opinião política, filiação a determinado grupo social ou nacionalidade. A migração forçada engloba, pois, os deslocados internos, apátridas, requerentes de asilo e refugiados.

Em razão da existência de situações de conflitos armados, guerras, inseguranças e graves violações a direitos fundamentais, foi necessária a fundação de uma ação protetiva em âmbito internacional destinada a uma categoria específica de indivíduos que não se beneficiam de proteção do seu país de origem. A finalidade da criação dessa ação consiste em garantir a proteção internacional como um substituto temporário da proteção nacional. Nesse interim, a proteção internacional dos refugiados

⁶ <https://revistas.rcaap.pt/antropologicas/issue/view/6>

se fundamenta em duas vertentes: jurídica e institucional. A perspectiva jurídica diz respeito ao conjunto de instrumentos convencionais, extra convencionais e domésticos que preveem a definição do conceito de refugiado e o estatuto jurídico correspondente, dentre os quais destacam-se a Convenção de Genebra de 1951, a Declaração de Nova York (Protocolo Adicional de 1967) e a Declaração Universal dos Direitos do Homem. A dimensão institucional, por sua vez, corresponde às organizações com mandatos específicos de assistência e proteção aos refugiados: o Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (ACNUR) e os Estados.⁷

Diante da extensa problemática dos refugiados, era necessária a criação de uma organização internacional neutra, que não apresentasse ameaça à soberania nacional dos Estados nem que impusesse novas obrigações financeiras: o ACNUR, que

atuando sob a autoridade da Assembleia Geral, assumirá a função de proporcionar proteção internacional, sob os auspícios das Nações Unidas, aos refugiados que reúnam as condições previstas no presente estatuto, e de encontrar soluções permanentes para o problema dos refugiados, ajudando os governos, e sujeito à aprovação dos governos interessados, as organizações privadas, a fim de facilitar o repatriamento voluntário de tais refugiados ou a sua integração no seio de novas comunidades nacionais (Artigo 1º, Estatuto do ACNUR)⁸.

Assim, vivendo sob ameaças, receios fundados ou sofrendo perseguições em razão da raça, gênero, orientação sexual, origem étnica, convicções políticas e/ou religiosas ou simplesmente por se encontrarem em meio ao fogo cruzado de conflitos armados e guerras, os refugiados atravessam as fronteiras internacionais do seu país em busca de segurança, dignidade, liberdade, educação e saúde. Em suma, aqueles que abandonam suas cidades e países à procura de proteção, fazem-no por ter os Direitos Humanos violados e, até que conquistem o estatuto de refugiado e sejam acolhidos em uma nova sociedade, vivenciam trajetórias prolongadas de sofrimento e incerteza.⁹

Quanto ao contexto que interessa à investigação, a atuação de Portugal face o Programa de Recolocação de Refugiados (2015-2017) implica o processo de acolhimento dos refugiados reinstalados, que se inicia após a chegada dos mesmos a Portugal com o encaminhamento aos centros de acolhimento e perdura por, no máximo,

⁷ Para saber mais, ver:

https://www.cruzvermelha.pt/images/stories/espacocruzvermelha/migrantes-refugiados/sessao_sensibilizacao-2fev/CL_apresentacao_ManuelaFarinha.pdf

⁸Disponível em:

https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/portugues/BD_Legal/Instrumentos_Internacionais/Estatuto_ACNUR.pdf?file=fileadmin/Documentos/portugues/BD_Legal/Instrumentos_Internacionais/Estatuto_ACNUR

⁹ Para saber mais informações, ver: www.resettlement.eu

seis meses. O processo de acolhimento é desenvolvido com suporte numa atuação conjunta de atores estatais, autarquias e organizações da sociedade civil, com a implementação das condições necessárias para o acolhimento, desde o planejamento prévio, recepção no aeroporto, serviços de tradução, assistência jurídica e médica e demais orientações.

Para as entidades portuguesas especializadas no acolhimento, inserção e integração dos refugiados, após essa fase inicial de recepção, se faz necessária a preparação auxiliar na habituação destes indivíduos à vida na sociedade anfitriã. Essa intervenção social assenta em uma estratégia planejada conforme os perfis e necessidades dos refugiados, levando-se em consideração sua composição familiar, aspectos de saúde e formação profissional, resultando num conjunto de assistências com vista à habitação, serviços públicos básicos e aprendizagem do português.

O direcionamento desta investigação assume como ponto de partida o processo de interação e convivialidade à luz das políticas públicas destinadas à integração, numa abordagem global, integrada e equilibrada, evidenciando os desafios e particularidades suscetíveis ao movimento integrativo numa sociedade plural em termos culturais e étnicos, como Lisboa, com o intuito de questionar de que maneiras as dimensões artística e cultural são incorporadas nesse processo. Implica, portanto, uma associação entre o sentir, descobrir e transformar das realidades, das necessidades e dos propósitos, a fim de explorar espaços de encontros, embates e diálogos culturais com vista a práticas artísticas, especificamente as teatrais, como instrumentos privilegiados de participação e transformação social.

Tendo em vista que todo teatro é necessariamente político, vez que é uma atividade do homem (BOAL, 1977), o fazer teatral se constitui enquanto ferramenta social, tanto voltada para as classes dominantes para fins de dominação, como também ressignificada ao propósito de libertação e transformação social. Nesse sentido, o presente estudo parte da premissa de que o Teatro constitui um instrumento privilegiado de intervenção social, capaz de contribuir na efetiva integração de refugiados. Acredita-se que o fazer teatral viabiliza a busca e o encontro de caminhos e sentidos, assumindo uma variedade de formas de expressão, de modo a englobar os sentidos de política e sociedade. De um lado, enquanto obra de arte, proporciona a contemplação e a fruição estética, que são ações transformadoras em si mesmas. Do outro lado, enquanto instrumento de comunicação e conhecimento, o fazer teatral possibilita a convergência de visões de mundo e perspectivas de transformação pessoal e interpessoal.

O teatro é, pois, uma forma de manifestação cultural que proporciona a ressignificação e a interpretação de símbolos e possibilita diálogos entre indivíduo e sociedade (HADERCHPEK, 2012), mostrando-se como um caminho favorável à celebração e prática da diversidade cultural, sendo um grande contributo na busca pela democracia cultural¹⁰. No mesmo sentido Avelino Bento (2003) assinala que o teatro, como criação cultural inscrita na memória coletiva, ostenta atributos que impulsionam a mobilização e a participação social, vez que “a maneira de o praticar e a sua linguagem acessível, popular, torna-o cúmplice das pessoas, desenvolvendo por isso, um apelo à participação e à dinâmica cultural” (Bento, 2003, p. 36).

Desse modo, Bento (2003) ressalta a relação que Portugal construiu com as esferas cultural e teatral, apresentando uma forte tradição histórica, com nomes importantes como Gil Vicente, Camões, Almeida Garret e tantos outros autores contemporâneos, bem como a crescente democratização teatral, tanto na dimensão das artes do espetáculo de âmbito amador e profissional, como no campo da educação com a introdução das atividades dramáticas nos currículos do ensino básico e secundário. Portanto, considerando como hipótese a presença de uma tradição consolidada do fazer teatral em Portugal, importa analisar como as práticas teatrais influenciam, ou podem influenciar, no processo de integração sociocultural de refugiados na região metropolitana de Lisboa.

Considera-se, pois, que a integração sociocultural pressupõe a adequação do indivíduo nos aspectos sociais e culturais, enquanto desenvolvimento global que abrange comportamentos, direitos, deveres e necessidades individuais face à saúde, educação, emprego e habitação, bem como aos valores culturais, costumes, tradições e religiões. Isto posto, a problematização suscita o debate em torno da ideia de cultura que percorre caminhos variados de definição e entendimento.

Terry Eagleton (2003) assinala que, originalmente, a cultura estava associada à noção de natureza, sendo por vezes considerada como uma derivação desta, remetendo aos significados de lavoura ou de ocupação com o crescimento natural, representando, portanto, “as mais elevadas atividades humanas, do trabalho e da agricultura, das colheitas e do cultivo” (EAGLETON, 2003, p. 11). A designação de cultura como referência a uma atividade prolongou-se no tempo até que outras definições sobressaíssem com vista a qualificá-la como entidade e, seguidamente, reconhecida em si mesma como uma abstração.

¹⁰ O termo democracia cultural remete a um dos paradigmas culturais que serão aprofundados no item 3.2.

A cultura está impregnada de dualidades e significados, sugerindo simultaneamente os sentidos de regulação e crescimento espontâneo, isto é, aquilo que se pode modificar, mas cuja matéria alterável possui uma existência própria e autônoma que lhe permite regenerar a natureza (EAGLETON, 2003), implicando, também, o cumprimento de regras. Pressupõe uma tensão entre fazer e ser feito, aquilo que é racional e espontâneo, o que censura e o que desafia, englobando tanto o que está à nossa volta quanto o que há em nós internamente, “uma questão de autodomínio tanto quanto de auto-realização” (idem, p. 16).

De modo semelhante, Stuart Hall (2003) considera que a cultura remete à concepção de trabalho produtivo que “depende de um conhecimento da tradição enquanto ‘o mesmo em mutação’ e de um conjunto efetivo de genealogias” (HALL, 2003, p. 44), cuja finalidade é tornar o indivíduo apto a reproduzir a si próprio, uma vez que estamos continuamente em processo de formação cultural.

A Declaração Universal da Unesco sobre a Diversidade Cultural assevera que cultura corresponde ao “conjunto dos traços distintivos espirituais e materiais, intelectuais e afectivos, que caracterizam uma sociedade ou um grupo social e onde se englobam, para além das artes e das letras, os modos de vida, as formas de vida em comum, os sistemas de valores, as tradições e as crenças”¹¹. A declaração acrescenta ainda a importante relação entre cultura, identidade, coesão social e o desenvolvimento econômico, asseverando que a diversidade cultural é tão necessária quanto a biodiversidade.

Em semelhança, David Throsby (2010) aponta a aproximação, cientificamente fundamentada, entre cultura e biodiversidade, com vista à valorização da diversidade cultural assente em quatro fontes valorativas: a sua importância em si mesma, isto é, a pluralidade de culturas e expressões culturais são valiosas por si mesmas e proporciona benefícios como parte de um “mosaico humano”; a interconectividade do mundo cultural, pois, tal como a biodiversidade, uma cultura não se desenvolve de forma isolada; a imprescindibilidade de apoio da atividade econômica, vez que as pessoas não serão economicamente produtivas se as suas redes culturais estiverem fraturadas; e a valoração da diversidade cultural por possuir opções em aberto para o futuro.

Nesse sentido, ressalta-se novamente a Declaração Universal da Unesco sobre a Diversidade Cultural em seu artigo 11, que enfatiza a importância das políticas públicas e a ação conjunta com o setor privado e a sociedade civil para garantir a

¹¹ Definição conforme as conclusões da Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais (MONDIACULT, México, 1982), da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento (Nossa Diversidade Criadora, 1995) e da Conferência Intergovernamental sobre Políticas Culturais para o Desenvolvimento (Estocolmo, 1998).

salvaguarda e a promoção da diversidade cultural por acreditar que esta pluralidade é uma condição essencial para um desenvolvimento humano durável. Para tanto, faz-se necessário não só promover o respeito e a prática dos Direitos Humanos, mas também impulsionar uma maior e mais forte participação social em direção à consolidação de paradigmas culturais que promovam continuamente a democracia cultural. Assim, é imprescindível levar em consideração a importância da relação sinérgica entre cultura e economia, o desenvolvimento de políticas de economia criativa e o surgimento de uma política dos bens comuns que conteste o papel tradicional de governo na defesa e liderança do interesse público (BONET e NEGRIER, 2018).

Isto posto, a partir da conexão teórica e metodológica proposta nesta investigação, propõe-se a explanação de um panorama de integração sociocultural que considera o fazer teatral como instrumento privilegiado de intervenção por possibilitar um extenso conjunto de estratégias e práxis que estimulam o desenvolvimento cultural e a participação social, viabilizando uma relação recíproca com a realidade social. O teatro enquanto meio participativo proporciona a formação e/ou ampliação de espaços criativos e reflexivos, nos quais os participantes podem articular seus conhecimentos subjugados e questionar os discursos hegemônicos, ampliando também os repertórios de ação social.

PERCURSO METODOLÓGICO

Com o intuito de explicar os pressupostos que orientaram a trajetória da investigação, apresento aqui a descrição das escolhas dos métodos, técnicas, instrumentos e procedimentos desenvolvidos para a pesquisa. Conforme apontam Quivy e Campenhoudt (1992), é muito raro nos depararmos com um tema inédito para desenvolvermos um trabalho de pesquisa e por essa razão o ideal é que o investigador tenha conhecimento acerca dos trabalhos anteriores relacionados a objetos análogos, evidenciando, assim, os aspectos que se aproximam ou se diferem, com vista a determinar de forma clara sua perspectiva em face dos quadros conceptuais reconhecidos.

A fase exploratória viabilizou a realização do levantamento bibliográfico direcionado às questões globais dos fluxos migratórios. Por conseguinte, a bibliografia delimitou-se às migrações forçadas, restringindo o objeto de estudo à análise do

processo de integração sociocultural dos refugiados, com a finalidade de explorar e compreender as contribuições do Teatro, enquanto ferramenta facilitadora de intervenção e participação social. Nesse sentido, é importante destacar o trabalho realizado por Maria Cristina Santinho (2011) que, embora enfatize a temática dos refugiados evidenciando as condicionantes do acolhimento e inserção social na perspectiva da saúde, aborda secundariamente o grupo de teatro amador RefugiActo. A autora caracteriza o grupo como uma ferramenta benéfica em que os refugiados e requerentes de asilo encontram meios para romper o estigma da vitimização, tendo no teatro instrumentos que proporcionam “autoajuda, visibilidade social e até agencialidade, através da expressão dos seus sentimentos e também das suas reivindicações” (SANTINHO, 2011, p. 256).

Outras referências relevantes nesse contexto são os trabalhos de Arlindo Jesus Marques Horta (2012) e Maria Vlachou (2017). Com o intuito de combater a estigmatização hegemônica dos refugiados enquanto vítimas, Horta concentrou sua pesquisa no acompanhamento do dia-dia, dos ensaios e das apresentações do grupo RefugiActo, que resultou na produção de um Documentário. Seu trabalho contribuiu para a construção de novos olhares sobre os refugiados e sua diversidade a partir de uma visão antropológica das representações visuais. Vlachou, por sua vez, coordenou a elaboração de um livro dedicado à importância das organizações culturais no processo de integração de refugiados e imigrantes, no qual expõe entrevistas com diversas entidades nacionais e internacionais que articulam ações e iniciativas neste âmbito, sendo uma delas o grupo RefugiActo.

No que tange à relação entre práticas artísticas e intervenção social, foram igualmente importantes os trabalhos de Irene Serafino (2018), André Carmo (2014) e Sara Cristina Dias de Melo (2014). As pesquisas de Irene Serafino e Sara Melo foram meios de auxílio na compreensão de como práticas artísticas e teatrais proporcionam estratégias alternativas às formas de exclusão e segregação social. Já a pesquisa de André Carmo contribuiu para o olhar social das artes, com ênfase no Teatro do Oprimido e no Teatro Comunitário enquanto meios de promoção do sentimento de coesão e cidadania.

A partir dos objetivos, da problemática e especificidade do presente estudo, a escolha dos métodos e técnicas foram abalizadas nas necessidades da investigação, caracterizada essencialmente como uma pesquisa de cariz qualitativo, na qual se assinala uma perspectiva indutiva da relação entre teoria e pesquisa. A investigação parte da proposta de Bryman (2012) de compreender o mundo social através de uma análise interpretativa do meio e dos sujeitos participantes, de modo que as

particularidades sociais resultam das interações pessoais. Assim, a pesquisa qualitativa conduz a uma descrição das particularidades do fenômeno social considerando aspectos individuais da investigadora e viabiliza um nível mais aprofundado de compreensão dos fenômenos estudados no seu próprio contexto.

Conforme Bogdan e Biklen (1994) assinalam, esta abordagem possibilita a descrição em profundidade de um fenômeno, realizada por meio da compreensão de significados e da subjetividade dos sujeitos, sem intenção de realizar generalizações, mas sim particularizar os sujeitos e fenômenos face à sua complexidade e singularidade. Assim, nesta dissertação, preferiu-se proceder à descrição de experiências e representações dos sujeitos com vista a uma compreensão global das relações e contribuições do teatro no processo de integração sociocultural de refugiados em Lisboa.

Para tanto, foi escolhida a abordagem metodológica de estudo de casos múltiplos (YIN, 2001), na qual foram analisadas quatro instituições responsáveis pelo acolhimento e integração de refugiados mediante o levantamento de projetos e da coleta de dados por meio de documentos, arquivos e sites. Em complemento, foram examinados quatro espetáculos teatrais que tratam da temática dos refugiados, tendo sido realizadas entrevistas semiestruturadas em profundidade com os respectivos diretores artísticos, com apreciação dos espetáculos por meio de arquivos de vídeo. Por fim, foram explanados dois projetos de teatro com refugiados a nível de União Europeia, como modelos paralelos de confrontação. Esta amostra possibilitou a compreensão do fenômeno em estudo, no que concerne às relações das práticas teatrais no processo de integração sociocultural de refugiados em Lisboa, bem como permitiu a comparação entre as instituições, os projetos, e com outros modelos de práticas realizados em diferentes contextos sociais.

O método do estudo de caso é uma abordagem que visa à análise das particularidades de um caso singular para compreender a realidade do contexto em profundidade. Robert Yin (2001) define este método como “uma investigação empírica que investiga um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto da vida real, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos” (p. 32). O estudo de caso é, pois, uma estratégia de pesquisa abrangente que baseia-se em um conjunto diverso de evidências e fontes de recolha de dados.

Tendo em vista os critérios e características inerentes ao método de estudos de caso, Yin (2001) assinala que, de acordo com os objetivos da investigação, os estudos de caso podem classificar-se como exploratórios, descritivos, explicativos e avaliativos.

Assim, será exploratório o estudo nos casos em que há carência de conhecimento da realidade em foco, de modo que os dados são voltados para o esclarecimento e delimitação dos problemas ou fenômenos do contexto. Por sua vez, o estudo de caso descritivo viabiliza uma descrição densa e detalhada do fenômeno em seu contexto natural. Já no estudo de caso explicativo os dados determinam relações de causa e efeito em situações reais, enquanto o estudo de caso avaliativo consiste em descrever o fenômeno, esclarecer significados e produzir juízos de avaliação. Yin classifica, ainda, este método como estudo de caso único, quando a investigação centra-se em uma única realidade, um ambiente ou um caso específico, e estudo de casos múltiplos, quando há dois ou mais casos, com vista à replicação ou comparação.

O estudo de caso colabora com o cariz qualitativo por possibilitar que um fenômeno da realidade social torne-se objeto de estudo, qualificando os investigados não como objeto, mas como “actores cujos respectivos quadros de referência necessitam investigação detalhada antes que as suas acções possam ser devidamente interpretadas e explicadas” (MOREIRA, 1994, p. 93). Ademais, o estudo de caso torna-se importante na medida em que valoriza a análise interpretativa e a exposição das realidades sem, necessariamente, conduzir à generalização das conclusões, mas sim, suscitando novas problemáticas.

Outras técnicas relacionadas às pesquisas qualitativas que contribuíram para essa investigação foram as entrevistas, realizadas na modalidade semiestruturada, conduzidas de forma individual com os diretores artísticos dos grupos teatrais Companhia Formiga Atómica, Teatro do Elefante, Companhia João Garcia Miguel e a Companhia de Teatro de Almada. Por fim, recorreu-se à análise de documentos e dados quantitativos, tais como os relatórios oficiais de atividades das entidades especializadas, os relatórios de avaliação de políticas integrativas e os censos.

Diante disso, esta dissertação classifica-se enquanto estudo de casos múltiplos avaliativos que se propõe a realizar a descrição das práticas teatrais e artísticas enquanto instrumentos privilegiados de intervenção no contexto da integração sociocultural de refugiados na região metropolitana de Lisboa. Destarte, a partir da combinação de métodos qualitativos e quantitativos, o presente estudo apresenta como produto final a descrição detalhada por meio de técnicas narrativas e análise das situações, de maneira que a estratégia de análise dos dados coletados assenta na teoria fundamentada, caracterizada por uma análise descritiva de carácter repetitivo e interativo entre a coleta e a análise de dados (BRYMAN, 2012).

Destarte, a presente investigação busca compreender e explicar o fenômeno migratório no contexto dos refugiados reinstalados, evidenciando o processo de integração sociocultural, com vista a identificar as relações, contributos e impactos do Teatro na integração, considerando-o como instrumento privilegiado de intervenção e participação social.

1 CENÁRIOS DE CONFLITOS – BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

Historicamente, Portugal ocupou, e ainda ocupa, uma posição importante diante do contexto das migrações, principalmente no que respeita à emigração de cidadãos portugueses. No entanto, somente há cerca de cinquenta anos, a entrada de imigrantes em Portugal passou a registrar uma movimentação relevante e em constante expansão numérica. Conforme Maria Lucinda Fonseca (2008) assinala, a alternância do rumo da emigração portuguesa para os movimentos de imigração foi motivada por um complexo de mudanças nas dimensões econômicas e sociais, que anteviram o fim do império colonial e a gradativa aproximação à Europa.

Por outro lado, no que concerne, especificamente, ao contexto de pedidos de asilo e acolhimento de refugiados, a atuação de Portugal percorreu um caminho mais tímido, tendo recebido quantidades bem mais inferiores de pedidos de proteção humanitária internacional em comparação com outros países europeus, tal como exemplo, levando-se em consideração o total dos números de pedidos realizados entre os anos de 2011 e 2014, Portugal teria recebido uma média de 378 pedidos de asilo por ano. Contudo, diante da denominada “crise dos refugiados” que tem afligido o mundo, principalmente, a partir de 2015, a presença de refugiados em Portugal tem aumentado consideravelmente.

Como resposta ao programa de recolocação, o governo português emitiu um anúncio oficial em 2015, no qual se comprometia a acolher, no período de dois anos, cerca de 4.574 refugiados, tendo sido feita, posteriormente, uma reanálise que estabeleceu em definitivo a quota de acolhimento de 2.951 refugiados até setembro de 2017. A despeito, entre 2015 e 2017, conforme os dados apresentados pelo Relatório de Avaliação das Políticas Portuguesas de Acolhimento de Pessoas Refugiadas publicado em dezembro de 2017¹², Portugal acolheu aproximadamente 1.520 indivíduos, realocados em 98 municípios de Norte a Sul de Portugal Continental, dentre os quais encontra-se Lisboa como centro de maior recepção, de maneira a cumprir com 51% da quota estabelecida, passando a ocupar a 8ª posição dentre os países da UE que mais cumpriram com a quota estabelecida no programa de recolocação.

Diante disso, o Estado português vem desenvolvendo propostas, projetos e ações no âmbito da promoção da integração social dos refugiados, mobilizando diversos

¹²Disponível em:

https://www.acm.gov.pt/documents/10181/27754/Relatorio_Acolhimento+Pessoas+Refugiadas_Dez.2017.pdf/d21546b3-7588-483d-92a3-fa8185d61b5b

organismos, desde a Direção-Geral dos Assuntos Europeus, o Alto Comissariado para as Migrações, o Instituto da Segurança Social, Instituto do Emprego e Formação Profissional, as Direções Gerais de Saúde e da Educação, até mesmo as autarquias locais e organizações não governamentais.

1.1. Terminologias Essenciais e Legislação

Inicialmente, o deslocamento de pessoas entre Estados enquadrava-se na noção de estrangeiro que, de modo geral, ocupava um patamar de tratamento recíproco nas relações bilaterais entre os Estados. Assim, o estrangeiro se caracterizava como aquele que procura abrigo em outro local seja por condições de vida melhores ou em busca de proteção e segurança, em razão de perseguições. O termo refugiado, então, passou a ser adotado para classificar as situações de fuga, evacuação e deslocamento provenientes de guerras e perseguições que ameaçavam sua sobrevivência, tendo suas primeiras convenções sido estabelecidas em acordos internacionais desde 1926.

Somente no âmbito da Segunda Guerra Mundial e o pós-guerra, o contexto dos refugiados ganhou mais atenção, ocasião em que o deslocamento forçado chegou a atingir, aproximadamente, 46 milhões de pessoas. Diante de tamanha calamidade humanitária, foram fundados organismos para tratar especificamente da situação destes refugiados, nomeadamente a Administração para a Assistência e a Reabilitação das Nações Unidas (UNRRA) e a Organização Internacional dos Refugiados (IRO). Consecutivamente, em 1951, a Assembleia Geral da ONU adotou, em Genebra, a Convenção das Nações Unidas sobre o Estatuto dos Refugiados.

A Convenção de Genebra de 1951 é o primeiro documento verdadeiramente internacional referente a refugiados. A partir dessa convenção cria-se um acordo de aplicação internacional cujo objetivo é proteger qualquer indivíduo que cumpra os critérios de determinação previstos, de modo a garantir um nível de apoio e proteção internacional, estabelecendo os princípios básicos e a definição de refugiado. No entanto, a referida convenção limitava sua aplicação de estatuto de refugiado somente àqueles deslocados em virtude dos eventos ocorridos antes de 1º de janeiro de 1951. Assim, a Convenção estabelecia em seu primeiro artigo que

Art. 1º - Definição do termo "refugiado"

A. Para os fins da presente Convenção, o termo "refugiado" se aplicará a qualquer pessoa:

- 1) (...)
- 2) Que, **em consequência dos acontecimentos ocorridos antes de 1º de janeiro de 1951** e temendo ser perseguida por motivos de raça, religião, nacionalidade, grupo social ou opiniões políticas, se encontra fora do país de sua nacionalidade e que não pode ou, em virtude desse temor, não quer valer-se da proteção desse país, ou que, se não tem nacionalidade e se encontra fora do país no qual tinha sua residência habitual em consequência de tais acontecimentos, não pode ou, devido ao referido temor, não quer voltar a ele.
[...]
(Convenção Relativa ao Estatuto dos Refugiados, 1951) *[grifo meu]*

Embora não tenha havido grandes conflitos mundiais após 1º de janeiro de 1951, novos confrontos surgiram, de modo que as migrações forçadas continuaram a emergir incisivamente, tornando latente a necessidade de novas disposições no âmbito da proteção dos refugiados face à limitação da Convenção de Genebra. Por conseguinte, foi implementado o Protocolo Adicional de Nova York, de 1967, a fim de retificar as definições de refugiado, ampliando, assim, sua aplicação a qualquer pessoa, nos termos do parágrafo segundo alhures citado, sem delimitação de datas ou espaço geográfico.

Além da Convenção de 1951 e do Protocolo de 1967, inúmeros decretos, portarias, resoluções e leis foram criados para solidificar as disposições legais de proteção aos refugiados, contando, ainda, com o apoio da Declaração Universal dos Direitos do Homem para garantir-lhes direitos e deveres enquanto cidadãos nas sociedades de acolhimento, assegurando, assim, que qualquer pessoa, em caso de necessidade, possa exercer o direito de procurar asilo e proteção em outro país.

Atualmente, o Alto Comissariado para as Migrações (ACM, I.P.) reconhece como refugiado

O **estrangeiro** ou **apátrida** que, receando com razão ser perseguido em consequência de atividade exercida no Estado da sua nacionalidade ou da sua residência habitual, **em favor da democracia, da libertação social e nacional, da paz entre os povos, da liberdade e dos direitos da pessoa humana ou em virtude da sua raça, religião, nacionalidade, convicções políticas ou pertença a determinado grupo social**, se encontre fora do país de que é nacional e não possa ou, em virtude daquele receio, não queira pedir a proteção desse país ou o apátrida que, estando fora do país em que tinha a sua residência habitual, pelas mesmas razões, não possa ou, em virtude do referido receio, a ele não queira voltar” (ALTO COMISSARIADO PARA AS MIGRAÇÕES, I.P.

Importa salientar que, conforme a Convenção de Genebra, a definição de refugiado, de cujo reconhecimento resulta a concessão de asilo comporta quatro elementos constitutivos, quais sejam o receio fundado de perseguição; razões de raça, religião, nacionalidade, opiniões políticas e pertença a determinado grupo social (sexo ou orientação sexual; origem social, passado ou estatuto; grupos culturalmente distintos ou sindicatos); impossibilidade ou indisponibilidade para pedir proteção ao país de origem (falha na proteção nacional) e localização exterior ao país de origem.

Destarte, os refugiados caracterizam-se enquanto migrantes forçados que acabam deixando seu país de origem por motivos alheios à sua vontade que configurem um ato de perseguição, sobretudo por se encontrarem em estado de necessidade extremo, cuja sobrevivência é constantemente ameaçada, e por isso são forçados a partir, sem previsões seguras de regressar. Traduzem-se nas figuras de homens, mulheres, crianças e idosos, que partem em família ou arriscam-se sozinhos em busca de segurança, dignidade e liberdade. Daí, distinguem-se os imigrantes, que se configuram como pessoas que escolhem deslocar-se com o intuito de buscar melhores condições de vida, melhores oportunidades de emprego e/ou de estudo, permanecendo sob a proteção do seu país de origem e com possibilidade de regresso a qualquer tempo.

A proteção internacional, enquanto ação fundada no Direito Internacional cujo objetivo primordial é proteger os direitos fundamentais de uma categoria específica de indivíduos, também prevê uma proteção subsidiária para casos em que não haja relação entre violações dos Direitos Humanos e os quatro elementos constitutivos do estatuto do refugiado, isto é, há previsão de proteção internacional para indivíduos que, embora não preencham os requisitos determinantes do estatuto do refugiado, não podem regressar ao seu país de origem desde que haja sistemática violação dos direitos humanos ou risco de grave ofensa e ausência de proteção nacional. Enquanto o estatuto de refugiado prevê a ocorrência de uma perseguição individual, a proteção subsidiária reconhece uma situação extensiva a uma comunidade num contexto específico.

Com o intuito de unificar e facilitar o acesso aos procedimentos necessários para realizar um pedido de asilo para quem necessita de proteção, bem como para assegurar o julgamento de decisões mais justas e céleres, os Estados-Membros da União Europeia celebraram um sistema, cujo processo transcorre de forma idêntica em

toda UE, qual seja o Sistema Europeu Comum de Asilo (SECA)¹³, de 2014, o qual prevê a garantia de asilo e proteção a qualquer pessoa que necessita escapar de perseguições, ofensas de alta gravidade e de ameaças à sobrevivência, apresentando diretivas e procedimentos a fim de aprimorar e qualificar o processo de decisão acerca dos pedidos de proteção internacional, promovendo um procedimento de tratamento unificado, justo e mais humano, além de padronizar procedimentos de acolhimento e planos de ação para integração.

1.2. Hospitalidade e acolhimento – instituições especializadas

Com a implementação do Programa de Recolocação (2015-2017) em Portugal, fez-se necessária a celebração de protocolos de cooperação tanto em âmbito municipal, quanto no âmbito das autarquias, entidades e organizações não governamentais, de modo que são operacionalizados numa ação de distribuição de responsabilidades entre os organismos parceiros.

Neste contexto, com liderança e monitorização da Agenda Europeia para Migrações na efetivação do programa de recolocação de refugiados, o governo português criou o Grupo de Trabalho da Agenda Europeia para Migrações (GTAEM), cujos objetivos traduzem-se, principalmente, no auxílio e mobilização cooperativa dos organismos públicos, entidades, autarquias e organizações não governamentais.

A especificação destas entidades adquire importância no presente estudo por se configurarem enquanto ponto de partida para a investigação, relativamente ao levantamento de ações e projetos realizados para fins de integração sociocultural dos refugiados, bem como por serem, dentre outras, instituições responsáveis pela recepção, acolhimento e pelos processos de auxílio administrativo e de integração na sociedade portuguesa. Assim, propõe-se uma breve explanação sobre as organizações que foram consideradas como principais diante dos objetivos da pesquisa, a fim de dar a conhecer sua formação, estrutura, missão, modo de atuação e objetivos para, posteriormente no terceiro capítulo, ser apresentado um mapeamento dos projetos de integração sociocultural referente a cada instituição.

¹³ Acessível em: <https://ec.europa.eu/home-affairs/sites/homeaffairs/files/e-library/docs/ceas-fact-sheets>

1.2.1. Grupo de Trabalho da Agenda Europeia para Migrações (GTAEM)

O GTAEM, na figura do Alto Comissariado para as Migrações (ACM, I.P.), detém importante papel no processo de acolhimento e integração de refugiados em Lisboa, tendo em vista que, a partir da atuação conjunta de entidades, possibilitou a realização de formação técnica, disponibilização de serviços nos centros de apoio, campanhas e ações de sensibilização da opinião pública quanto ao contexto dos refugiados, além de ter proporcionado auxílio na esfera de propostas de acolhimento, tradução e programas de ensino de português como língua estrangeira.

Em suma, a atuação do GTAEM reveste-se enquanto instituição de avaliação das capacidades da sociedade acolhedora, enquanto instalação, sendo responsável pela preparação de um plano de ação e resposta, nomeadamente o Plano Nacional para o Acolhimento e Integração de Pessoas Refugiadas Recolocadas, que prevê

a intervenção setorial de cada um dos participantes do Grupo de Trabalho nas seguintes fases:

1. Mapeamento pluridisciplinar e proposta de plano nacional;
2. Acolhimento imediato em território nacional;
3. Integração descentralizada e de base comunitária;
4. Monitorização;
5. Avaliação. teve a responsabilidade de teve a missão de aferir a capacidade instalada e preparar um plano de ação e resposta em matéria de recolocação de requerentes de proteção internacional provenientes de outros Estados-Membros da UE, bem como a apresentação de relatórios das atividades. (ACM, I.P., 2017: 12)

O plano de ação foi formulado para direcionar a atuação do governo português e demais organismos envolvidos no acolhimento de refugiados e requerentes de asilo recolocados em Portugal, de forma a auxiliar a segurança e promover a independência social e econômica destes indivíduos a partir do acesso aos direitos básicos de habitação, saúde, formação profissional, educação, emprego e comunicação. Para tanto, o GTAEM contou com a cooperação de diversas entidades, dentre as quais destacam-se no presente trabalho, o Conselho Português para Refugiados (CPR), a Plataforma de Apoio aos Refugiados (PAR) e o Serviço Jesuíta aos Refugiados (JRS).

1.2.2. Conselho Português para os Refugiados (CPR)

O CPR configura-se como “Organização não Governamental para o Desenvolvimento (ONGD) sem fins lucrativos, independente e pluralista, inspirada numa

cultura humanista de tolerância e respeito pela dignidade dos outros povos”¹⁴. Suas atividades iniciaram em 1991, com patrocínio exclusivo do Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (ACNUR). De lá para cá, a pequena organização tornou-se uma das entidades mais consolidadas em termos de acolhimento e apoio a refugiados.

A atuação do CPR conta com a concretização de grandes projetos que colaboram com o acolhimento e integração de refugiados, proporcionam políticas de asilo, formação e sensibilização de técnicos e da sociedade civil tanto para esta temática, quanto para os direitos humanos em geral, realizando, assim, seminários, palestras e congressos de âmbito municipal, nacional e internacional. Em duas décadas de trabalho, o CPR passou de parceiro operacional do ACNUR para o status de organização representante do referido Alto Comissariado em Portugal.

Ademais, o CPR tem celebrado protocolos com o governo português, no que tange ao Ministério da Administração Interna (MAI) e ao Ministério da Solidariedade, Emprego e Segurança Social (MSESS), desempenhando função relevante também na formação de técnicos, advogados, voluntários e da própria sociedade civil, com projetos e campanhas associados às escolas e universidades. Ademais, celebra protocolos e acordos de cooperação com o Instituto de Segurança Social, I.P., o SEF, o Instituto de Emprego e Formação Profissional, a Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, o Alto Comissariado para as Migrações, o Centro de Acolhimento para Refugiados (CAR) e Espaço "A Criança". Na dimensão europeia, o CPR constitui-se enquanto membro do European Council on Refugees and Exiles (ECRE), da Rede Separated Children European Programme (SCEP) e da European Legal Network on Asylum (ELENA) (Rede Legal Europeia de Asilo), além de integrar a Comissão para a Igualdade e Contra a Discriminação Racial (CICDR), enquanto representante das associações de direitos humanos.

O CPR conta, atualmente, com dois Centros de Acolhimento para Refugiados (CAR I e CAR II), ambos localizados na Bobadela, Loures, cuja finalidade central é promover o acolhimento, em caráter transitório, de adultos e famílias que solicitam proteção internacional em Portugal e daqueles que chegam na condição de refugiados reinstalados, oferecendo um conjunto diversificado de serviços, tais como aconselhamento jurídico e social, disposição do Gabinete de Inserção Profissional (GIP), formação e ensino de Português como Língua Estrangeira, distribuição de

¹⁴ <http://refugiados.net/1cpr/www/apresentacao2.php>

subsídios alimentares, vestimentas e outros itens necessários. Durante o período de acolhimento, todos os indivíduos beneficiários recebem apoios pecuniários regulares, assistência médica e medicamentosa, de Kits de cozinha e de higiene e demais necessidades de carácter excepcional para adultos ou famílias com vulnerabilidades acrescidas.

O CPR conta, também, com a Casa de Acolhimento para Crianças Refugiadas (CACR), situada em Lisboa, cuja finalidade consiste em acolher de forma especializada crianças e jovens menores de 18 anos, em processo de asilo e na condição de refugiados reinstalados, pelo tempo necessário e adequado ao seu desenvolvimento centro. Trata-se de acolhimento de *Menores Não Acompanhados* (MNA), que chegam à Portugal sem pais ou responsáveis. Os principais objetivos da CACR é oferecer um ambiente estável, digno e seguro, com vista a oferecer o bem-estar, um ambiente de regeneração das esperanças, catalisador de competências e potencialidades, além de desenvolver atividades para desenvolver a autonomia das crianças e jovens em direção à uma integração sociocultural, bem como conceder apoios relativamente ao reagrupamento familiar sempre que necessário e desejado.

Para além dos auxílios administrativos e jurídicos, a instituição do CPR promove atividades desportivas e de lazer, de sensibilização e dinâmicas, tendo à disposição nos centros de acolhimento um espaço com lavandaria/engomaria, cozinha de uso comum pelos residentes temporários, uma biblioteca/midioteca. Assim, nota-se uma intenção de promover um trabalho fundamentado numa lógica de intervenção integrada, de serviço aos refugiados e à comunidade local, com vista a oferecer um espaço de acolhimento e integração dinamizador.

Diante do Programa de Recolocação, o CPR tem tido uma atuação de extrema importância a partir de uma ação descentralizada mediada por acordos com aproximadamente dezoito municípios, promovendo o direcionamento de refugiados para diversos centros de acolhimento, de modo que, até o final de 2017, dos 1520 requerentes de asilo beneficiados pelo programa de recolocação em Portugal, 357 foram acolhidos pelo CPR¹⁵.

1.2.3. Plataforma de Apoio aos Refugiados

¹⁵ ACM, I.P. Relatório de Avaliação das Políticas Portuguesas de Acolhimento de Pessoas Refugiadas (2017: 6).

No que tange à PAR, a entidade é o resultado de uma iniciativa da sociedade civil em reflexo à crise mundial de refugiados, formada em 2015 por um conjunto de organizações, incorporada ao Serviço Jesuíta aos Refugiados (JRS), que já contava com experiência no âmbito de acolhimento de famílias refugiadas, fundamentando sua atuação numa abordagem colaborativa, em ação complementar com o Estado e o GTAEM, com o intuito de integrar uma resposta coletiva de apoio aos refugiados em Portugal, nos países de origem e nos países europeus de chegada¹⁶.

Não obstante o seu pouco tempo de instituição, a PAR já acolheu, desde 2015, 580 indivíduos inseridos no programa de recolocação de refugiados¹⁷. O trabalho da entidade se consolida em três eixos de Ação: *PAR Famílias* – atividade dedicada ao acompanhamento e apoio na integração das pessoas acolhidas, com especial preocupação pela sua capacitação e autonomização (dimensões da integração laboral e aprendizagem da língua portuguesa em particular relevância); *PAR Sensibilização* – campanhas para sensibilizar e dar a conhecer a realidade vivenciada pelos refugiados, promovendo discussões informadas sobre a importância de acolher os refugiados a fim de conscientizar a sociedade portuguesa (projetos realizados, principalmente, em parceria com escolas, com público-alvo composto por crianças e jovens); e *PAR Linha de Frente* – configura-se enquanto projeto de voluntariado, somado a ações que visam arrecadar ajuda monetária para as regiões mais sobrecarregadas quanto ao acolhimento de refugiados, principalmente em duas áreas de intervenção, quais sejam, Atenas e Lesbos.

1.2.4. Serviço Jesuíta aos Refugiados (JRS)

O JRS é uma organização internacional da Igreja Católica, fundada em 1980 sob responsabilidade da Companhia de Jesus, tendo como missão acompanhar, servir e defender os refugiados e migrantes em situação de particular vulnerabilidade. O JRS se instituiu em Portugal no ano de 1992 e, desde então, sua atuação tem-se desenvolvido no âmbito de apoios social, psicológico, médico e medicamentoso, apoio jurídico, encaminhamento e apoio à integração profissional, alojamento de imigrantes desabrigados e em situação de particular vulnerabilidade social, acompanhamento a imigrantes detidos, desenvolvimento de cursos de Língua Portuguesa e ações de formação.

¹⁶ <http://www.refugiados.pt/>

¹⁷ ACM, I.P. 2017: 6.

A instituição é também responsável pela coordenação-geral da Plataforma de Apoio aos Refugiados (PAR) e pela gestão e acompanhamento técnico do Centro de Acolhimento de Refugiados (CATR) da Câmara Municipal de Lisboa. Para além da sua performance na área da integração de migrantes, requerentes e beneficiários de proteção internacional, o JRS Portugal também promove reflexões sobre a ação no terreno, quer a nível nacional, quer a nível internacional.

No que concerne ao acolhimento, o JRS, no âmbito de um protocolo com a Câmara Municipal de Lisboa, dispõe de um conjunto de habitações com a finalidade de acolher refugiados. Destarte, além de ser responsável pela preparação dos edifícios, o JRS desenvolve o acompanhamento dos refugiados durante o período de acolhimento, a partir de ações que direcionem a autonomia e independência dos refugiados, para que avancem aos novos processos de alojamento. A atuação do JRS faz-se presente no Centro de Acolhimento Temporário de Refugiados (CATR), onde desenvolve atividades em colaboração com a Câmara Municipal de Lisboa, englobando desde a chegada de refugiados no aeroporto, acompanhamentos individualizados, apoio jurídico, orientação, acolhimento e atividades de integração.

Em outubro de 2018, o diretor-geral do Serviço Jesuíta aos Refugiados de Portugal, André Costa Jorge, assumiu a coordenação da Plataforma de Apoio aos Refugiados (PAR). Assim, o Secretariado Técnico da PAR é de responsabilidade do JRS Portugal, cujas principais funções indicam a mediação das relações entre instituições anfitriãs PAR e os organismos da Administração Pública referentes ao acolhimento de refugiados, além de promover análises e diagnósticos de ofertas de acolhimento, realizar entrevistas com famílias beneficiárias e definir os critérios de distribuição das respectivas famílias às instituições anfitriãs.

2 CONVIVIALIDADE, INTEGRAÇÃO, CIDADANIA E IDENTIDADE

As deslocções de pessoas são movimentos recorrentes na trajetória da humanidade, mas que de tempos em tempos acaba por ganhar maior atenção, de modo a ser objeto de pesquisa nas mais variadas áreas de estudo, ultrapassando a dimensão das Ciências Sociais. Diante da extensa amplitude inerente ao tema, toma-se aqui, como foco, a dimensão relativa à integração sociocultural dos indivíduos que chegam à sociedade na qualidade de refugiados, enquanto migrantes forçados, e reinstalados na sociedade portuguesa.

A saber, preliminarmente, é imperativo corroborar com a percepção de Benedict Anderson (2008) de que toda e qualquer nação é uma comunidade política imaginada que não se legitima pela oposição falsidade/autenticidade, uma vez que parte-se do pressuposto de que não há comunidades “verdadeiras”. As nações são imaginadas enquanto comunidades por serem concebidas como uma estrutura de “camaradagem horizontal”, um sentimento de fraternidade perpetuado na noção de que, embora seja a menor das nações, os seus membros nunca serão capazes de conhecer, encontrar nem mesmo ouvir falar de todos os membros, mas, ainda sim, cultivam o símbolo de comunhão entre eles. Firma-se a abstração de um “nós” coletivo a unir relações distintas.

No entanto, a comunidade não é imaginada com fundamento no nada. Para o autor, a deslegitimação dos reinos dinásticos hierárquicos de ordem divina, motivada pelo Iluminismo, oportunizou mudanças na forma de *aprender o mundo* e, conseqüentemente, possibilitou *pensar a nação*. As transformações dos modos de ver, aprender e pensar o mundo fomentaram a idealização de nações constituídas a partir de símbolos firmados internamente, numa lógica coletiva e afetiva de sentidos, nos quais a noção de “nós”, enquanto sentimento de pertença, prevaleça face à individualidade, ao passo que seja capaz de subtrair o que há de “eles” e de disparidade em qualquer sociedade, produzindo, por conseguinte, suas artes e cultura, subentendendo um certo “sujeito imaginado”.

À primeira vista, a compreensão das sociedades seguiu abalizada a partir de uma perspectiva estática e homogênea, de modo que a comunidade imaginada nacional estabelecida se perpetuava no tempo enquanto uma biocenose fechada, uma identidade cultural imbuída de traços de unidade, unicidade e indivisibilidade. Um senso coletivo supostamente imutável e atemporal que entrelaça passado, futuro e presente numa corrente incessante. A crença nessa concepção fechada impeliu um instinto

protetivo nacional no sentido de dificultar interações, misturas e mobilidades. Um impulso deslindado na utópica sensação de pureza e conservação das origens. Assim as nações reafirmaram histórica e continuamente as suas fronteiras com a construção de muralhas, barreiras físicas e, posteriormente, burocráticas.

Contudo, tanto é inevitável conceber culturas e identidades culturais, quanto é mantê-las intactas, pois “a distinção de nossa cultura é manifestamente o resultado do maior entrelaçamento e fusão, na fornalha da sociedade colonial, de diferentes elementos culturais africanos, asiáticos e europeus” (HALL, 2003, p. 31). Não há nações compostas exclusivamente por um só povo. Nossas sociedades não se concebem por uma origem única, mas diversas. Bem como, tal como Stuart Hall (2003) discorre, as sociedades não constituem uma continuidade com os passados, pelo contrário, encenam uma história de rupturas sombrias, violentas e abruptas. Todo o aparato em prol da homogeneidade cultural se deu às custas de hegemonias compulsórias e severas. Disputas de poder, invasões, “conquistas”. O caminho para a modernidade foi traçado por anseios imperiais onde sociedades nasceram e renasceram da hostilidade, de genocídios, escravidão, expropriação e dependência colonial, um percurso fundamentado em “violências reais e simbólicas, de exclusão do Outro e de invenção do Mesmo” (ALMEIDA, 2002, p. 2).

As interações entre povos foram inevitáveis, no entanto, os impérios instauraram relações de dominação e dependência nas quais as sociedades dominantes obstinaram-se a canonizar sua supremacia cultural e etnocentrismo, estabelecendo um distanciamento entre dominadores e comunidade dominada ao mesmo tempo que disseminavam práticas de assimilação e transculturação¹⁸. As relações entre comunidades dominantes e dominadas impulsionaram a hierarquização política, social e cultural de modo a conferir a estas últimas um estatuto de inferioridade e, conseqüentemente, erguendo uma barreira implícita que dificultava a isonomia na interação entre os grupos sociais.

Por sua vez, não se pode olvidar a outra face da interação sociocultural. Há, pois, os casos de aproximação mais branda de uma cultura em uma comunidade culturalmente já estabelecida. As situações de mobilidade humana, sejam elas migrações voluntárias ou forçadas, são recorrentes e tornaram-se mais frequentes à medida que as nações caminhavam rumo à modernidade. Não à toa, muitas indagações

¹⁸ “A través da transculturação ‘grupos subordinados ou marginais seleccionam e inventam a partir dos materiais a eles transmitidos pela cultura metropolitana dominante’. É um processo da ‘zona de contato’, um termo que invoca ‘a co-presença espacial e temporal dos sujeitos anteriormente isolados por disjunturas geográficas e históricas (...) cujas trajetórias agora se cruzam’” (HALL, 2003, p. 31).

referentes aos fluxos migratórios são frequentemente relacionadas à globalização que, embora não seja um fenômeno recente, à medida que se inflige, atrai a mobilidade de pessoas e, conseqüentemente, admite a proliferação das práticas culturais.

Não obstante seu caráter recorrente e irrevogavelmente histórico, o convívio entre várias etnias e culturas até hoje enfrenta dificuldades de harmonização e efetiva integração. Apesar dos esforços, estudos e estratégias, ainda não foi possível extirpar os processos de resistência, exclusão social, racismo e xenofobia, bem como as assimetrias dos estatutos de estrangeiros e autóctones que ainda disseminam diferenças de tratamento e oportunidades, claramente favoráveis aos nacionais. A hierarquia e o etnocentrismo sustentaram inúmeros discursos políticos, práticas sociais e de governabilidade, até hoje ainda presentes em diversas comunidades, sendo responsáveis pelas mais variadas situações de discriminação e diáspora, de modo a conservar uma noção binária de diferença legitimada pela idealização de um limiar excludente subordinado à “construção de um ‘Outro’ e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora” (HALL, 2003, p. 33).

De fato, os movimentos migratórios assumem uma nova relevância no mundo contemporâneo diante da imprevisível velocidade com que se encaminham e se desenvolvem, além da celeridade com que se propagam informações e se estabelecem contatos, de forma a ultrapassar fronteiras e diluir a noção de distância. Em suma, todos esses aspectos e, principalmente as formas de mobilidade humana, contribuem na composição de sociedades pluriétnicas em presenças multiculturais que passaram a ser reconhecidas como tais à medida que a democracia era instituída nas civilizações, consolidando as concepções de Estados de Direito e justiça social. Esta nova noção de organização estatal e social ganhou força principalmente em consequência da Segunda Guerra Mundial, razão pela qual foram criados órgãos e entidades de jurisdição internacional, estatutos de direitos e deveres do homem fundamentados em princípios supostamente universais sob uma ótica mais benevolente, a fim de garantir tratamento humanitário e igualitário a todo e qualquer indivíduo, seja ele cidadão nacional, imigrante, refugiado ou apátrida.

Nesse sentido, tendo em conta que as pluralidades cultural e étnica acarretam circunstâncias tanto positivas quanto negativas, as nações mais afetadas por deslocamentos migratórios alavancaram discussões, confrontaram ideias e estratégias, conceitos e perspectivas, políticas e filosofias a fim de encontrar ferramentas e caminhos adequados para viabilizar a recepção, inserção e interação de estrangeiros nas sociedades de acolhimento, de maneira a originar modelos de políticas de

integração que, ainda que estabelecidas, permanecem vulneráveis às transformações e adaptações no decorrer do tempo.

2.1 Políticas Integrativas

Não obstante as grandes vantagens alcançadas através da mobilidade internacional, no que respeita ao turismo, à mundialização das comunicações e das trocas de bens e de serviços que possibilitaram rupturas de fronteiras e a consequente interação de povos e culturas diversas, ainda são extensos os conflitos decorrentes dessas convivências. Estes confrontos fundamentados, principalmente, pelas diferenças culturais, étnicas, políticas e religiosas são a gênese de fortes cisões sociais, repressões, exclusões, discriminações e, inclusive, eliminações físicas de membros oponentes (ROCHA-TRINDADE, 2015).

Com efeito, a grande maioria das situações de oposição e confronto provém de heranças e memórias ainda enraizadas ao etnocentrismo e à supremacia sociocultural que levam seus membros a retomar a necessidade de afirmação de poder e, consecutivamente, ocasiona uma rejeição por parte da minoria opositora, numa relação de coabitação instável.

Ressalta-se que tais relações de oposição e conflito são recorrentes entre nacionais e imigrantes, mas, infelizmente, as tensões ampliam e muitas vezes embrutecem com a chegada de refugiados e requerentes de asilo. As percepções quanto a essa classe de migrantes foram historicamente negligenciadas, principalmente, pela desinformação e preconceitos em relação ao *outro*. Há pessoas que acreditam que refugiados são invasores, que querem apenas tirar proveito de benefícios públicos ou “roubar” oportunidades de trabalho dos nacionais. Há ainda quem menospreze o sofrimento desses migrantes ou que não os enxergam verdadeiramente como refugiados e que suas situações não justificam a necessidade de asilo e proteção internacional, além dos casos de discriminações, que classificam os refugiados enquanto indivíduos perigosos e/ou violentos, em virtude das nacionalidades e religiões dos mesmos, enraizadas na falta de informação, desconhecimento e disseminação de estereótipos.

Por essa razão, a recepção e a permanência de imigrantes e refugiados em uma sociedade requerem um determinado posicionamento político, social e cultural, uma vez

que a maneira como a sociedade de acolhimento percebe os movimentos migratórios interfere diretamente na convivência social, podendo percorrer vias de integração, assimilação ou segregação, a depender da tipologia das políticas de acolhimento e integração instituídas no Estado receptor.

Numa perspectiva genérica, as políticas de integração alusivas às variadas formas de mobilidades de pessoas têm o objetivo de promover a coesão social, articulando estratégias e conjunturas que podem possibilitar o alcance benéfico de condições sociais, econômicas e culturais equivalentes para nacionais e migrantes. Concomitantemente, avivam a ideia de conceber um sentimento de identificação e de partilha de valores e práticas entre todos os residentes de um território exigindo, para tanto, a atuação do Estado, de entidades da sociedade civil e dos indivíduos, de maneira a estar diretamente relacionadas às políticas de imigração e à pluralidade étnica e cultural existente no território (COSTA, 2015).

A preocupação em elaborar estratégias e estatutos direcionados especificamente para as relações de coabitação e interação entre os diferentes residentes, nacionais e estrangeiros, de uma sociedade é, sem dúvida, resultado da consolidação de governos democráticos e a crescente consciência de se garantir o respeito aos direitos humanos fundamentais, o reconhecimento das diferenças e a igualdade de oportunidades. No entanto, para Maria Beatriz Rocha-Trindade (2015), a mera suposição de que a política da sociedade receptora visa a integração de imigrantes, no sentido de outorgar um estatuto de plena cidadania, não é suficiente para a promoção de uma convivência interacional significativa entre autóctones e migrantes, sob o argumento de que pode não ser plenamente satisfatório, às comunidades de origem estrangeira, apenas o acesso à educação, habitação, segurança social e saúde, mas mostra-se indispensável sentirem-se bem-vindos e não rejeitados, respeitados e não dispostos à marginalidade, oportunizados e não desfavorecidos.

Na prática, admitir o caráter plural da composição étnica e cultural das sociedades não é a única adversidade da questão, tendo em vista que surgem oposições no sentido de que há políticas que admitem a pluralidade, mas não reconhecem a validade das práticas culturais distintas, enquanto outras tencionam promover o reconhecimento e a legitimidade das mesmas. De certo modo, a diversidade cultural e o convívio em sociedade acabam por representar, repetidamente, variáveis supostamente incompatíveis em decorrência da progressiva movimentação e confrontos inerentes à dimensão pluriétnica que ocasionam desde as mais variadas formas de conflitos à difusão das concepções de “estrangeiro” e “o outro”.

2.1.1 Do Assimilacionismo ao Multiculturalismo

O século XX inaugurou um percurso de vasta produção científica acerca das questões migratórias. Países como Estados Unidos, Canadá e algumas nações Europeias que são, historicamente, alvos de intensas e numerosas deslocções de pessoas desenvolveram teorias e modelos de políticas para tratar das questões relativas à chegada e permanência de estrangeiros em território nacional. De forma objetiva, trago em reflexão modelos de políticas de integração firmados em dois tipos de perspectiva: as políticas de tendência assimilacionista e as de tendência multiculturalista.

As políticas fundamentadas na assimilação constituem-se enquanto atuação unilateral das autoridades da sociedade de acolhimento, uma vez que conduzem a uma incorporação global das práticas e valores nacionais e maioritários por parte das comunidades estrangeiras recém-chegadas. As estratégias assimilacionistas baseiam-se no princípio de que os migrantes e minorias étnicas podem ser cultural e socialmente submergidos de modo a conduzir à negação da diferenciação identitária dos grupos minoritários, os quais devem abandonar sua cultura de origem, e, consecutivamente, absorver os valores maioritários para que possam estabelecer de forma efetiva as relações sociais necessárias.

Carlos Romero Giménez (2010) aponta que, historicamente, atribui-se à tendência assimilacionista a inauguração das propostas de inclusão. Contudo, na prática, esta política não pode ser verdadeiramente admitida enquanto modelo de integração, pois "supõe a imposição às minorias ou sectores dominados, do modelo dominante ou maioritário (...) porque implica a perda da identidade ou cultura dos dominados ou minoritários" (GIMÉNEZ, 2010, p. 32). Nesse sentido, o processo de coexistência, e não de integração, se concretizaria a partir da abdicação da identidade cultural dos grupos migrantes que devem adquirir os hábitos, costumes e valores da sociedade acolhedora para que possam ser incorporados no sistema sociocultural e sejam reconhecidos enquanto cidadãos.

O assimilacionismo pode, ainda, ser compreendido como monoculturalismo plural, no sentido de que viabiliza a coexistência de várias tradições sem, no entanto, promover uma efetiva interação. Para Armatya Sen (2015), o monoculturalismo plural fundamenta-se na "importância de respeitar as culturas tradicionais, (...) como se as

culturas distintas devessem de certa forma permanecer em compartimentos isolados” (p. 166). Da mesma forma, há quem denomine uma variável da política assimilacionista de multiculturalismo conservador, tendo em vista que há a consciência de uma presença multicultural, mas o Estado insiste na “assimilação da diferença às tradições e costumes da maioria” (HALL, 2003, p. 53).

As políticas assimilacionistas, portanto, propõem a preservação de uma visão monocultural que ainda busca uma certa homogeneização. O Estado receptor, ao ter ciência da pluralidade sociocultural, impõe sua identidade cultural nacional como padrão sociocultural maioritário, ao passo que nega reconhecimento e legitimidade das identidades e práticas culturais distintas, de modo a representar uma supressão condicional de barreiras culturais entre a comunidade predominante e os grupos minoritários, que se concretiza com a renúncia de valores e culturas. Caso os membros das minorias optem por não abdicar da sua identidade e práticas culturais, estarão fadados à segregação e à marginalização.

A segregação constitui uma conjuntura de exclusão em que não há inserção dos indivíduos no corpo social enquanto membros de plenos direitos. Trata-se de um processo de isolamento forçado, no qual o sujeito ou grupos sociais são privados de uma interação, tanto física quanto cultural. Para Giménez (2010), a segregação consiste um modelo sociopolítico de exclusão que propicia a disseminação de guetos habitacionais, sociais e escolares, tendo em vista a separação institucional e espacial.

Ressalta-se um dualismo da noção de segregação, vez que pode estabelecer-se de forma voluntária, quando as próprias minorias étnicas, por exemplo os refugiados, não querem ou não estão dispostas a assimilar os valores culturais nacionais e, para evitar conflitos, optam pela segregação. Nesse aspecto, é comum, portanto, que as minorias étnicas convivam numa lógica de delimitação geográfica, social e cultural, de modo a frequentarem apenas locais e eventos do seu próprio bairro, da mesma cultura ou de pessoas da mesma nacionalidade, estabelecendo pouco ou nenhum contato com os nacionais, apresentando, também, resistência na aprendizagem da língua local. Por outro lado, há a segregação institucional, quando a própria sociedade de acolhimento acaba por favorecer a segregação quando, por exemplo, dificulta o acesso e as oportunidades nas esferas laboral, da saúde ou habitacional, esta última no sentido de propiciar uma habitação centralizada em um único bairro para migrantes, estimulando as barreiras culturais, podendo, inclusive, contribuir para a representação simbólica de preconceitos e estereótipos que englobam a noção de segurança do local.

Tendo em conta os pressupostos intrínsecos aos modelos assimilacionistas, foi tornando-se perceptível que a integração, definitivamente, não é efetivada através destas políticas, vez que a integração implica um movimento de interação, adaptação e influência mútua entre os diferentes residentes de uma sociedade, num processo em que, por toda extensão longitudinal, comunidades de origens diversas formem um todo interligado. Pressupõe uma aceitação recíproca que deve ser compreendida e exercitada gradativamente, a fim de que se solidifique o reconhecimento mutual das identidades culturais e étnicas (ZARRO, 2017, p. 18).

Com o intuito de diligenciar uma resposta mais viável à diversidade cultural sem negar as diferenças nem o direito de expressão das individualidades, levando-se em consideração a importância das identidades dos diferentes membros residentes, instituem-se as políticas de dimensão multiculturalista. Para Paolo Gomarasca (2012), o grande ímpeto da perspectiva multiculturalista é interpretar o impasse da diversidade enquanto uma questão ético-político de convivência, tendo consciência de que este aspecto constitui também sua fraqueza, haja vista a possibilidade de desvios relativistas decorrentes da ênfase dada às diversidades, “que pulveriza o tecido social em um ‘supermercado’ de produtos culturais, indiferentes uns aos outros, senão em conflito” (GOMARASCA, 2012, p. 12). De modo geral, trabalhar a pluralidade e as relações interétnicas e culturais é uma missão complexa que depende de uma multiplicidade de estratégias e, por essa razão, naturalmente, advém modalidades distintas de políticas multiculturais.

Há que se levar em consideração as diferentes compreensões quanto às noções de multicultural e multiculturalismo. Para Stuart Hall (2003), seria ideal compreender que há distinções básicas nesses dois termos, no sentido de que o multicultural implica uma dimensão qualificativa responsável por descrever os aspectos sociais e as vicissitudes do sistema de governo de uma sociedade que comporta a coabitação de diferentes grupos culturais que buscam conceber uma vida em comum. Por outro lado, o multiculturalismo se traduz enquanto substantivo na medida que representa uma filosofia que fundamenta as modalidades políticas e estratégias administrativas destinadas a tratar dos problemas da pluralidade resultantes de uma sociedade multicultural. O aspecto multicultural será plural, uma vez que presume a existência de vários tipos de sociedade multicultural, bem como o multiculturalismo possibilitará não uma doutrina política singular e íntegra, mas um conjunto de processos e estratégias.

De forma semelhante, João Maria Mendes (2010) assinala que o multiculturalismo corresponde a uma ação política, uma ideologia, baseada numa ação qualificadora expressa na salvaguarda da diversidade cultural e suas benesses. Em

contrapartida, Gomarasca (2012) define o multiculturalismo como um conceito ocidental fundamentado numa crítica interna ao próprio Ocidente, haja vista as políticas não terem, historicamente, dado importância à diversidade, principalmente no que diz respeito à dimensão coletiva, pois “a questão do reconhecimento dos direitos coletivos das minorias nem sequer foi levantada, uma vez que se reputava suficiente proteger as garantias individuais” (2012, p. 14).

Amartya Sen (2015) sugere a abordagem do multiculturalismo a partir de duas perspectivas distintas, nas quais, a primeira interpreta a diversidade como um fenômeno de valor em si mesmo, e a segunda enfatiza a “liberdade do raciocínio e da tomada de decisões e celebra a diversidade cultural na medida em que é livremente escolhida como possível pelas pessoas envolvidas” (p. 159). De certa forma, há uma compreensão de que o multiculturalismo enquanto política pública pode referenciar modelos que ainda consolidam a dimensão monocultural, cujas práticas culturais ainda são “impostas em nome da ‘cultura da comunidade’”, ou modelos que propiciem dimensões de multiculturalismo inclusivo, com práticas livremente escolhidas.

Inobstante, a multiculturalidade é, por essência, um campo de interação de culturas que estão em processo de alteração constante, proporcionando uma abertura para experiências de comunitarismo, “em que os Estados receptores, sua identidade e autoridade, se deixam benevolmente enfraquecer a favor de autonomias étnico-religiosas cada vez mais autocráticas” (MENDES, 2010, p. 29). Contudo, em termos de política, o multiculturalismo possibilita uma ampla gama de teorias e finalidades que podem deixar latentes rastros de dominação cultural. Por essa razão, a determinação multicultural, social ou política, não provoca, obrigatoriamente, convivências interativas e significativas entre as culturas e grupos que coabitam em sociedade, podendo simplesmente coexistirem.

O multiculturalismo proporciona, assim, uma série de variantes dividida, basicamente, em dois grupos: os modelos que visam a tutela de “um núcleo estável de identidade transcultural, para além de suas variegadas expressões locais” (GOMARASCA, 2012, p.), isto é, uma tendência conservadora semelhante ao monoculturalismo plural, que, a par da pluralidade étnica e cultural, defende a integridade e a pureza de uma cultura nacional e encara a diversidade como um potencial destrutivo de valores fundamentais; e os modelos que se contrapõem à manutenção desse núcleo estável em favor de uma convivialidade mais efetiva entre etnias e culturas, em defesa da autonomia pessoal e da liberdade individual.

Stuart Hall (2003) enumera ao menos seis variações do multiculturalismo que vão desde o modelo conservador, já mencionado enquanto finalidade assimilacionista, perpassando pelo estilo liberal, que tem a intenção de integrar as diferentes comunidades culturais à sociedade majoritária segundo o fundamento da cidadania individual universal, “tolerando certas práticas culturais particularistas apenas no domínio privado” (p. 53). Aponta, ainda, o multiculturalismo pluralista, o qual reconhece as diferenças entre as comunidades e outorga direitos distintos, numa dimensão política coletiva, ao passo que o multiculturalismo comercial pressupõe o reconhecimento público da diversidade a fim de se esbater tensões e conflitos através do consumo privado. Quanto ao multiculturalismo corporativo, Stuart Hall define como estratégia de gestão das diferenças culturais minoritárias, “visando os interesses do centro” (idem). Por fim, aponta a variante crítica, também denominada de multiculturalismo revolucionário, cuja finalidade centra-se no poder, na supremacia das relações de opressão e movimentos de resistência, assumindo um caráter “insurgente, polivocal, heteroglossa e antifundacional”.

Em resumo, o multiculturalismo é naturalmente complexo e ambíguo. Independente das denominações e finalidades do multiculturalismo, é inegável que as políticas desta dimensão não são uma solução absoluta, mas, comparadas aos modelos assimilacionistas, já demonstram um avanço em direção a uma interação mais coparticipativa dos grupos e culturas coexistentes numa sociedade, pois possibilita o reconhecimento público da diversidade e dos direitos étnicos, de liberdade e igualdade da forma. No entanto, acredito que esse reconhecimento não é suficiente para legitimar uma interação significativa de convivialidade entre as diferentes comunidades.

2.1.2 Processos de Interculturalidade

Diante dos ímpetos assimilacionistas e multiculturalistas, a necessidade por uma gestão mais democrática da diversidade cultural e as consequentes relações entre os diferentes grupos e indivíduos permaneceu pendente. Os modelos de gestão da diversidade cultural não se mostraram eficientes em relação ao elevado nível da pluralidade existente nas sociedades atuais, de modo que não é suficiente constatar a compleição plural dos grupos e culturas, bem como é certo que não basta estimular a preservação das identidades culturais das comunidades migrantes. É improrrogável o anseio por trocas e interações mais significativas entre os grupos culturais, de modo a

tornar exequível uma sociedade aberta à intersubjetividade, em presença intercultural, bem como é crucial entender que é necessário criar estratégia para lidar, e não extinguir, com as tensões e os conflitos decorrentes da diversidade e das diferenças, uma vez que sempre irão existir.

A grande distinção da tendência abalizada na interculturalidade está nas diversas formas de contato, mediação e troca, enquanto processo ambivalente, heterogêneo e multidirecional. Trata-se de uma estratégia plural de interação que transpõe práticas simbólicas, formas de sociabilidade, exercício da cidadania, economia, ética e política (GIL, p. 30). De forma genérica, os processos de interculturalidade intentam ir além da aceitação das diferenças no sentido de assegurar o conhecimento mútuo enquanto valor sociocultural dos grupos coexistentes. A interculturalidade busca, assim, potenciar as interações culturais, tendo em mente a interação enquanto percurso natural da humanidade, “uma vez que a cultura de um povo não é estática, mas, antes, activa e sujeita a reajustamentos permanentes” (COSTA e LACERDA, 2007, p. 17).

Contudo, ainda que os discursos da interculturalidade favoreçam o contato e o diálogo através de um processo dinâmico, esse movimento não garante, em nenhuma hipótese, a ausência de tensões ou atritos. Ao contrário do ideário tradicional e utópico de exterminar confrontos decorrentes da diversidade cultural, é importante perceber o conflito enquanto elemento constituinte e essencial à formação da cultura e, por essa razão, a prática da interculturalidade subsiste “quer como gestão de risco, quer como acção arriscada que age no espaço mediano onde o social, o cultural, o político e o antropológico colidem” (GIL, p. 32 e 33).

Tendo em vista que a cultura corresponde a um complexo de particularidades afetivas, espirituais, materiais e intelectuais que distinguem um grupo social, reunindo representações quanto aos modos de vida, sistemas de valores, tradições, leis, política, ética, artes e crenças¹⁹, é de se esperar que, na sua essência, formem-se confrontos, sendo a própria cultura fundadora de conflito, compreendido enquanto estrutura comunicativa na qual o processo cultural se molda (GIL, p. 33). O conflito, por sua vez, denota dois sentidos distintos: o bom conflito, denominado comunicativo, que permite uma canalização produtiva para o aperfeiçoamento e reconciliação dos laços sociais; ou o mau conflito, não comunicativo, que dificulta a intermediação e favorece rupturas sociais (ASSMANN, 1990, p. 11 *apud* GIL, p. 33).

¹⁹ Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural da UNESCO, de 02 de novembro de 2001.

Desse modo, é inquestionável que a convivência de diferentes grupos sociais e culturais em um mesmo território conduzirá um ambiente naturalmente exposto a oposições, mas também a negociações, entre o grupo majoritário e os grupos minoritários, e entre as próprias minorias. A tolerância ao pluralismo não satisfaz o ideal de inclusão e, por essa razão, é urgente a adoção de estratégias proativas que estimulem a diversidade cultural. É neste contexto que a interculturalidade deve ser entendida: enquanto diálogo instituído no ponto em que a identidade submerge, nos desfalques, nas fissuras, “no momento em que a humanidade abdica do egoísmo solipsista e abraça o diferente, assumindo, para além da utopia, a possibilidade um futuro em conjunto” (GIL, , p. 31).

No contexto de desigualdades sociais, discriminações e marginalizações resultantes do insucesso em se promover uma efetiva integração sociocultural e, conseqüentemente, a coesão social entre todos os membros residentes de uma sociedade, é urgente a inovação de uma ação metodológica apta a concretizar processos de interculturalidade. Para Carlos Romero Giménez (2010), a metodologia intercultural requer o comprometimento de posições progressistas no sentido de ajustar as esferas e fundamentos do desenvolvimento social, aperfeiçoando a condição humana para possibilitar transformações e ir além da constatação do pluralismo, propiciando a convivialidade e a interação sociocultural positiva.

Em síntese, os processos de interculturalidade sugerem uma metodologia fundamentada na compreensão da diferença e na aceitação do outro, tendo como princípio a naturalização das diferenças culturais. Desse modo, a proposta intercultural é, antes de tudo, uma pedagogia com vista à “reinterpretação do real social”, isto é, busca “ensinar a «gerir a diferença», ou, se se preferir, a «digerir» a diferença, de modo a metaboliza-la sem conseqüências incômodas ou nefastas” (ROCHA-TRINDADE, 2015, p. 707). É imprescindível, para tanto, que as estratégias interculturais tenham lugar nos planos de governo a nível internacional, nacional, regional e local, tendo como ponto de partida a dimensão educacional, atuando na formação da consciência e cidadania, numa ação conjunta entre entidades, autarquias, escolas, professores, agentes locais e sociais, objetivando o desenvolvimento participativo e colaborativo em respeito e tolerância, na defesa dos direitos, igualdade e reciprocidade.

Não obstante seu aspecto um tanto utópico, a interculturalidade vem consolidando planos, propostas e resultados práticos. Ao longo dos anos, a Comunidade Europeia tem proporcionando debates acerca da diversidade, seus impactos e as formas como vem sendo administrada pelos Estados-membros e, principalmente, a partir dos anos 1990, a institucionalização de políticas de integração

mais efetivas, abalizadas no diálogo intercultural, tornou-se prioridade, resultando na criação de organismos específicos responsáveis pela coordenação de modelos e práticas interculturais, a favor da diversidade, igualdade de oportunidades e salvaguarda de direitos fundamentais.

Nesse sentido, o Conselho da Europa asseverou, em 2008, a imprescindibilidade da proteção e promoção dos direitos humanos, a preservação do Estado democrático de Direito e a reciprocidade para a efetivação de um futuro comum. O *Livro Branco sobre o Diálogo Intercultural* é a materialização de uma proposta intercultural enquanto modelo de gestão da diversidade cultural, fundamentada na dignidade humana individual, uma vez que “o desafio de vivermos juntos numa sociedade diversificada só é possível se pudermos viver juntos em igual dignidade” (LIVRO BRANCO, p. 13). Para o avanço dos processos de interculturalidade é premente fortalecer o sentido de integração nas sociedades, adaptando as formas de governabilidade para uma dimensão democrática da diversidade cultural em que as competências interculturais sejam ensinadas e desenvolvidas, bem como sejam fundados ou ampliados os espaços destinados ao diálogo intercultural.

Para Luís Fernando Machado (2002), o sentido de integração pressupõe uma compreensão gradativa, tendo em vista que “não é uma variável dicotômica, de tudo ou nada”, podendo vir a ser “sinónimo da consolidação entre a população autóctone e as populações migrantes de um sentimento recíproco de pertença à mesma sociedade global” (p. 70). A real integração está sujeita ao grau de envolvimento participativo dos membros nas dinâmicas e políticas culturais, sociais e econômicas.

O European Council on Refugees and Exiles (ECRE) e o Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (ACNUR) assinalam que a integração demanda o desenvolvimento de um percurso dinâmico e recíproco, de modo a acarretar deveres tanto para a sociedade de acolhimento quanto para as comunidades envolvidas, além de asseverar que, para o imigrante e para o refugiado, requer uma certa abertura, no sentido de que devem estar preparados para se adequar ao modo de viver da sociedade de acolhimento, sem perder, contudo, a sua própria identidade cultural, ao passo que, do ponto de vista da sociedade anfitriã, exige-se uma ação receptiva, na qual as instituições públicas atendam às necessidades de uma população diversa.

De igual modo, a Comissão das Comunidades Europeias salienta “*integration is a dynamic, two-way process of mutual accommodation by all immigrants and residents of*

*Member States*²⁰. Em suma, a responsabilidade por uma efetiva integração vai além das políticas públicas e da governabilidade, cabendo o encargo também à própria sociedade, a fim de possibilitar a redução exponencial de desigualdades, disseminação de discursos de ódio e marginalização de minorias.

Diante da problemática da integração, o bloco da Comunidade Europeia, há tempos, tem se reunido na tentativa de pôr em prática um estatuto de integração unificado e comum aos seus Estados-membros. Corroborando com a percepção de Rocha-Trindade (2015), a unificação de um estatuto de políticas de integração acarreta inúmeras adversidades em razão da complexidade característica do fenômeno das migrações, vez que as situações de mobilidade ocorrem por razões diversas, desde motivações econômicas à busca por asilo e refúgio decorrente de guerras, fome, violação de direitos e ameaças à sobrevivência e, por sua vez, cada Estado pode encarar essas questões de maneira divergente. Dessa forma, os processos de integração tendem a variar de país para país de acordo com pretextos de carácter histórico, político, cultural e econômico.

Muito embora a intenção de unificação de políticas de integração para os Estados-membros da UE não tenha ainda se concretizado por completo, a partir da realização do Conselho Europeu de Tampere, em outubro de 1999, foi viabilizada a atribuição à UE de algumas competências eficazes à inclusão dos cidadãos de países terceiros nas sociedades de acolhimento, tais como a regulação do direito à reunificação familiar (Directiva 2003/86/CE do Conselho, de 22 de Setembro de 2003); iniciativas orientadas para minorias étnicas, como a EQUAL, e estratégias globais para o emprego, saúde, educação e inclusão social, bem como a fixação das bases de uma política comum de integração, fundamentada no reconhecimento da importância do equilíbrio entre os direitos e deveres de estrangeiros e dos cidadãos europeus para promover uma coesão económica e social²¹.

De igual modo, ponderou-se um conjunto de princípios para o desenvolvimento de um estatuto jurídico comum que engloba direitos e deveres que “garantam o respeito pelas diferenças culturais e condições de trabalho e de acesso à habitação e aos serviços públicos, numa base de igualdade com os cidadãos nacionais” (FONSECA e GORACCI, 2007, p. 29), ressaltando-se, ainda, a necessidade de desenvolver políticas de integração globais a fim de garantir que as necessidades dos migrantes sejam

²⁰ Comunicação da Comissão ao Conselho, ao Parlamento Europeu, ao Comité Económico e Social Europeu e ao Comité das Regiões – Terceiro Relatório Anual sobre a Imigração e a Integração, 2007.

²¹ FONSECA, Maria Lucinda; GORACCI, Mónica, **Mapa de Boas Práticas: Acolhimento e Integração de Imigrantes em Portugal**. OIM e ACIDI, I. P. 2007, p. 29.

devidamente incorporadas em todas as políticas específicas da UE (Comissão Europeia, COM, 2004, 508). Assim, a Comissão vem lançando recorrentemente edições do *Manual de Integração para Decisores Políticos e Profissionais*, de modo a assinalar uma série de “boas práticas e lições extraídas das experiências dos Estados-Membros no domínio da implementação de programas de introdução de imigrantes e refugiados recém-chegados e da participação cívica dos cidadãos de países terceiros” (FONSECA e GORACCI, 2007, p. 31), bem como propõe um conjunto de indicadores que possibilitam a avaliação, comparação e monitorização das práticas implementadas.

A vivência de uma sociedade plural por meio da interculturalidade e a conseqüente política de integração das diferentes comunidades residentes num mesmo território pode vir a beneficiar a diminuição de distâncias de relações étnicas e culturais e a romper estigmas marginalizados e estereótipos infundados. Para tanto, é indispensável a adoção de medidas antidiscriminação, com atuação comunitária recorrente no combate à xenofobia, ao racismo e qualquer comportamento discriminatório, bem como a instituição de estatutos de igualdade de tratamento no emprego e atividade profissional.

Ressalta-se, assim, que nem todas as medidas essenciais ao processo de integração competem ao Estado, cabendo à sociedade civil sua participação ativa, principalmente no que respeita ao desempenho das organizações especializadas, entidades de solidariedade social e instituições não governamentais, através da criação de espaços de convivência, onde seja possível evocar memórias comuns e vivências identitárias com suas culturas de origem, execução de festividades com visibilidade pública e o auxílio para os interesses de todas as comunidades residentes (ROCHA-TRINDADE, 2015).

Para além disso, no que concerne à integração sociocultural dos refugiados em Lisboa, é preciso priorizar o desenvolvimento de políticas de sensibilização da população nacional, pondo em prática as previsões do *Plano Nacional para o Acolhimento e Integração de Pessoas Refugiadas Recolocadas*, sugerido pela Comissão Europeia em conjunto com a Agenda Europeia para Migrações, instituindo, assim, uma ação mais cuidadosa e específica do Estado. Para tanto, o desenvolvimento de políticas públicas destinadas ao acolhimento e integração desses sujeitos na sociedade portuguesa precisa ser estruturado e fundamentado em paradigmas que favoreçam a aceitação e o reconhecimento das diferenças e dos diversos grupos sociais, tal como o paradigma da democracia cultural, que baseia-se na consagração das comunidades, no sentido de subentender a possibilidade de reconhecimento de

práticas culturais dos mais variados grupos, que por ventura tenham passado por um processo de deslegitimação.

2.2. Cidadania cultural e a importância das organizações culturais

Explicar os contributos e impactos sociais da dimensão cultural torna-se relevante para este estudo por considerar que a cultura, numa atuação colaborativa com as artes, pode contribuir para a capacitação e integração mais favorável às comunidades e grupos sociais, especificamente os refugiados. A percepção da cultura e das artes enquanto instrumentos privilegiados de intervenção, qualificação, participação e integração social tem-se fortalecido, fundamentando veementemente as propostas de políticas públicas a nível internacional e nacional, com crescente expressão na Europa desde os anos 1960. Assim, reconhece-se o valor substancial da cultura enquanto parte vital do desenvolvimento pessoal e da participação plena e ativa dos indivíduos face às sociedades contemporâneas, bem como assegura-se a valorização instrumental da cultura e das artes na intervenção e emancipação social.

Levando-se em consideração o contexto português, o desenvolvimento cultural apresenta uma trajetória intrincada em que se notam diversos objetivos, iniciativas e ações por vezes embaralhados que acabaram por dificultar a configuração de um “desenho político sustentável e determinado para acontecer a longo prazo” (MELO, 2014, p. 8). A elaboração de políticas culturais em Portugal despertou após a revolução de 1974, dando início ao momento que João Texeira Lopes (2000) denomina como a primeira geração da política cultural, marcada pela equiparação com “as tendências europeias de massificação da produção e do consumo culturais” (idem), que conduziram um capitalismo cultural, cujo objetivo consistia em atender o consumo cultural do máximo de pessoas, ao menor custo, a partir de uma oferta de produtos culturais similares, económicos e sem distinções.

Por conseguinte, a segunda geração da política cultural portuguesa estabeleceu a busca pela democratização da cultura através de um processo de difusão, com vista a atrair públicos, organizar e qualificar a recepção cultural por via de agentes socializadores. Essa proposta foca-se em alargar o acesso do público à cultura e às práticas artísticas, a fim de possibilitar uma distribuição cultural para a população a partir de conhecimentos e sistemas da elite cultural (SOUZA, 2017), isto é, prevê o direito ao acesso à cultura, enquanto espaço privilegiado, ao passo que se estimula a produção e distribuição de obras culturais e artísticas hegemônicas e elitistas.

A política de democratização cultural é caracterizada por Lopes (2008) como um meio de difusão que propõe levar aos espaços culturais mais insignificantes (culturas de massa e cultura popular) o sopro vital dos grandes templos culturais, a essência dos patrimônios culturais e artísticos consagrados (eruditos), assente na ideia de uma transmissão cultural com vista a “elevar o nível cultural das massas” (Lopes, 2008: p. 4), mantendo, assim, um conceito hierarquizado de cultura fundamentado na oposição cultura erudita/cultura de massas/cultura popular. Essa hierarquia induz, de certa forma, uma compreensão arbitrária do que é ou não é considerado cultura e, conseqüentemente, dificulta a disseminação da diversidade. As concepções da democratização pressupõem facilitar o acesso a bens e serviços culturais de alta qualidade ao maior número de pessoas possível sem se preocupar com a formação de públicos (BONET e NEGRIÉR, 2018).

Por sua vez, a terceira geração é fundamentada no paradigma da democracia cultural, no qual preconiza-se uma ação mais enraizada e autoconsciente em direção à ideia de emancipação na qual a “ação cultural é doravante encarada de baixo para cima e de dentro para fora, a partir das necessidades e aspirações das populações” (LOPES, 2008, p. 5). O estímulo ao *empowerment* e à autoconsciência da sociedade conduz à formação de uma política de transformação social reconhecendo em cada indivíduo o triunfo do protagonismo, enquanto sujeito ativo de sua própria história, sem prejuízo da dimensão cotidiana que engloba suas experiências, tensões e forças. Ressalta-se a imprescindibilidade do processo de autoconsciência na sociedade como um caminho apto a romper as dominações majoritárias e, assim, possibilitar o reconhecimento das culturas enquanto processos de criação contínuos, resultantes não só dos artistas, mas dos grupos culturais em geral.

Ao contrário dos princípios da democratização, a democracia cultural parte do pressuposto de que não há produto ou expressão cultural coerente e hierarquicamente superior que necessite ser disseminado entre um conjunto indiferenciado de cidadãos, reivindicando, assim, a possibilidade de cada grupo social obter o reconhecimento de suas práticas culturais, antes consideradas ilegítimas ou mesmo não lucrativas (BONET e NEGRIÉR, 2018). Há, claramente, uma tentativa de ruptura com a hierarquização em direção à aceitação da diversidade cultural, no entanto, para a concretização real desse paradigma, faz-se necessária a participação social ativa em todas as dimensões, com o intuito de disseminar as mais variadas expressões e, ao mesmo tempo, promover a conscientização da preservação das diversidades culturais.

Não obstante os grandes avanços e contribuições, os princípios da democracia cultural não produzem uma política simplificada com resultados satisfatórios garantidos,

e sofre críticas em razão das suas limitações no sentido do seu discurso retórico, haja vista a dificuldade em alterar a missão e as práticas socioculturais propostas e a possibilidade de que a ideia de democracia cultural torne-se, na prática, um relativismo cultural no qual o acesso à criatividade passa a considerar a arte como um processo “essencialmente” histórico, vertical e seletivo (BONET e NEGRIÉR, 2018).

Com efeito, o desenvolvimento de políticas culturais implica a colaboração entre a organização da representação do papel do Estado e a organização de uma ação pública com vista a formar um conjunto abalizado em ideias e práticas políticas e administrativas. Novamente, é importante destacar que as políticas culturais, ainda que se constituam essencialmente enquanto políticas públicas, implicam a atuação conjunta e colaborativa entre Estado e demais redes de atuação da sociedade civil e agentes culturais a nível de atuação e organização local, regional, estatal e interestatal, vez que

as políticas culturais, enquanto programas de partilha de iniciativa e responsabilidade entre Estado e sociedade civil, deveriam potenciar ao máximo aquele “sector social da cultura” e a participação benévola, algo militante e de quase auto-consumo, que o dinamiza. Isto, nas combinações multiformes de agentes, estatais e empresariais, municipais e autárquicos, associativos e outros, que vão emergindo em diversos domínios e iniciativas (COSTA, 1997, p. 13).

Diante do contexto das políticas culturais em Portugal, nota-se, a partir da década de 1990, a presença de uma variedade de propostas que englobam políticas de património, formação educativa de públicos, sustentação da oferta e o uso económico-político da cultura (SILVA, 1997), que, para além da preservação e valorização de edifícios, documentos, língua e culturas nacionais e supranacionais, visam à implementação de processos de articulação da produção e consumo culturais, oferta e procura, relação entre obras e audiências.

Em complemento, as políticas públicas têm ganhado novas configurações e, no decorrer dos anos, nota-se o progresso no que tange à promoção de um acesso mais amplo, com maior integração da fruição artística e cultural, de modo a evidenciar as benesses das atividades culturais face ao desenvolvimento pessoal e coletivo, à construção de identidades e à coesão social, além do reconhecimento da participação em atividades culturais e artísticas enquanto papel relevante para a aquisição e aperfeiçoamento de competências e capacidades. Tanto a nível internacional como nacional, os estatutos e relatórios de diagnóstico e avaliação de políticas públicas têm asseverado os efeitos positivos, decorrentes da participação em práticas culturais e artísticas, no fomento da cidadania (FORTUNA, 2014). Nesse sentido, as dimensões cultural e artística viabilizam a ascensão da cidadania a partir de três níveis:

acesso ao conhecimento e à fruição cultural e artística, entendida como elemento essencial da qualidade de vida e do desenvolvimento pessoal; ativação de laços relacionais com as comunidades de inserção e, portanto, de processos de inclusão social; qualificação dos cidadãos para a participação plena nas restantes esferas (económica, política, cívica, educativa, comunicacional) da vida coletiva. (FORTUNA, 2014, p. 110)

Tendo em vista que a constituição da cidadania implica “resistir à exclusão e invisibilidade a que os grupos sociais dominantes remetem os ‘outros’” (CARMO, 2014, p. 100), bem como a ascensão de um conjunto de novos e complexos sujeitos políticos, identidades e subjetividades, nota-se uma alteração da percepção da cidadania, antes compreendida como instituto legal de pertença ao Estado (CARMO, 2014), agora perspectivada como um arsenal de práticas políticas, sociais, simbólicas e culturais, compreendida como uma dimensão “multi-escalar, um processo ‘globalizado’ que se desenrola às escalas local, nacional e internacional” (p. 103). Nesse interim, a dimensão cultural detém relevante papel enquanto instrumento facilitador em processos de aprendizagem para aquisição e aperfeiçoamento de potencialidades reflexivas, criativas e relacionais, nomeadamente quando complementada com a educação formal, influenciando diretamente na construção da cidadania e na participação social nas esferas do mercado de trabalho e da vida económica.

As atividades artísticas podem propiciar o desenvolvimento e aperfeiçoamento de competências associadas à cidadania e à emancipação, operando nas esferas objetivas e subjetivas, podendo contribuir na percepção, interpretação e ressignificação de experiências, situações e perspectivas, realçando, assim, os antagonismos da realidade observada e vivenciada, a ponto de conduzir a tomada de consciência e o desejo de transformar o mundo (SERAFINO, 2018). Contudo, não convém afirmar que a arte, por si só, é capaz de mudar o rumo da história ou transformar situações reais, mas ressaltar a capacidade de a arte ser um instrumento privilegiado de intervenção, de transformação e de participação.

A nível europeu, a valorização da natureza social da cultura tem sido asseverada repetidamente nos documentos oficiais voltados para a cultura, diversidade e diálogos culturais, apontando a necessidade de implementar políticas que favoreçam as práticas artísticas e ressaltem a importância das organizações culturais para a promoção e ampliação do acesso e da participação social, principalmente dos grupos mais vulneráveis, uma vez que

A riqueza da herança cultural e a dinâmica dos setores cultural e criativo da Europa reforçam a identidade europeia, criando um sentimento de pertença. A cultura promove a cidadania ativa, os valores comuns, a inclusão

e o diálogo intercultural no seio da Europa e em todo o mundo. Além disso, reúne as pessoas, incluindo os refugiados recém-chegados e outros migrantes, e ajuda-os a integrar-se nas comunidades. As indústrias cultural e criativa permitem igualmente melhorar o nível de vida, transformar as comunidades, criar emprego e crescimento, e exercem um efeito positivo noutros setores da economia. (COM, 2018, p. 1)

A Comissão Europeia assinala, ainda, as potencialidades das artes e das instituições culturais enquanto instrumentos favoráveis nos processos de inclusão social, sugerindo a implementação de estratégias que estimulem a associação entre iniciativas culturais e projetos sociais com vista a agregar os setores da educação, economia e cultura, reafirmando, desse modo, a qualidade transversal da cultura. Nesse sentido, promover o acesso e a participação cultural, bem como estimular a educação para a cultura, constitui papel importante não só para o combate às situações de pobreza, mas, principalmente, para a promoção da integração social, haja vista as atividades artísticas e culturais possibilitarem a aquisição e o desenvolvimento da expressão, do potencial criativo, da tomada de consciência, da emancipação e da participação ativa no meio social, além de propiciarem a sensibilização, o combate aos estereótipos e preconceitos a determinados grupos sociais e culturais, e favorecerem o reconhecimento da diversidade cultural e do diálogo intercultural, o acesso à informação, aos serviços e aos espaços culturais²².

Nesta ótica, embora seja visível uma crescente elaboração de ações que destacam as dimensões cultural e artística, ainda há uma carência quanto à promoção do acesso às artes e à cultura no contexto social português. Conforme as estatísticas culturais europeias²³, os dados obtidos em Portugal apontam uma percentagem substancialmente baixa em relação ao contato da população com o património cultural no ano de 2017, verificando-se, por exemplo, que apenas 33% dos entrevistados assistiram a um evento de artes performativas, indicando, ainda, que 45% dos inquiridos justificam a falta de interesse como fator decisivo no acesso e participação cultural.

Não obstante, para Carlos Fortuna (2014) a percentagem relativamente alta no que tange à “falta de interesse” como justificativa da escassa participação cultural em Portugal pode estar relacionada a efeitos estruturais, no sentido de desenvolvimento

²² Conclusões do Conselho da União Europeia sobre o papel da cultura na luta contra a pobreza e a exclusão social (26 de outubro de 2010), acessível em:

<http://register.consilium.europa.eu/doc/srv?l=PT&f=ST%2015448%202010%20INIT>

²³ Eurobarómetro Especial 466 – Outubro 2017 - Património Cultural, de autoria da Comissão Europeia, Direção-Geral da Educação, Juventude, Desporto e Cultura, acessível em:

<http://ec.europa.eu/commfrontoffice/publicopinion/index.cfm/Survey/getSurveyDetail/instruments/SPICIAL/surveyKy/2150>

socioeconômico, de vigor do tecido cultural e da proximidade das comunidades à oferta e às entidades culturais. Assim, o estímulo à participação e ao acesso às artes e culturas implica uma ação para além das políticas culturais, englobando a atuação conjunta com a esfera educativa formal, uma vez que a qualificação escolar potencializa os recursos cognitivos e informativos necessários ao pleno desenvolvimento individual e coletivo. É necessário, pois, reforçar a importância de se “desenvolver uma associação estreita e consistente entre promoção do acesso à cultura e reforço dos recursos educativos e das qualificações escolares” (2014, p. 116) a fim de propiciar uma efetiva integração social e redução de situações de desvantagens.

Relativamente às comunidades de refugiados, ressaltam-se implicações que podem dificultar o acesso às atividades culturais e artísticas, nomeadamente as condições financeiras, de habitação, de educação, de marginalização e estigmatização social e simbólica. Estes aspectos são pontos recorrentes aos refugiados e se tornam potentes inibidores de uma participação plena, tanto a nível social como cultural, razão pela qual se faz necessária uma relativização na abordagem da participação cultural e um empenho mais direcionado a este tipo de vulnerabilidade.

Em que pese seja perceptível a ampliação de ações e projetos direcionados à integração e participação social dos refugiados em Portugal, principalmente em decorrência do Programa de Relocação 2015-2017, ainda há uma forte carência relativamente à esfera cultural, sendo priorizadas as iniciativas com vista à formação profissional e empregabilidade. Por outro lado, há uma forte ascensão de instituições culturais com iniciativas destinadas a comunidades vulneráveis de migrantes e de outros grupos em situação desfavorável, representando, assim, uma multiplicidade de ações vocacionadas a promover e ampliar o contato com o fazer artístico e atividades culturais.

A atuação de organizações culturais e entidades sociais que favorecem intervenções e contatos artísticos ganha extrema relevância pois propiciam o desdobramento de programas de natureza diversificada e, conseqüentemente, favorecem a disseminação das mais variadas formas de mobilização cultural associadas aos objetivos sociais (FORTUNA, 2014). Em complemento, as organizações culturais são imprescindíveis por possibilitarem a criação de espaços de encontro, marcados por um sentido de liberdade e segurança, onde os participantes podem encontrar um ambiente aberto e não ameaçador, que dá a conhecer o Outro, dando voz e tornando visível aquilo que muitas vezes é silenciado (VLACHOU, 2017, parte I). As instituições culturais se destacam também por consolidar uma ponte colaborativa com comunidades locais, incorporando, assim, um conjunto de estratégias que englobam formas de

cooperação entre agentes culturais, entidades da sociedade civil e da administração pública.

Não obstante o espaço reduzido destinado ao financiamento específico às esferas cultural e artística em Portugal, Carlos Fortuna (2014) evidencia o desenvolvimento de diversos projetos destinados a apoiar a rede de equipamentos culturais e a programação cultural, bem como à mobilização da cultura no âmbito da intervenção e, principalmente, o lançamento de iniciativas mais estruturadas vocacionadas para populações em situação de desvantagem e de exclusão cultural. A título exemplificativo, ressaltam-se os programas *Escolhas* (promovido pela Presidência do Conselho de Ministros e integrado no Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural – ACIDI, IP) e os programas promovidos pela Fundação Calouste Gulbenkian, em particular o Entre Gerações e o PARTIS, que dentre vários projetos de intervenção social, selecionou no âmbito do *Partis – Práticas Artísticas para a Inclusão Social* o projeto *Refúgio e Teatro: Dormem mil gestos nos meus dedos* com o grupo de teatro amador RefugiActo (2014-2017), objeto desta investigação. BOA!

Nesse sentido, o panorama de iniciativas culturais e artísticas constitui um cenário heterogêneo que implica a mobilização da administração pública, das organizações da sociedade civil e de agentes culturais, a nível nacional, regional e local. Observa-se a tendência para o reconhecimento das organizações culturais e das atividades artísticas, consolidando as artes e a cultura enquanto vetores de grande relevância social que, em razão do cariz didático, emancipatório e capacitante (FORTUNA, 2014), constituem o campo de interação interpessoal e a relação entre os sujeitos e o mundo, viabilizando a aquisição e o aperfeiçoamento de competências e o enriquecimento de experiências.

Com efeito, cabe ao Estado criar estratégias de preservação, difusão e promoção da cultura e das artes, com vista à materialização de um sistema público de financiamento e políticas culturais assente em princípios que favoreçam o reconhecimento da diversidade. A alteração para uma política cultural mais instrumental é uma tendência europeia da atualidade (BELFIORE, 2002) e, similarmente em Portugal, a dimensão cultural tem se configurado como um aspecto constante nas propostas políticas nacionais, recebendo maior ou menor ênfase em períodos distintos, e, em virtude das alterações de paradigmas, vem assumindo papel importante, nomeadamente no que respeita à natureza social e seu caráter instrumental, reforçando positivamente os processos de intervenção social por vias culturais apoiadas na dimensão artística. Nota-se, pois, uma alteração nos padrões das políticas públicas

locais no sentido de reforçar o caráter complementar entre as dimensões culturais e artísticas de intervenção.

Constata-se mudanças na realidade da Administração Pública portuguesa, sendo visíveis os contributos positivos na esfera da participação cultural por via das relações entre as políticas cultural e educativa, relativamente aos incentivos para produção e requalificação de serviços educativos nos equipamentos culturais, ao desenvolvimento de práticas desta natureza, além da introdução das artes nos currículos dos ensinos básico e secundário favorecendo uma recondução da aprendizagem e do contato com as dimensões artística e cultural (BENTO, 2003 e MELO, 2014).

Consecutivamente, nota-se a consolidação da relação entre as políticas culturais e de ação social em decorrência da crescente realização de projetos de intervenção comunitária apoiados na atuação de agentes culturais, com vista à promoção de maior dinamização entre os grupos sociais. Assim, vê-se uma mudança em relação à percepção da cultura, legitimada enquanto instrumento privilegiado de transformação social.

2.3. O impacto social das artes

A temática da integração social constitui ponto recorrente nos debates da Comissão Europeia, ocasionando uma diversidade de estudos e propostas de ações e iniciativas com vista a combater as situações de exclusão social, preconceitos, discriminações e casos de xenofobia, principalmente em decorrência do aumento da migração internacional. Levando-se em consideração que o estado de bem-estar das comunidades residentes está diretamente associado à coesão social, a integração tem vindo a ser encarada como um aspecto multidimensional que vai além das questões financeiras e de empregabilidade.

Ainda que a questão material detenha o foco principal nas estratégias de combate às situações de desvantagem e exclusão social, as propostas atuais apresentam uma nova preocupação concernente à esfera sociocultural da integração, que enfatiza a aplicação positiva das artes para a redução das situações de exclusão. Nesse sentido, em boa parte do Ocidente, principalmente nos países anglo-saxônicos, o recurso à dimensão artística enquanto instrumento privilegiado de intervenção social

tornou-se fundamental para o direcionamento de investimentos públicos no setor cultural (BELFIORE, 2002; BELFIORE e BENNETT, 2010). Contudo, ao enfatizar as artes para fins políticos, sociais e emancipatórios, evidenciam-se também os embates sobre os valores e significados das artes e uma certa tensão manifestada entre o valor da arte em si mesma e o seu valor instrumental (MELO, 2014).

Nesse sentido, as reflexões acerca das expressões artísticas enquanto instrumentos facilitadores do redesenvolvimento social, com vista à coesão e integração social e à competição econômica, incitam o assentamento do paradoxo de que, por um lado atribui-se importância quantitativa e maior legitimidade às artes, e, por outro, a instrumentalização, no sentido de enfatizar a função social, política e econômica sobrepondo fins utilitários, parece reduzir a especificidade e a autonomia das áreas artísticas (MELO, 2014), conduzindo à perda do valor da “arte pela arte”.

Com efeito, sobressaem duas linhas de compreensão neste contexto, quais sejam as perspectivas essencialista e pragmatista. A corrente essencialista evidencia que o valor e a relevância das artes se fundamentam na dimensão estética, sob o argumento de que a arte é uma área autônoma, cuja valoração está em si mesma e não em propósitos e fins utilitários (MELO, 2014). Essa perspectiva foi amplamente defendida desde o Renascimento, abalizada nas ideias de Kant de que “as obras de arte não têm propósito fora de si mesmas, não servem qualquer outro fim e são, portanto, livres de qualquer finalidade ou função” (MELO, 2014, p. 86), perdurando pelo século XIX com a teoria esteticista.

Por outras palavras, os artistas que defendem estas teorias da arte pela arte transformaram a sua posição marginal nos mercados artísticos e literários da época num distintivo de honra, onde a não mercantilização e a inutilidade (para fins práticos) da sua arte tornaram-se não só a sua marca registada, mas uma afirmação estética, moral e política e o fundamento para o seu maior terreno ético. A missão da arte pela arte e o esteticismo em geral podem, portanto, ser vistos como uma parte de um conjunto de valores alternativos aos sublinhados pelo funcionamento do mercado e do sistema capitalista florescente (MELO, 2014, p. 87).

A consolidação da teoria esteticista remonta-nos à ascensão capitalista e à valorização da arte enquanto produto de valor econômico. Conforme assinala Ernst Fischer (1966), após o século XIX, a esfera artística como um todo foi introduzida em um mundo de produção capitalista de mercadorias que, embora tenha viabilizado o aperfeiçoamento de novas forças de produção artística, favorecendo o desenvolvimento de trabalhos diversos e inovadores, produziu implicações aos níveis da produção, da circulação e do consumo resultando na mercadorização da arte e, de certa forma,

legitimou uma concepção artística mais conservadora e elitista, reproduzindo e perpetuando hierarquias culturais e, concomitantemente, dificultando o acesso às massas populares (MOLYNEUX, 1998 *apud* CARMO, 2014).

No entanto, a produção artística no mundo contemporâneo pode proporcionar, simultaneamente, a reprodução de um tratado institucional elitista e hierárquico, e a representação de espaços autônomos, de perspectivas sociais e políticas. Em oposição, ressalta-se a perspectiva pragmatista que assevera a existência dos efeitos sociais das artes e dos bens culturais, em defesa da percepção instrumental. Reforça-se o caráter didático, formativo e emancipatório inerente às práticas artísticas, legitimando a compreensão de que promover o “encontro com as artes (...) propicia a aquisição e o desenvolvimento de conhecimentos e competências técnicas, intelectuais, expressivas, emocionais e relacionais” (FORTUNA, 2014, p. 126), ao passo que impulsiona potencialidades para superar adversidades sociais, econômicas ou mesmo simbólicas.

Segundo Aristóteles, Hegel ou Marx, a arte, em qualquer das suas modalidades, gêneros ou estilos, constitui-se sempre numa forma sensorial de transmitir determinados conhecimentos, subjetivos ou objetivos, individuais ou sociais, particulares ou gerais, abstratos ou concretos, super ou infra-estruturais (BOAL, 1977, p. 59).

Nesse sentido, Augusto Boal (1977) salienta que o teatro, especificamente, acaba sendo muito mais determinado pela sociedade em razão da sua relação imediata com o espectador e as suas capacidades dialética e de persuasão, de modo que as demarcações englobam tanto a concepção cênica, visual e externa, como o próprio conteúdo do texto.

Com efeito, é inquestionável a presença de oposições e dicotomias relativamente às artes, seus significados e funções, vez que tanto o conceito quanto o papel das artes estão permanentemente em mutação e evolução. Especificar os múltiplos tipos de arte implica caracterizar atributos decorrentes de um processo cultural específico que não possui validade de correspondência para todos os períodos históricos (BELFIORE & BENNET, 2008). Todo o percurso histórico das artes possibilitou novos significados e atribuições, por essa razão, não pretendo apresentar uma descrição minuciosa e global de experiências artísticas nem discorrer acerca da dimensão estético-filosófica a fim de definir o que é arte, mas sim assinalar as práticas e tendências artísticas providas de significações e qualidades que, mesmo que não recebam o estatuto de obra, se enquadrem no âmbito da arte enquanto elemento constitutivo, com vista a explorar mais profundamente as disposições da arte social e política.

O direcionamento de práticas artísticas para intervenções sociais, de caráter pedagógico ou terapêutico, é considerada uma invenção do século XX, embora existam algumas experiências anteriores que sugerem as capacidades didáticas, terapêuticas e formativas das artes, como por exemplo a catequização dos jesuítas através do teatro ou os tratados médicos que indicavam a expressão dramática para o tratamento de distúrbios mentais (BALME, 2011). Mas é realmente a partir dos anos 1900 que o interesse pelas artes como instrumentos de transformação, intervenção e participação se intensifica, tendo como um dos fatores cruciais a ascensão da psicanálise freudiana e, por conseguinte, a fundação do psicodrama de Jacob Levy Moreno, que reavivaram o interesse pela espontaneidade e pela improvisação.

Uma outra linha de instrumentalização das artes está relacionada ao caráter pedagógico e comunitário, numa vertente de caráter político, com vista a promover a emancipação através do jogo. Nesse contexto, com inegável relevância, ressalta-se o projeto *Hull-House* em Chicago, que desenvolveu novas estratégias de formação educacional, vocacional e artística destinadas aos migrantes provenientes de diversos países e às comunidades menos favorecidas, enfatizando o papel das artes para as dinâmicas de convivência.

A *Hull-House* refere-se a uma casa de acolhimento de migrantes recém-chegados aos Estados Unidos, fundada em 1889 por Jane Addams e Ellen Starr, com a finalidade de desenvolver e implementar atividades sociais e culturais. O projeto da *Hull-House* adquiriu imensa proporção chegando a dispor de treze edifícios que, para além das funções e serviços prestados, sediavam uma galeria de arte e alguns estúdios que ofereciam aulas de pintura, gravura e litografia, e, recorrentemente, realizavam exposições dos produtos e obras; uma escola de música, projetada para dar uma formação musical completa, estimulando o resgate e a preservação de canções tradicionais e culturais dos imigrantes através dos seus filhos, além de estimular a representação musical de situações sociais vivenciadas pelas pessoas; e possuía, ainda, um complexo voltado para o fazer teatral, com a finalidade de desenvolver dinâmicas e jogos (ADDAMS, 1990; BALME, 2011).

A *Hull-House* apresentava um programa de artes fundamentado no estímulo à participação social, na valorização da criatividade e das diversas culturas dos migrantes, promovendo atividades que conduzissem à criação de novos laços, as relações interpessoais e intergeracionais, a novas formas de educação e transmissão de conhecimentos numa ação que comungava as artes visuais, a música e o teatro. Há, claramente, uma validação das artes como agente didático de justiça social, de reconstrução e reorganização de verdades morais, de reprodução e compreensão de

situações sociais e domésticas, um veículo de auto expressão, mas também de recreação.

Por conseguinte, as iniciativas de arte comunitária ganharam relevância acadêmica a partir da década de 1980 com a publicação de Bernie Jones (1988) que, por meio de uma residência artística, realizou uma avaliação de projetos de arte comunitária com a finalidade de compreender os impactos resultantes de uma intervenção comunitária através das artes, refletindo acerca das relações entre arte e a contribuição para tomada de consciência e apreciação do patrimônio cultural e simbólico; as artes e o desenvolvimento do sentimento de pertença; as artes e a identificação comunitária; as artes e a participação nas questões da própria comunidade, apontando conclusivamente um conjunto de transformações positivas nas quatro áreas de investigação (MELO, 2014).

O estudo de práticas artísticas associadas à intervenção social incide, maioritariamente, sobre os impactos sociais produzidos, encarados como efeitos positivos sobre os indivíduos, asseverando o importante valor social das artes, relativamente às contribuições para a coesão social e *empowerment* e para os desenvolvimentos pessoal, identitário e comunitário. No entanto, convém ressaltar a preocupação em relação aos estudos de avaliação dos impactos sociais das artes, uma vez que não se pode olvidar a existência de aspectos negativos ou mesmo o fato de que uma iniciativa artística pode não desencadear efeito algum sobre os indivíduos participantes (olhe o texto dos públicos participantes, Borges!).

É importante enfatizar que, embora defenda que as artes, e principalmente o teatro, são atividades potencializadoras de competências e capacidades, seria incorreto presumir que as atividades artísticas produzirão efeitos sociais positivos em sua totalidade, muito menos que os efeitos podem ser generalizados. Para além da diversidade de estudos, projetos e iniciativas empenhados em legitimar os impactos sociais das artes, este argumento não está completamente consubstanciado, tendo em vista que não se pode afirmar que qualquer tipo de prática artística desenvolvida com qualquer tipo de grupo social e cultural produzirá efeitos sociais idênticos (MERLI, 2010).

É necessário ter em mente que propor uma intervenção social por vias artísticas implica o desenvolvimento de uma ação colaborativa e interdisciplinar, levando-se em consideração as contribuições de outras áreas de pesquisa relevantes, tais como a dimensão psicológica e sociológica da percepção das artes e da criatividade, vez que os produtos artísticos e culturais são resultados de um processo histórico e geográfico, de maneira que as “capacidades criativas são estimuladas pelas necessidades de

inovação formadas anteriormente e pelas oportunidades oferecidas pelo contexto em que trabalham²⁴” (MERLI, 2010, p. 115).

Destarte, não se pode negar que as atividades artísticas podem produzir efeitos sociais, estéticos e educativos, despertando interesses, proporcionando espaços de discussão e expressão que estimulam a participação ativa e desenvolvem competências diversas. Para Ernst Fischer (1963), a arte é, em sua essência, uma forma de socialização capaz de satisfazer uma pluralidade de necessidades humanas fundamentais, a nível relacional, comunicacional e de intermediação entre indivíduos e o meio. Para além de ser uma expressão laboral e um produto social, a arte está “intrinsecamente ligada às ideias e aspirações, necessidades e esperanças existentes numa situação sócio-espacial concreta” (CARMO, 2014, p. 115), desobscurecendo possibilidades e promovendo a compreensão e/ou a transformação da realidade observada e vivenciada.

Como já mencionado, por ser produto de um processo histórico-geográfico, a arte manifesta uma multiplicidade de funções, formas e expressões, a nível estético, social, político, didático e recreativo, cujo desenvolvimento conduz à interpretação e/ou resignificação das realidades, podendo transcender e subverter experiências, relações e subjetividades. A partir do momento que o fazer artístico se mostra capaz de transcender, o seu carácter político se mostra atuante e, a partir da retomada e da reconstituição de valores, é possível conceber novas realidades nas quais estes valores possam prosperar. Assim, a atividade artística torna-se uma articulação simbólica, visual e material capaz de intervir na produção da realidade e na resignificação de imaginários (CARMO, 2014).

Nesta investigação, encara-se a arte e, principalmente o teatro, enquanto prática essencialmente política, corroborando com a ideia de Augusto Boal de que por ser uma atividade do ser humano o carácter político é inerente e, independente da finalidade, o fazer artístico irá contribuir para a reprodução do senso comum ou para a ruptura crítica e, por essa razão,

a distinção entre arte política e não-política é falaciosa pois, quer se trate de práticas artísticas que desempenham um papel importante na construção e manutenção de uma determinada ordem simbólica ou, pelo contrário, que visam a confrontação e desestabilização dessa mesma ordem, estamos sempre na presença de manifestações políticas (MELO, 2014, p.).

²⁴ “(...) Their creative capacities are prompted by the needs for innovation, which had been formed in earlier times and by the opportunities offered by the context in which they work” (MERLI, 2010, p. 115).

Contudo, é quando a arte propõe a desconstrução e a confrontação da ordem que sobressaem as problemáticas acerca da realidade social que motivam a articulação de uma estética voltada para a transformação social, política e emancipatória. A arte social e política não segue uma convenção fixa, mas permite múltiplas configurações, admitindo diversas formas de práticas artísticas capazes de colaborar a ressignificação, a desconstrução e a confrontação da ordem dominante ao passo que sugerem engajamento e participação.

Especificamente em relação ao teatro, Gurvitch (2011, *apud* SERAFINO, 2018) assinala que as funções sociais do fazer teatral são diversificadas e podem ser organizadas em três tipos: como meio facilitador da aceitação de condições estabelecidas, como instrumento de protesto e como forma de entretenimento. O autor preconiza o teatro enquanto técnica de experimentação sociológica e enquanto programa de pesquisa da organização social do teatro, asseverando a correlação entre sociedade e teatro. A concepção do teatro como manifestação social e cultural requer o comprometimento de uma pluralidade de aspectos haja vista sua configuração multidimensional que abrange “atividades e resultados que se realizam nas interações entre indivíduos e contextos e que depende de processos individuais, sociais, culturais e de negociação de significados” (SERAFINO, 2018, p. 167).

2.4. Uma visão diacrônica do fazer teatral de âmbito social e político

Para uma melhor compreensão acerca das particularidades do Teatro no domínio da intervenção social, proponho uma abordagem evolutiva das formas teatrais e, a partir de uma lógica de escolhas, caracterizar e explicar metodologias, estratégias e linguagens teatrais que dialogam com o objeto de estudo. O objetivo, no entanto, não se perfaz numa resenha histórica que retrata a realidade tal como o foi, mas implica uma abordagem de formas teatrais que motivaram rupturas, de maneira que os contextos social, político e cultural tornam-se relevantes para uma melhor compreensão da função do teatro enquanto linguagem artística que constitui uma metáfora do cotidiano, “inserida numa realidade política e social” (ANICETO, 2016, p. 19).

O teatro provém de um contexto diferenciado, configurando-se como um espaço de encontro, um fórum, onde se materializa a tomada de consciência e o debate sobre nós mesmos e nossa situação (CRUZ, 2015), cuja origem centra-se na tríade corpo, espaço e voz e, seguidamente apoiando-se no texto, materializa um processo em que

se contrasta o individual e o social (BEZELGA, 2015). Ao longo de mais de dois milênios foi-se estabelecendo um complexo de formas e experiências teatrais em uma trajetória nada linear, que se remonta e se ressignifica continuamente, misturando tradição e inovação.

Desde a sua origem, são incomensuráveis os debates sobre as relações entre teatro e política (BOAL, 1977), sobre sua natureza social, didática, meramente contemplativa ou mesmo terapêutica. É inegável que o Teatro nasce da humanidade e reflete o diálogo com o contexto social, histórico e espacial de cada época, uma forma artística que apresenta direta e claramente os conflitos inerentes às estruturas sociais. Não à toa, quando instauram-se situações de abuso de poder estatal, uma das primeiras formas de censura e quebra de diálogos incorrem sobre as manifestações teatrais. Por toda a extensão da história do teatro, constata-se exemplos vários de definição e abordagem do teatro, seja para conduzir uma apropriação instrumental da classe dominante ou apoiar a ideia-força de libertação e emancipação.

Nesse sentido, Augusto Boal (1977) ao asseverar a natureza intrinsecamente social e política do teatro evidencia a primeira transformação fundamental, ainda na Grécia Antiga, quando defende que, originalmente, o Teatro era a corporificação de vozes livres onde o povo era, simultaneamente, sujeito e objeto, autor e destinatário, uma solenidade sem distinções, em que todos participavam, até o momento em que se dá a primeira intervenção hierárquica da aristocracia e suas conseqüentes divisões e delimitações. O “sistema trágico coercitivo de Aristóteles” (idem) reflete, para o autor, a implementação de uma ideologia dominante, em que passa-se a exaltar o homem notável e brilhante, que se destaca dos demais mortais e enquadra-se como modelo a ser seguido. Muito embora sustente-se o cariz democrático deste fazer teatral, para Arnold Hauser (*apud* Boal, 1977, p. 3), a tragédia grega constituía um sistema tendencioso, vinculado à ideologia estatal da aristocracia que, além de financiar as produções, tinha o poder de escolha e veto sobre o que era representado.

É comumente instituído ao teatro clássico grego a origem do teatro ocidental, marcado por uma forte componente festiva, de caráter coletivo, que conciliava as dimensões poética, religiosa, cívica e, obviamente, ideológica (SERAFINO, 2018). Há, portanto, uma base de concepção teatral e poética fundamentada na aptidão criativa de representação da realidade associada a aspectos de cunho reflexivo, didático, político e, de certa forma, terapêutico, levando-se em consideração a capacidade catártica atribuída à linguagem teatral, que “colocam o teatro, à partida, num lugar clarificador do ponto de vista ético e estético na criação que se desenvolve com comunidades” (CRUZ, 2015, p. 17).

Aristóteles foi o responsável por atribuir a noção de *catarse* às artes, concedendo-lhes um valor fundamental face à especificidade reparadora da natureza humana. A *catarse* remete, assim, à natureza instrumental da linguagem artística e teatral, evidenciando-se enquanto um mecanismo elementar para a formação cívica (MELO, 2014). Nesse sentido,

o princípio da função catártica do teatro em particular e das artes em geral, radica no facto de que as ideias de crescimento pessoal e do processo de aperfeiçoamento moral do *self*, subjacentes ao conceito, foram, historicamente, os argumentos utilizados pelo Estado para a promoção das artes e para o estímulo à participação pública em atividades culturais (MELO, 2014, p. 88-89).

Com efeito, a ideia de *catarse* assinala uma pluralidade de sentidos que englobam as acepções moral, emocional, intelectual e estrutural. Suas definições podem asseverar o carácter didático da performance teatral, com vista à educação moral, que, por sua vez, conduz à libertação emocional e à purgação de emoções indesejáveis, influenciando o espectador a perceber não só as implicações morais inerentes às situações da realidade vivida, mas que enfrentará circunstâncias de avaliação do seu carácter. Convém ressaltar o gatilho emocional derivado da *catarse*, que remete à força dramática relativamente ao sentido de vulnerabilidade, tornando o espectador suscetível às emoções desencadeadas pela experiência teatral, na medida que conduz à reflexão acerca das paixões e conflitos representados e, conseqüentemente, levando à redução do controle que estas emoções podem ter sobre o espectador (BELFIORE & BENNET, 2008; MELO, 2014).

A *catarse* remete à ideia de libertação emocional tendo em vista que a performance teatral propicia um espaço de desbloqueio de sensações por ventura reprimidas, tal como um processo de descarga psíquica, que pode ocorrer consciente ou inconscientemente. Assim, a *catarse* associa-se à esfera terapêutica pela capacidade de desencadear reações físicas a experiências emocionais, corroborando com a percepção de que a relação entre personagens e plateia pode ocasionar uma projeção de emoções pré-existentes do espectador, seja no sentido de libertar-se ou de restringir-se delas. Esse princípio constitui fundamento basilar do psicodrama desenvolvido por Jacob Levy Moreno, mencionado anteriormente, que assevera o efeito curativo do processo catártico com base em formas teatrais.

O processo de *catarse* na experiência teatral ganha, ainda, relevância enquanto impulsionador de ação nas propostas do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, relativamente à capacidade de a performance teatral motivar respostas emocionais

divergentes nos espectadores, ao mesmo tempo que pode estimular atitudes a serem tomadas face uma situação real. Pressupõe-se, assim, que o processo catártico da experiência teatral está associado à busca de soluções e rupturas de conflitos e formas de opressão. Em contrapartida, a catarse pode remeter a uma percepção intelectual que prioriza o valor cognitivo em detrimento do caráter emocional, retomando o caráter aristotélico, relativamente à defesa da natureza mimética da linguagem artística para realçar o seu papel educativo, no qual

o artista organiza o trabalho de tal forma que o espectador é capaz de inferir, das circunstâncias individuais apresentadas diante dele, as leis universais que lhe subjazem. Este movimento do particular para o universal envolve um processo de aprendizagem que torna mais claro e mais distinta a significância dos acontecimentos apresentados na obra de arte (Golden, 1962, 53-54 in Belfiore & Bennet, 2008, p. 89).

Em suma, a catarse está associada essencialmente ao efeito produzido sobre o espectador, em que a experiência teatral, para além da purgação emocional, possibilite ao espectador a sensação de “elevação da alma, um enriquecimento psicológico e moral” (MELO, 2014, p. 92). A partir do princípio catárquico, Aristóteles consolidou significativamente a percepção de uma tradição intelectual positiva outorgando as funções formativa e moral das linguagens artísticas.

Tal como o contexto histórico é ponto de influência para a materialização de formas teatrais, as transformações e ressignificações desta linguagem servirão para interferir, motivar e transformar o espectador a partir da sua visão sobre a sociedade (SERAFINO, 2018). Diante disso, seguidamente, as expressões teatrais passaram a acompanhar premissas pragmáticas que secundarizaram as reflexões filosóficas, favorecendo a compreensão da teatralidade em função do poder estatal dominante, reduzindo as representações às “verdades sagradas”, face à ascensão soberana da Igreja, nomeadamente o período medieval, que estabelece um ideal artístico determinado a preservar a tradição, a fim de estagnar a sociedade, em prol da perpetuação do sistema vigente, numa missão coercitiva, doutrinante e autoritária, favorecendo o caráter abstrato e de “desindividualização” (BOAL, 1977, p. 61).

Consecutivamente, o Renascimento declarou a “liberação do individualismo e o despertar da personalidade” (BERTHOLD, 2006, p. 269) e a centralidade ao homem perecível, ao passo que ocasionou oscilações entre limites e excessos. Para além do teatro elisabetano liderado pelo estrelato shakespeariano, o Renascimento foi palco de um teatro para as humanidades, que fomentou o resgate aos dramas antigos ao mesmo tempo em que refutou as concepções teatrais da antiguidade. Até aqui, toda a extensão

histórica da performance teatral denota a exponencial ênfase à palavra, à dramaturgia, com grandes declamações, asseverando a dominância hierárquica textual, enfatizando o modo culto de vida enquanto padrão da trajetória dramática com vista a consolidar a nova imagem-modelo do homem (BERTHOLD, 2006), além de denotar a reduzida atenção às teatralidades populares.

Em contrapartida, o século XVI concedeu espaço às habilidades, ao domínio artístico das formas de expressão corporal e vocal, à improvisação ágil, primitiva, jogral e burlesca que abalizaram o teatro popular sob a forma da *Commedia dell'Arte* que, “enraizada na vida do povo, extraía dela sua inspiração, vivia da improvisação e surgiu em contraposição ao teatro literário dos humanistas” (idem, p. 353). Essa nova concepção proporcionou um processo de profissionalização dos atores, a ampliação da dimensão lúdica da representação teatral e, por um lado, evidenciou o caráter contemplativo, de deleite e entretenimento do público, favorecendo a natureza cômica, fantasiosa e jogral do fazer teatral, por outro, consagrou o momento de superação das discriminações e marginalização dos atores. Nesse sentido, Irene Serafino (2018) assinala o caráter inclusivo e integrador decorrente da *Commedia dell'Arte*, relativamente à possibilidade de retomar e ressocializar dignamente profissões antes consideradas marginalizadas, tais como palhaços, charlatães, acrobatas e ilusionistas de rua.

Destarte, os princípios aristotélicos foram constantemente revisitados, ressignificados e substituídos. O palco italiano extinguiu o traço cerimonial e propiciou a espetacularização do teatro, enquanto o Renascimento evidenciou a razão e estabeleceu regras de composição e rigor estrutural que favoreceram a ênfase da individualidade expressiva (SERAFINO, 2018). As recorrentes transformações das práticas teatrais refletiram as mudanças sociais, tais como a ascensão da classe burguesa, que auxiliou a dispersão do acesso às performances artísticas não só para a nobreza, mas para as camadas populares, além de reconfigurar a estrutura cênica relativamente aos caracteres dos seus protagonistas que “deixaram de ser objetos de valores morais, superestruturais, e passaram a ser sujeitos multidimensionais” (BOAL, 1977, p. 2).

Os séculos XVIII e XIX representam, consecutivamente, grandes mudanças de ordem social em virtude da primazia da razão instituída pelo Iluminismo, de modo a transformar o teatro em um espaço de celebração do novo autoconhecimento do homem, da ética e da filosofia moral, de modo a ser percebido como um fórum no qual inaugura-se uma tendência de reflexão, crítica, moralização e argumentação (BERTHOLD, 2006). As transformações tecnológicas e as descobertas científicas

influenciaram diretamente as representações teatrais, relativamente à invenção da luz elétrica que demarca novos gêneros de teatro, propagando uma concepção ilusionista que abalizou as estéticas realista e naturalista, e reforçaram a separação entre o palco e a plateia, consolidando, assim, a passividade do espectador, a ênfase do texto dramático e a composição cênica do espetáculo. Novas formas de relacionamento entre os indivíduos são produzidas, marcadas pela mecanização e pela lógica trabalho/produzibilidade, evidenciando os aspectos decorrentes da segunda revolução industrial, mas, simultaneamente, configura-se o prelúdio de uma nova ressignificação política, social e cultural que incita novas interpretações e questionamentos sobre a realidade pelos artistas, filósofos, políticos e intelectuais (ANICETO, 2016; SERAFINO, 2018).

Instaura-se o cenário da modernidade, um espaço vital, acelerado, dinâmico, tecnológico e de transição vertiginosa. Para além das descobertas e inovações, as mudanças de paradigmas do final do século XIX e início do século XX impulsionaram o progresso científico e social, nomeadamente sob as influências da corrente positivista e marxista. Por um lado, o positivismo preconizaria uma reorganização social assenta na indústria e na ciência, especificamente a sociologia enquanto área de conhecimento da humanidade. Em contrapartida, o marxismo, embora corroborasse com a ideia de uma sociedade moderna abalizada no progresso, na ciência e na indústria, evidencia o questionamento acerca da luta de classes, bem como assinala a alienação inerente ao sistema capitalista.

É justamente nesse contexto de oposições científicas que as manifestações artísticas passaram a disseminar novas experimentações e desconstruções, retomando com intensidade a natureza política e social do Teatro, e das artes em geral, de maneira que as encenações seguem uma tendência de abordagens, temáticas e interpretações inovadoras, acentuando as distinções entre dramaturgo e encenador, desconstruindo a relação entre texto, autor e público, reconhecendo profissionalmente a função do diretor e, por conseguinte, favorecendo a experimentação de novos limites expressivos e maior enfoque ao trabalho do ator, além de instigar incessantes questionamentos sobre o papel do espectador.

Diante do cenário teatral dos finais do século XIX, ressaltam-se as propostas de importantes encenadores e teóricos, como Kostantin Stanislavski, cujo método centrava-se no trabalho do ator sobre si mesmo, aliando rigor físico à percepção psicológica a fim de impulsionar potencialidades inexploradas no processo de construção do personagem com vista à uma encenação naturalista. Em que pese o método de Stanislavski configure-se como um legado de extrema relevância até os dias

atuais, nomeadamente pela consolidação da primeira sistematização de bases teóricas sobre a arte do ator, a estética naturalista, que aspirava um realismo quase científico, acabou por impulsionar a edificação de um teatro moderno crítico que passa a se dar conta da passividade e distanciamento estabelecidos ao espectador.

Assim, nota-se um redirecionamento das manifestações teatrais e artísticas a uma ascensão vanguardista que encara as realidades de forma mais crítica e reflexiva, apelando para a tomada de consciência das audiências, assumindo o pressuposto de que tudo pode ser representado através de múltiplas formas de representação, experimentação e provocação (MOLINARI, 2010; SERAFINO, 2018), que resultam em encenações simbolistas, em busca de uma ruptura total com o realismo-naturalismo, e mais próximas ao público.

As encenações simbolistas asseveram a força do símbolo em relação à palavra, evidenciando a intenção de transladar a complexidade humana para além da fala, enfatizando a magnitude do corpo em movimento, do gesto, de signos, das sensações, da música e da dança, ao mesmo tempo em que dão primazia ao recurso da iluminação, percebido como elemento integrante da encenação. O simbolismo estabelece um panorama de experiências teatrais que excedem a mera representação e rompem com a suposição de que a encenação é uma imitação da vida.

Para além de um teatro simbólico, as propostas de Meyerhold foram diretamente influenciadas pelo contexto social russo, levando para a arte cênica as inquietações artísticas, sociais, políticas e intelectuais subjacentes ao momento histórico que vivia, que resultaram um teatro intencionalmente político e a materialização de uma pedagogia teatral assente na biomecânica para o trabalho do ator. Por conseguinte, as inovações de carácter experimental e as revoluções desencadeiam o aparecimento de novas formas teatrais que impulsionaram a natureza sociopolítica do Teatro, levando-o para as ruas aliado às classes operárias, como forma de intervenção, de debates e comícios (MOLINARI, 2010).

A herança teatral, desde a antiguidade, vem se compondo de debates intelectuais, de cerimônia, rito e festividade. Todo o percurso histórico de conflitos, questões e valores consubstanciaram a matéria-prima teatral, de modo que essa composição social tornou-se mais frequente ostensiva quando a prática artística começou a se opor à pressão da sociedade industrializada de massa (BERTHOLD, 2006), despertando um movimento de resposta à degradação humanitária e à autodestruição decorrentes das atrocidades da Primeira Grande Guerra.

Destarte, as propostas vanguardistas se disseminaram por toda Europa, devastada pelo período de guerra, sobressaindo, assim, as encenações que propunham a desconstrução do espaço palco-plateia que, para além de aproximar o espectador à cena, objetivava o seu despertar consciente para uma determinada realidade. Um fazer teatral de natureza social, com finalidade reflexiva e questionadora, de conteúdo politizado que encontra representação nos ideais propostos por Erwin Piscator (1893-1966) que, ao realocar dramas individuais numa dimensão social em busca de uma eficácia política, preconiza uma proposta teatral de cariz pedagógico, com o intuito de implementar um fazer teatral que espelhasse o contexto histórico-social, priorizando a reflexão em detrimento do carácter emocional, fundando a ideia do “teatro proletário” que dirigia-se aos espectadores com fundamentação política, econômica e social, assumindo o carácter de ferramenta para a luta de classes (BERTHOLD, 2006) e “como forma de agitação das plateias para fazer política e não para entreter” (ANICETO, 2016, p. 32).

Essa nova perspectiva consagra o prelúdio de um panorama teatral direcionado à criação de um espaço analítico, crítico e de conscientização materializado, posteriormente, pelo Teatro Épico, de Bertolt Brecht (1898-1956), percebido enquanto um “instrumento de exploração sociológica da moderna sociedade capitalista, de seus mitos e seus vícios, cujo contrapor a ideia de uma revolução, no sentido marxista, das relações sociais.” (CARUSO, 2018, p.52 *apud* SERAFINO, 2018, p. 174). O fazer teatral proposto por Brecht apresenta uma nova forma de encenação e de representação que vai além dos ideais do denominado teatro político, da agitação e propaganda, mas um teatro que, ao invés de provocar emoções, apelasse para a inteligência crítica do espectador, transmitindo conhecimentos e não vivências (BERTHOLD, 2006).

A origem conceitual e didática do Teatro Épico está referencialmente embasada nos contributos de Piscator, da psicologia behaviorista americana, na relação que se firma entre a produção de bens e consumo de massa, nas teorias do *agitprop*²⁵ e pelas tendências didáticas orientais (*idem*). O Teatro Épico consolida uma concepção dialética quanto à relação entre palco e plateia, a fim de pôr em causa o carácter de entretenimento, e refutar o sistema aristotélico, nomeadamente a ideia de catarse, estabelecendo um processo de neutralização e distanciamento, de maneira que opere

²⁵ Também denominado de *teatro de propaganda* (e agitação), cuja proposta consiste em mobilizar a população numa esfera de organização de eventos de massa diretamente associados a partidos políticos e aos *media*. Foi implementado com força no teatro engajado da Rússia Soviética e nos Estados Unidos da América.

e estimule pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na alteração do contexto no qual as ações se realizam, propondo uma movimentação cênica assente em forças motrizes de cariz social, na qual o objeto da cena é passível de ser reconhecido e, concomitantemente, parece alheio.

Conforme assinala Walter Benjamin (1987), o teatro épico tem como ideia de partida a intenção de reformular fundamentalmente as relações funcionais entre palco e plateia, texto e representação, diretor e atores, de modo a apresentar um aparelho teatral no qual o palco se torna uma sala de exposição em que a audiência assume a função de uma assembleia formada por indivíduos interessados. A representação, por sua vez, constitui-se uma interpretação de controle rigoroso, em que o diretor não mais indica instrutivamente a encenação, mas expõe teses que exigem uma tomada de posição das quais os atores são responsáveis por mostrar as ações dos personagens através de gestos sem a preocupação de desenvolver ações, mas sim representar e estimular a descoberta de condições num processo marcado por interrupções que fortalecem o sentido de distanciamento e mantém lúcida a compreensão, no espectador, de que o que se observa é teatro.

A concepção do teatro brechtiano redirecionou os eixos do fazer teatral, realçando a sua função social e política, bem como possibilitou a aproximação entre sociologia e teatro (SERAFINO, 2018). Em suma, o Teatro Épico concebe uma estética marcada pelo uso da música, concedendo-lhe forte relevância relativamente à função formal de interrupção das canções brechtianas, recorre a fotografias, notícias de jornais e demais elementos com vista a reforçar as informações e significados sociais e políticos exigindo uma postura ativa, alerta, participativa e consciente do espectador (BALME, 2011).

Consecutivamente, o contexto internacional é acometido por um forte movimento de emigração dos países europeus rumo aos Estados Unidos em razão da desestabilização ocasionada pelas guerras, resultando uma intensa interação cultural e a consequente produção de novas experimentações e estímulos. Em contrapartida, o fazer teatral nos países europeus vivenciava um processo de ressignificação em meio às alterações de paradigmas quanto às políticas das artes que acabaram por impulsionar a tendência de criação dos teatros nacionais, das Casas de Cultura e dos Centros Dramáticos Nacionais (DORT, 1977).

Novamente, a partir da década de 1960, o cenário geopolítico assinala uma sequência de conflitos, efervescência cultural e contextos ditatoriais, nomeadamente nos países latino-americanos, reascendendo os questionamentos acerca da relação

entre teatro, sociedade e política. Contudo, enquanto o contexto da época desfavorecia significativamente as esferas culturais e artísticas, em que os meios de comunicação evidenciavam a crise e a marginalização da cultura e das artes do outro lado do oceano, os países europeus seguiam a ânsia por novas matrizes e novas experimentações expressivas, das quais se destacam as contribuições de Peter Brook que, com seu método denominado “Espaço Vazio”, propõe um trabalho contínuo, um ensaio constante, em que se evidencia uma dimensão intercultural fundamental ao processo de experimentação corporal e espacial dos atores, cuja ideia-força da proposta cênica consisti na capacidade de transcender a si próprio, de modo a transpor para a cena um campo de interação cultural, “de sonoridades específicas, de pulsões soltas e de corporalidades pluralmente marcadas” e “que incorpora a diversidade expressiva numa estratégia ‘anarrativa’” (BEZELGA, 2015, p. 220).

Contudo, para além das propostas cênicas direcionadas à encenação e ao trabalho do ator, as instabilidades e demais adversidades provocadas pelas guerras instauraram uma crise que atinge tanto as esferas artísticas como as educacionais. A partir daí, sublinham-se as concepções de animação teatral, abalizadas na utilização de técnicas de teatro como instrumentos de comunicação e interação, com vista a incitar as potencialidades criativas, voltada para um público mais jovem, que “associa à formação e educação escolar um modelo pedagógico fundado no exercício coletivo de técnicas expressivas” (SERAFINO, 2018, p. 177).

Paralelamente, em grande parte dos países latino-americanos, nota-se o aparecimento de grupos de teatro independentes, de caráter experimental, assente em um método de criação coletiva que assume caráter social e político, engajados em evidenciar a função social do teatro e a sua relação com a construção de uma identidade. As propostas de criação coletiva e a dimensão experimental ganharam repercussão nacional e internacional, favorecendo a disseminação das linguagens teatrais nas camadas populares, resgatando uma relação de proximidade entre palco e plateia, estabelecendo diálogos e trabalhos colaborativos com comunidades, com claras referências às propostas de Brecht.

Nesse sentido, convém ressaltar o trabalho do diretor e autor brasileiro Augusto Boal, que teve início em 1953 com o grupo *Teatro de Arena*, em um período de revolução e luta por autonomia cultural motivado por um movimento de ruptura com os parâmetros artísticos eurocêntricos tão consolidados desde o século XIX nos grupos e audiências de teatro do Brasil. Conforme assinala Sábato Magaldi (1962), o fazer teatral no Brasil representou e reproduziu recorrentemente as tendências europeias, ainda que de forma tardia, recebendo um número significativo de companhias teatrais

estrangeiras, até que as influências estrangeiras passaram a ser questionadas, despertando insatisfações e a intenção de se produzir tendências culturais e artísticas nacionais. Não obstante as tensões e conflitos entre os grupos, constata-se um esforço coletivo em busca de uma renovação estética, inspirada nas propostas das vanguardas europeias e na renovação dos textos e das linguagens cênicas.

Diante dessa busca por uma estética nacional, o *Teatro de Arena*, com a direção de Augusto Boal, se consolidou enquanto teatro e dramaturgia essencialmente brasileiros, caracterizado por uma posição estética ideológica que representava a oposição ao contexto ditatorial que ameaçava se instaurar no país (GÓES, 2009). Augusto Boal e o Teatro de Arena firmaram colaborações com entidades e grupos de movimentos populares, tal como o Movimento de Cultura Popular coordenado por Paulo Freire, cuja interação resultou na criação de espetáculos que se estabeleceram como armas de resistência e luta ao pôr em cena o resgate de memórias através de narrativas históricas e menções de heróis antepassados, símbolos também da resistência no Brasil. As referidas encenações representam, assim, o gatilho referencial para a materialização da contribuição teatral mais relevante de Augusto Boal: o Teatro do Oprimido (TO).

As décadas seguintes aos anos sessenta apresentaram uma complexidade de influências, motivações e ressignificações que impulsionaram a relativização do palco enquanto espaço tradicional da prática teatral, a ruptura da hierarquia dominante do texto, as recorrentes insatisfações com as convenções estabelecidas e o advento de novos campos de interação e novas tendências. Ao passo que se estabelecia um movimento independente do teatro comercial, disseminava-se os ideais direcionados à relação do teatro com o público infanto-juvenil e fortalecia-se o desenvolvimento da experiência comunitária que privilegiava o caráter experimental, a improvisação e “a interpelação da assistência, e que à mercê dos ventos de mudança econômica, social e política, dos novos valores geracionais (*beatnics, hippies*) se afirmaram na cena mundial” (BEZELGA, 2015, p. 221).

2.4.1. Ouvir e dar voz a quem é silenciado: O Teatro do Oprimido e o Teatro Comunitário

Preliminarmente, ressalta-se que a abordagem mais detalhada acerca das modalidades do Teatro do Oprimido (TO) e do Teatro Comunitário (TC) torna-se

essencial tendo em vista o foco principal desta investigação, relativamente aos contributos da prática teatral no processo de integração sociocultural, com foco no trabalho do grupo *RefugiActo*, em Lisboa, cuja atuação apresenta similaridades e referências concretas de ambas as modalidades.

O TO constitui-se enquanto um sistema teatral expressamente social e político, de cariz instrumental, com vista à emancipação e participação social. É abalizado por um complexo de pesquisa multidisciplinar, com influência significativa dos trabalhos desenvolvidos por Bertolt Brecht, Paulo Freire e de teóricos políticos como Hegel. As estruturas metodológica, técnica e teórica que servem de base para o TO são produtos da vivência e da luta de Boal em conjunto com as entidades e colaboradores durante a trajetória conturbada na sociedade brasileira.

Não obstante sua formação em Engenharia Química, Boal dedicou grande parte da sua vida à criação de textos teatrais até ser convidado para atuar como diretor do Teatro de Arena, em 1956. À época, a classe teatral brasileira vivenciava um período excruciante de aniquilamentos políticos, econômicos e sociais que resultaram um esvaimento das audiências e uma cisão entre os grupos de teatro, dispostos em clássicos e revolucionários. Nesse contexto, o Teatro de Arena desponta com a tendência revolucionária assente em uma coordenação artística de necessidade social (BOAL, 1977).

A trajetória do Teatro de Arena reflete uma oscilação de caminhos e escolhas que perpassa por uma fase realista, necessária para ascender a dramaturgia e a interpretação brasileiras, mas que, em razão da carência de autores e peças brasileiras, direcionaram a produção de textos modernos realistas de autores estrangeiros, resultando a concretização do “teatro-realidade”²⁶. No entanto, o contexto sócio-político indicava uma forte movimentação de cunho nacionalista que, por sua vez, intensificou a necessidade de uma dramaturgia brasileira, demarcando, assim, a segunda fase do Teatro de Arena, que abriu suas portas para “quem quisesse falar do Brasil às plateias brasileiras” (BOAL, 1977, p. 179).

²⁶ Tendo em vista a fundação do Arena Laboratório de Interpretação, fundamentado no trabalho do ator segundo os métodos de Stanislavski para a encenação de peças de estética realista-naturalista, o grupo acabou por ressignificar aquilo que poderia vir a ser um problema: o palco. A utilização do formato de arena poderia ser questionada, vez que impossibilitava a materialização do pressuposto naturalista abalizado no ilusionismo, por deixar visível todos os mecanismos do teatro. Contudo, o formato em arena possibilitou uma nova forma de abordagem da estética realista voltada para um “teatro-realidade”, em que se evidenciam as técnicas de *close-up* – “todos os espectadores estão próximos de todos os atores; o café servido em cena é cheirado pela plateia; o macarrão comido é visto em processo de deglutição; a lágrima ‘furtiva’ expõe seu segredo (...)” (BOAL, 1977, p. 178).

A segunda fase do Arena resultou em imensas vantagens, mas, em geral, produziu pouca variedade, em que os públicos assistiam ao que já conheciam. Enquanto a primeira fase “restringia-se além do desejável na exaustiva análise de singularidades, esta reduzia-se demasiado à síntese de universalidades” (idem, p. 183). Era preciso construir um teatro mais universal, mas de essência brasileira que não se comprimisse às aparências. A terceira fase do Teatro de Arena consagrou o grande momento do tão almejado teatro revolucionário, principalmente a partir da produção de espetáculos musicais, dos quais se destacam o *Arena Conta Zumbi* (1965) e o *Arena Conta Tiradentes* (1967), dirigido por Augusto Boal, que exaltam e enobrecem figuras heroicas da História do Brasil, a fim de assinalar e pôr em causa a supremacia racial (branca) e ideológica que se perpetuava historicamente no país, não obstante a maioria da população ser de descendência africana.

Arena conta Zumbi constitui um marco simbólico de resistência e de uma sagacidade artística ímpar, uma vez que, diante da ditadura militar instaurada em 1964, era necessário esquivar-se da censura, razão pela qual o espetáculo apresentou uma “combinação pioneira de alegoria histórica com realismo brechtiano, num formato musical capaz de ‘mascarar’ a condenação pungente da ditadura existente que nele era feita” (CARMO, 2014, p. 153). O espetáculo consagrou uma fase de “destruição” das convenções teatrais, motivado pelo desejo de “refletir sobre uma realidade em modificação” (BOAL, 1977, p. 187) que necessitava de inovação nas estruturas e instrumentos para um teatro atuante.

A experimentação de caos e desordem instaurada na trajetória de *Zumbi* se alastrou também no processo criativo de *Arena Conta Tiradentes*, marcada pela ressignificação do caos a partir de quatro técnicas principais: a desvinculação ator-personagem, a partir da implementação de uma alternância de “máscaras”, que na verdade representam padrões de ações e reações mecanizadas dos personagens, “fazendo-se com que todos os atores interpretassem todos os personagens” (idem, p. 189), que denota a segunda técnica, qual seja o agrupamento de todos os atores numa única perspectiva de narradores em detrimento da encenação desenvolvida a partir do ponto de vista de cada personagem; o terceiro objetivo consiste no caráter eclético de gêneros e estilos que permeia todo o espetáculo, com mudanças bruscas e violentas; por fim, tem-se a música como recurso que prepara, ludicamente, o público para a recepção de expressões textuais simplificadas.

Diante destes processos de experimentação e criação surge o elemento preliminar que será posteriormente consolidado com o Teatro do Oprimido, nomeadamente a criação do “sistema do coringa”: “uma proposta permanente de se

fazer teatro – dramaturgia e encenação” (idem, p. 193). O *coringa* possibilita uma forma de apresentar e revelar a análise do espetáculo para a plateia, tal como o fazia o *coro* na tragédia grega ou o *raisonneur* das peças de Ibsen ou, mais comumente, o recurso do *narrador*. A grande distinção do sistema do *coringa* é a ruptura com a camuflagem, que predomina nas formas similares, que mascara a verdadeira intenção do recurso, uma vez que tais formas resultam a criação de um “personagem” que se aproxima dos demais personagens (BOAL, 1977).

Assim, o *coringa* denota um caráter frio e distante dos personagens da peça, responsável por apresentar as “explicações” do texto encenado em proximidade com o público, de maneira a desenvolver o espetáculo em dois níveis distintos, mas complementares: “o da fábula (que pode utilizar todos os recursos ilusionísticos convencionais do teatro) e o da ‘conferência’, na qual o *Coringa* se propõe como exegeta” (BOAL, 1977, p. 196). O *coringa* é, pois, “mestre de cerimônias” que cumpre a função de mediador entre os personagens em cena e os espectadores, de modo a apresentar a história e, concomitantemente, expõe comentários críticos acerca da narrativa, analisando suas implicações sociais e políticas, podendo, inclusive, intervir diretamente no desenrolar da ação (CARMO, 2014).

A colaboração entre Boal, o Teatro de Arena, o Movimento de Cultura Popular coordenado por Paulo Freire e demais entidades de cariz social e político determinou a ideia-força da sua matriz de trabalho em direção à luta por uma transformação social, dando início às experiências de emancipação quando o grupo partiu em direção às regiões mais pobres do Brasil, com vista a despertar a população para a revolução, através de estímulos teatrais sobre a luta contra as opressões. Essas primeiras experiências se fundamentavam na construção dramática com base em situações sociais de injustiça e de opressão, uma encenação composta por gatilhos de emoção violenta e enérgica, com intuito heroico e sublime a fim de “exortar os oprimidos a lutar contra a opressão” (BOAL, 1996, p. 17). Os textos eram escritos por Boal, juntamente com o Arena, e tratavam de situações geralmente vivenciadas por camponeses, trabalhadores, pobres e oprimidos, e eram representados pelos atores do grupo:

E usávamos nossa arte para dizer verdades, para ensinar soluções: ensinávamos os camponeses a lutarem por suas terras, porém nós éramos gente da cidade grande; ensinávamos aos negros a lutarem contra o preconceito racial, mas éramos quase todos alvíssimos; ensinávamos às mulheres a lutarem contra seus opressores. Quais? Nós mesmos, pois éramos feministas-homens, quase todos. Valia a intenção (BOAL, 1996, p. 17 e 18).

No entanto, ao final de uma das apresentações, o grupo foi surpreendido por um espectador que levantou-se, visivelmente emocionado e estimulado com a encenação, e fervorosamente convocou o grupo para auxiliá-lo a expulsar uns capangas de um Coronel, que tinham se apropriado das terras de um amigo.

_ "É uma beleza ver vocês, gente moça da cidade, que pensa igualzinho que nem a gente. A gente também acha isso, que tem que dar o sangue pela terra." (...)

_ "E já que vocês pensam igualzinho que nem a gente, vamos fazer assim: primeiro a gente almoça (era meio-dia), depois vamos todos juntos, vocês com esses fuzis de vocês e nós com os nossos, vamos desalojar os jagunços do coronel que invadiram a roça de um companheiro nosso, puseram fogo na casa e ameaçaram matar a família inteira! Mas primeiro vamos comer." (...)

_ "Fuzil que não dá tiro???" - perguntou espantadíssimo. "Então pra que é que serve?"

_ "Pra fazer teatro. São fuzis que não disparam. Nós somos artistas sérios que dizemos o que pensamos, somos gente verdadeira, mas os fuzis são falsos."

_ "Se os fuzis são de mentira, pode jogar fora, mas vocês são gente de verdade, eu vi vocês cantando pra derramar o sangue, sou testemunha. Vocês são de verdade, então venham com a gente assim mesmo porque nós temos fuzis pra todo mundo." (...)

_ "Então aquele sangue que vocês acham que a gente deve derramar é o nosso, não é o de vocês ... ?"

_ ";Porque nós *somos* verdadeiros sim, mas somos verdadeiros artistas e não verdadeiros camponeses ... Virgílio, volta aqui, vamos continuar conversando... Volta..." (idem, p. 18 e 19).

A situação marcada por forte tensão foi o despertar necessário para Boal perceber que a revolução que tanto almejava incitar, não poderia ser conquistada por atores em cena, oriundos de uma classe média privilegiada que aconselhavam e sugeriam atitudes, valores e comportamentos acerca de circunstâncias que nunca haviam vivenciado pessoalmente.

A partir de 1967, a ditadura militar instaurou uma forte repressão, resultando perseguições a indivíduos e grupos que expressassem preocupações sociais, políticas e de resistência, dificultando cada vez mais qualquer tipo de protesto. Em 1968 foi promulgado o ato institucional N°5 (AI-5) que, dentre inúmeras restrições, instituía ao presidente da república a jurisdição para suspender os direitos políticos de qualquer cidadão, por um período de dez anos, bem como exonerar a garantia do *habeas corpus* (GÓES, 2009; CARMO, 2014). Em consequência, o trabalho desenvolvido pelo Teatro de Arena enfrentava ameaças e limitações, haja vista os grupos de teatro e os diretórios estudantis universitários, que apresentavam forte caráter social e revolucionário, serem

considerados alguns dos principais alvos de censura pelos militares e apoiadores da extrema-direita.

O contexto ditatorial regia o Brasil em todos os aspectos, mas aqui se destaca a manipulação das notícias que eram permitidas para serem divulgadas pelos meios de comunicação. Assim, Boal inaugurou as experimentações do primeiro método que compõe o sistema do Teatro do Oprimido: o Teatro-Jornal. O Teatro Jornal é um sistema formado por doze técnicas, cuja finalidade primordial é transformar notícias ou reportagens de jornal em cenas teatrais, sendo inicialmente realizado pelo Núcleo II do Teatro de Arena que sucedeu montagens de espetáculos diários com base nas notícias dos jornais de cada manhã, com vista a dar a conhecer à população outras formas de leitura e interpretação das informações e realidades tão manipuladas pela ditadura. Pouco tempo depois, Boal foi preso, torturado e exilado.

Na sequência, Boal recebeu asilo na Argentina, onde viveu com sua família entre 1971 e 1976, dando continuidade à sua pesquisa por um teatro atuante e revolucionário e a desenvolver os demais métodos do sistema do Teatro do Oprimido, tais como o Teatro Imagem, o Teatro Invisível e o Teatro Fórum. Boal percorreu toda a América Latina, desenvolvendo projetos e espetáculos, levando para a cena os contextos sociais das realidades vivenciadas através de um trabalho com os espectadores. Em seu livro, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (1977), Boal descreve as matrizes, técnicas e métodos que integram o Teatro do Oprimido tendo como ponto de partida o relato da sua experiência de teatro popular no Peru, onde foi convidado a colaborar no Programa de Alfabetização Integral, em 1974.

O Teatro do Oprimido distingue-se de outras linguagens teatrais primeiramente, em razão do seu fundamento demasiado político, que requer comprometimento autêntico com o trabalho que se pratica e com as causas, bem como não admite imposições e convenções, institui-se como uma espécie de denúncia por meio de relatos de experiências, incitando a luta por justiça e igualdade social. É, em essência, uma linguagem teatral “humana por excelência”, que constitui uma metodologia de trabalho fundamentada em técnicas, jogos e exercícios, cuja origem provém dos contextos políticos e sociais das realidades vivenciadas e se destina a favorecer processos de consciencialização e emancipação dos sujeitos participantes, nomeadamente os espectadores, tornando-os em observadores ativos, de modo a despertar e desenvolver as potencialidades expressivas, nas dimensões físicas e psicológicas, no sentido de estimular a capacidade reflexiva, a tomada de consciência de si próprio e do meio. O seu objetivo final é, pois, converter o espectador em “sujeito, em ator, em transformador da ação dramática” (BOAL, 1977, p. 126).

O Teatro do Oprimido, diretamente influenciado pelas propostas de Bertolt Brecht, rompe a quarta parede e exige do espectador que apresente ideias, referências, propostas e soluções e que também atue, represente, tornando-se um *espect-ator* face à situação de opressão a qual assiste. Ao invés de sugerir ou delegar poderes ao personagem para que atue e pense, o *espect-ator* implica a assunção de um protagonismo, de uma atitude que modifique a ação dramática, de modo a ensaiar soluções, “o espectador ensaia, preparando-se para a ação real” (*idem*).

O espetador que observa uma realidade que já está construída, seleccionada por outros e terminada em palco vê o seu poder reflexivo mais limitado do que o *espect-ator*. Este vê uma realidade construída em forma de pergunta que fica à espera de uma resposta a qual será a sua perspectiva e a sua opinião de transformação da sociedade, não precisa de deixar nas mãos dos atores a representação, pode transgredir o espaço de representação quebrando de uma vez por todas a quarta parede (...). (ANICETO, 2016, p. 58)

Partindo do pressuposto de que os meios de produção teatral se fundam no próprio homem, Boal estabelece um conjunto de estratégias com vista a firmar um plano de conversão do espectador em ator, esquematizado por quatro etapas: o conhecimento do corpo, cuja finalidade centra-se na promoção da consciência corporal, das possibilidades e deformações, para desfazer, desmontar e analisar as estruturas corporais individuais; a segunda etapa consiste em tornar o corpo expressivo, desenvolvendo uma variedade de recursos como forma de expressão corporal; seguidamente, propõe-se o teatro como linguagem, que se subdivide em três partes²⁷ para, progressivamente, dispor a intervenção do espectador na ação, assumindo o papel de sujeito; por fim, a quarta etapa consagra o teatro como discurso, capacitando o espectador a apresentar a encenação conforme suas necessidades, através de formas de teatro-ensaio²⁸.

²⁷ A primeira parte corresponde à *Dramaturgia Simultânea* – há a representação de uma cena curta, baseada num relato pessoal de um dos espectadores, até o momento de apresentação do problema central, ocasião em que se interrompe a cena, e pede-se ao público que ofereçam soluções possíveis que serão testadas pelos atores que já estavam em cena; a segunda parte constitui o Teatro Imagem – que exige uma intervenção mais direta do espectador sem, contudo, fazer uso de expressões verbais, isto é, a situação é representada exclusivamente pela expressão corporal dos participantes que são “esculpidos” como estátuas a formar um quadro, assim, os participantes constroem e, consecutivamente reformulam a imagem; a terceira parte denota o Teatro Debate – que engloba os dois princípios anteriores: representa-se uma situação-problema e uma proposta de solução, ao final questiona-se os espectadores se concordam com a solução, possibilitando que o espectador substitua qualquer dos atores e conduza a ação da forma que entenda adequada.

²⁸ “São experiências que se sabem como começam, mas não como terminam, porque o espectador está livre de suas correntes, e finalmente atua e se converte em protagonista (...)” (BOAL, 1977, P. 153). Algumas destas formas são: Teatro-Jornal, Teatro-Invisível, Teatro-Fotonovela, Quebra da Repressão, Teatro-Mito, Teatro-Julgamento, Rituais e Máscaras.

A grande questão que convém ressaltar acerca de todo o trabalho desenvolvido por Augusto Boal está na forma como enxerga o teatro. Para o autor, o teatro é a matriz da invenção humana, sendo ele o propulsor de todas as outras invenções e descobertas, possibilitando a constatação de que o homem pode observar a si mesmo. “Ao ver-se, percebe o que é, descobre o que não é, e imagina o que pode vir a ser. Percebe onde está, descobre onde não está e imagina onde pode ir. Cria-se uma tríade: EU observador, EU em situação, e o Não-EU, isto é, o OUTRO” (BOAL, 1996, p. 27) e, por essa razão, acredita que o teatro é uma vocação humana que pertence a todos e não somente dos artistas. E, em que pese o teatro não seja considerado revolucionário em si mesmo, Boal evidencia a sua extraordinária capacidade de ser um “ensaio” para a revolução, que, ao converter o espectador em sujeito ativo, como protagonista que intervém diretamente no desenrolar da ação dramática, torna-o livre para lançar-se a uma ação para a transformação social (BOAL, 1977).

Assim, o Teatro do Oprimido é a consolidação de um complexo de exercícios físicos, jogos estéticos, técnicas de imagem e improvisações²⁹, com vista a desenvolver, desempenhar e redimensionar essa “vocação humana”, de maneira que a atividade teatral assume a função de instrumento eficiente para a percepção e interpretação de problemas sociais e interpessoais, ao passo que auxilia na busca por soluções. Cada um de seus métodos e suas técnicas são fortemente fundamentados nas vertentes social, educativa e terapêutica, originados por necessidades reais, por realidades que precisavam de transformações urgentes e mais satisfatórias, motivados por uma percepção do que poderia ser, e as possibilidades de abordar as oposições e disparidades presentes nas relações de poder, bem como na produção de conhecimento. É justamente essa eficácia social, política, pedagógica e terapêutica³⁰ que faz do TO um sistema imprescindível para a intervenção sociocultural que se almeja nesta investigação.

Boal ampliou os horizontes de expectativa da prática teatral, explorou estratégias que asseveram e legitimam sua eficácia multidimensional, demonstrando as imensas possibilidades de atuação nas mais diversas temáticas de problematização, englobando as dimensões comunitárias, nacionais, pós-coloniais e populares exequíveis em

²⁹ Resultaram a publicação dos livros *Jogos para atores e não-atores* (1973) ou *Theatre of the oppressed* (1974).

³⁰ O Teatro do Oprimido apresenta, ainda, uma vertente abalizada nas ideias do psicodrama de Jacob Levy Moreno, denominada técnica do *Arco-íris do Desejo*, que une teatro e terapia. Esta técnica foi desenvolvida no período em que Boal se instalou na Europa, experiência que o fez perceber um caráter distinto nas relações de opressão dos países europeus, assente em questões como a solidão, o medo do vazio, o desespero e incapacidade de se comunicar. Ver: BOAL, Augusto. **O Arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia**. Civilização Brasileira, 1996.

qualquer contexto social e espacial, com múltiplas possibilidades de envolvimento, identificação e mobilização. As técnicas de Augusto Boal, principalmente o Teatro-Fórum, tiveram imenso sucesso e alcance internacional, influenciando exponencialmente a materialização de propostas teatrais para fins pedagógicos e de intervenção social

By the mid 1990s, Joe Winston noted that Boal had a fundamental influence on British teachers of drama at all levels, and the forum theatre 'is now a standard strategy in the classroom' (Winston, 1996: 191). Perhaps the most widespread application has been in the movement known as theatre for development (TfD). (BALME, 2011, p. 186)

A gênese do teatro-fórum engloba os princípios das etapas da Dramaturgia Simultânea e do Teatro-Debate, de modo que as formas teatrais são construídas com base nas vivências cotidianas de pessoas comuns, que retratam, em cenas, relações entre opressores e oprimidos nas quais o protagonista se mostra incapaz de satisfazer suas necessidades ou objetivos, incitando os espectadores a apresentarem soluções em forma de improvisação, assumindo o papel do protagonista no desenrolar da ação dramática. Para tanto, é imprescindível a ação do coringa nesta modalidade, responsável por intervir e mediar as interrupções e a participação dos *espect-atores*, estimulando-os a desenvolverem suas próprias ideias/estratégias, reforçando o sentido de que possuem forças próprias para se libertarem das repressões.

A instrumentalização de técnicas teatrais para fins de emancipação e transformação social não é uma estratégia recente, pelo contrário, como já foi explanado brevemente, a dimensão social, política e pedagógica remete às próprias origens do teatro ocidental, na Grécia Antiga, tendo sido frequentemente revisitada e ressignificada. São inúmeras as matrizes que atuam com base no binômio *teatro-comunidade*, ou no âmbito geral *arte-comunidade* (CRUZ, 2015), e que colaboram para um processo permanente de renovação de propostas e metodologias de construção e desenvolvimento social a partir de práticas artísticas. As instabilidades políticas, as guerras, as crises socioeconômicas e as situações de desfavorecimento são exemplos de circunstâncias propulsoras para o aparecimento mais eminente das práticas teatrais para fins de intervenção e transformação social, afinal "o teatro é uma arma e é o povo quem deve manejá-la" (BOAL, 1977, p. 127).

Nesse sentido, Jorge Barreto Xavier³¹ evidencia que, diante das circunstâncias desiguais e plurais características das sociedades contemporâneas, a analogia arte-

³¹ Antigo secretário de estado da cultura, entre INDICAR DATAS, em nota de abertura do livro *Arte e Comunidade*, coord. De Hugo Cruz (2015).

comunidade é a matriz de projetos que viabilizam a observação assídua e a problematização do lugar social, do lugar da cultura, do eu e do outro, do individual e do coletivo, do trabalho e do descanso, da educação e do lazer, da política e da economia, do presente, do passado e do futuro.

Fundamentadas em pressupostos análogos aos descritos referentes ao Teatro do Oprimido, as experiências e os projetos de práticas teatrais engajadas diretamente com a práxis social evidenciam o caráter popular do fazer teatral, assente na ideia de se fazer teatro para o povo, pelo povo e com o povo, consolidando um fenômeno de práticas teatrais para a *comunidade*. Tendo em vista a problemática acerca da polissemia quanto ao termo de comunidade, destacam-se as ideias de Baz Kershaw (1992) quanto à denominação de “comunidade de local”, como sendo aquela que é fundamentada por uma relação “face a face” numa área geográfica delimitada, os indivíduos vivem e/ou trabalham numa determinada região e se identificam por problemas e experiências de vida similares; e a “comunidade de interesse”, constituída a partir de um interesse em comum, explicitamente marcado, isto é, reúne pessoas com partilham das mesmas ideologias sem implicar uma delimitação geográfica.

Destarte, corrobora-se aqui com a perspectiva de Anthony Cohen (1995, p. 15 *apud* NOGUEIRA, 2017, p.14) de que a comunidade ultrapassa o sentido geográfico, define-se enquanto um sentimento de pertença intermediário, uma conexão superior aos laços consanguíneos e mais imediata que o sentido de sociedade, consagrando-se como um domínio no qual “as pessoas adquirem suas experiências mais fundamentais e substanciais da vida social, fora dos limites do lar” (*idem*).

Os princípios basilares dessa modalidade do fazer teatral disseminou-se sob diferentes formas, ideologias e significados, e, também por isso, assume várias denominações, tais como Teatro Comunitário, Teatro e Comunidade, Teatro para o Desenvolvimento, Teatro Social, Teatro Popular, Teatro em Contexto, Teatro Educação, Teatro de Massas, Teatro de Amadores, Teatro Antropológico ou ritualístico, Teatro Participativo, Teatro Propaganda (*agit-prop*), Teatro Político, Teatro de Rua, Teatro Didático, *Applied Theatre*, Teatro Etnográfico, Teatro Terapia, Teatro Emancipador, Animação Teatral, etc.

Tendo em vista que a modernidade e a contemporaneidade conduziram sociedades em constante mutação, vivendo em permanente transição de ideologias, de paradigmas e de valores, torna-se necessário reconhecer “o caráter aberto, indefinido e não quantificável das realidades” (CRUZ, 2015, p. 42) e acolher a multiplicidade de formas, conhecimentos e criações para explorarmos novas perspectivas e modos de

agir. Por essa razão, trabalhar o teatro no âmbito comunitário implica assumir especificidades em permanente transfiguração e, por isso torna-se tão difícil verificar as dimensões de inovação, de variabilidade e de delimitação local (BIDEGAIN, 2007 *apud* CRUZ, 2015).

A arte inspira-se e revela o real e o objetivo de forma poética e a comunidade precisa da urgência do imaginário e do subjectivo que a arte transporta. Uma das características fundamentais da arte e comunidade é que ao mesmo tempo sujeito e objeto se encontram nesta intersecção em busca de outras formas de se construir significados individuais e colectivos. Nesta intersecção há espaço desejoso de vivências contraditórias que procuram o essencial: a partilha do sensível e a estética com que tudo implica na sua aproximação ao político (CRUZ, 2015, p. 37).

Em termos gerais, o teatro comunitário assume uma característica associativista e aberta, que proporciona a participação social e, por essa razão, tem o alcance projetado para a esfera sociocultural, uma vez que a vivência viabiliza uma interpelação dos indivíduos participantes para fazer despertar inquietudes, impulsionando-os a questionar suas próprias condições de vida e existência. O teatro é, simultaneamente, um veículo de comunicação direta, um espaço de organização e de convivialidade artística, social, cultural e didática, e é um lugar de observação, de análise e reflexão sobre o próprio indivíduo, sobre o meio e sobre o outro.

O fazer teatral constitui, portanto, uma ação essencialmente sociocultural, de grande valia para a formação individual e inter-relacional, no âmbito comunitário. Nesse sentido, convém destacar a concepção de *animação sociocultural*, que remete originalmente aos movimentos de recreação³² assentes em movimentos sociais, que asseveram a recreação como uma “força vital” capaz de influenciar a vivência individual, e como “força social” que produz impactos na dimensão cultural, nos modos de vida e na formação intelectual (BENTO, 2003). Nesse sentido, a animação sociocultural constitui-se como uma técnica de intervenção, ou mesmo um processo de alternativas, formada, essencialmente, por referências artísticas, filosóficas, políticas, sociais e científicas que resultam num conjunto de “mais-valias”, cujo objeto se centra no binômio território e cultura, que para Avelino Bento (2003), consiste implicitamente na ideia de comunidade.

A animação sociocultural implica, pois, a formulação de ações perante uma comunidade a fim de promover a participação ativa dos cidadãos priorizando a

³² Movimentos associados à concepção de lazer em comunhão com as problemáticas da cultura de massas e da cultura popular (BENTO, 2003)

promoção e aperfeiçoamento de saberes e competências em comunhão com o desenvolvimento social, cultural e comunitário, atuando enquanto instrumento da democracia cultural. Destarte, os projetos e ações que promovem a participação em comunidade, seja no âmbito da animação sociocultural ou de práticas teatrais, reflete a natureza educativa destas ações, implicando diretamente na formação e desenvolvimento pessoal enquanto sujeitos/cidadãos e enquanto membros de uma comunidade, asseverando este desenvolvimento como uma relação de reciprocidade e dialética, em que indivíduo e comunidade participam juntos no processo de transformação.

O teatro comunitário reforça o fazer teatral como um lugar de análise crítica da realidade, um espaço de (re)apropriação da palavra, do gesto, do intelecto, de modo a configurar-se como “uma arte que convoca outras linguagens, aberta à transdisciplinaridade” (CRUZ, 2015, p. 18), uma linguagem imediata e orgânica que comunica, ressignifica e transforma condições, ideias e ações. É um universo de inúmeras formas criativas, de natureza coletiva, diretamente associado às histórias, vivências e situações dos membros da comunidade. Para Edith Scher (2015), o Teatro Comunitário se configura enquanto prática política, uma vez que é transformador em si mesmo e, por isso, é um propulsor inerente de transformação, um símbolo de resistência cultural que sintetiza uma poética do “nós”.

De modo semelhante, para Hugo Cruz (2015), falar do *Teatro e Comunidade*³³ é assumir sua construção política, é falar das origens do Teatro e da própria democracia, uma vez que remete à busca de novos modos de vida e de ressignificações temporais e contextuais, em sentido político, social e cultural, e, por essa razão, é imprescindível pensar a participação como uma forma de delinear a posição de cada sujeito envolvido.

O confronto com o presente reforça a necessidade real de a arte assumir os riscos de rasgar novas possibilidades de perspectivas a realidade, de precipitar tomadas de decisão, de revelar os não-lugares e vozes invisíveis, de convocar a sua dimensão política num processo mais amplo de transformação social (idem).

Nesse interim, a noção de participação está intimamente associada à ideia de *empowerment*, não enquanto “ganho de poder sobre”, mas no sentido de um processo de adição de poder – pessoal, interpessoal e político –, um processo de auxílio para a

³³ O autor opta por essa designação por acreditar que a denominação ressalta “o diálogo e o espaço de construção que contempla o encontro entre os dois conceitos-realidades, assumindo-se como o terreno por excelência das práticas artísticas comunitárias” (CRUZ, 2015, p. 24) enquanto que o termo “teatro comunitário” se qualificaria como um pleonasma, tendo em vista a vocação essencialmente comunitária das origens do Teatro.

assunção de controle, fundamentado em uma dimensão colaborativa e participativa de transformação, que se realiza nos níveis individual, organizacional e comunitário, e que viabiliza o acesso a recursos valorizados para o efetivo exercício da cidadania (PINTO, 2011). A participação em projetos abalizados em práticas artísticas consisti em um caminho de grande relevância por propiciar um espaço de vivência livre para experimentações de potencialidades criativas, de observação, de apropriação e de (re)conhecimento.

Dentro desse contexto é importante destacar as experiências do *Teatro Comunitário de Vecinos y para Vecinos*, uma prática teatral que resgata a cultura do trabalho e a cultura perdida do esforço (BIDEGAIN, 2011), que emergiu na Argentina na década de 1980, num período de fragmentação e intensas desigualdades sociais e crises econômicas decorrentes da violenta ditadura militar que acabava de ser deposta. O contexto sociopolítico e econômico desencadeou, inicialmente, a ação de dois grupos de teatro, o grupo *Teatro Catalinas Sur*³⁴ e o grupo *Los Calandracas*, que se reuniam para refletir sobre a realidade, com vista ao resgate e reconstituição da rede social substancialmente violada no país (idem, p. 81-82).

O teatro comunitário argentino é, inegavelmente, um dos mais consolidados na área da intervenção social, contabilizando mais de quarenta grupos em atividade, sendo que cada grupo envolve uma média de quarenta a sessenta membros (SCHER, 2015; BIDEGAIN, 2011). O “teatro comunitário de vizinhos para vizinhos” é um projeto teatral que tenciona ir além de conceber produtos estéticos, mas trabalhar a comunidade é definido a partir da, isto é, é um teatro produzido pelos próprios membros da comunidade, “com vizinhos não profissionalizados” (idem), que envolve a representação teatral, o canto, a dança, a própria confecção de cenários e figurinos

Não se trata de atores profissionais que trabalham problemas da comunidade e os levam à cena. Nem mesmo de usar o teatro de modo terapêutico nem como um canal para transmitir conteúdos, mas sim de conceber que a prática artística deve ser um dos eixos da vida comunitária, assim como um direito, e que quando tal acontece, a comunidade se transforma (SCHER, 2015, p. 92).

Em meados da década de 1990, os grupos de teatro *Catalinas Sur* e *Los Calandracas* se agruparam e deram início à consolidação de um projeto de reconstrução social e cultural do bairro em seu lugar de pertencimento, denominado *Circuito Cultural*

³⁴ É considerado o grupo precursor da prática de teatro comunitário na Argentina, tendo sido fundado para este fim em 1983 no bairro de La Boca, na cidade de Buenos Aires, “num momento de profunda necessidade de criar laços, de recompor o que a ditadura (1976-1983) havia destruído” (SCHER, 2015, p. 89).

*Barracas*³⁵ (BIDEGAIN, 2011). Estes dois grupos principais se assentam em dois bairros distintos, mas próximos um do outro, e instituíram a ideia de teatro como um direito de todos e não como um privilégio para poucos, de forma semelhante ao que defende Augusto Boal. Desde então e até os dias atuais, o teatro comunitário argentino tem uma forte presença e atuação, caracterizando como uma prática coletiva, realizada nas comunidades de bairros argentinos e seus vizinhos, compondo-se por indivíduos de diversas gerações, mas que não se delimita nos grupos com problemáticas específicas, pelo contrário, está aberto a todos os que queiram participar e é este aspecto básico que define este fazer teatral, “pois nele reside o seu potencial transformador, no propósito de que a arte faz parte da vida de um bairro e que os que a fazem são os vizinhos” (SCHER, 2015, p. 92).

Nesse sentido, as autoras Marcela Bidegain (2011) e Edith Scher (2015) evidenciam que o teatro comunitário argentino, para além dos aspectos coletivo e colaborativo, é marcada por um traço de territorialidade, uma vez que os grupos nascem e atuam nos bairros, com a vizinhança, de modo a desenvolver trabalhos com base nos feitos coletivos, assentes na memória, na identidade e nas impressões do bairro, estimulando a comunidade a abandonar seu lugar de espectador passivo para assumir uma intervenção ativa sobre seu próprio destino. O teatro comunitário argentino se define, portanto, pela

voluntad comunitaria de reunirse, organizarse y comunicarse, parte de la idea de que el arte es una práctica que genera transformación social y tiene como fundamento de su hacer, la convicción de que toda persona es esencialmente creativa y que sólo hay que crear el marco y dar la oportunidad para que este aspecto se desarrolle. Una de las facultades más mutiladas en el hombre es su capacidad creadora y el permitir desarrollarla es un auténtico cambio personal, que genera modificaciones en la comunidad a la cual éste pertenece³⁶ (BIDEGAIN, 2011, p. 82).

Contata-se a materialização de um fazer teatral que conduz um processo contínuo e persistente no qual a comunidade pode explorar, questionar, desconstruir e ressignificar circunstâncias às quais se submetem ou se disciplinam, rompendo limites, asseverando que tudo é passível de mudança. A dimensão artística promove o exercício de um olhar atento ao que muitas vezes é corriqueiro e passa despercebido e, se esse

³⁵ “es un proyecto de arte comunitario. Un ámbito de trabajo colectivo para imaginar y producir ideas, valores y prácticas que sean puentes entre las diferentes realidades, generaciones y espacios geográficos de nuestra comunidad. Somos parte del barrio de Barracas y construimos junto a nuestros vecinos desde el año 1996. El nombre Circuito busca que el proyecto circule y atraviese los distintos grupos socioeconómicos y culturales del barrio” - <https://ccbarracas.com.ar/>.

³⁶ Referência ao *Documento de la Red Nacional de Teatro Comunitario* (www.teatrocomunitario.com.ar).

exercício torna-se diário e consistente na comunidade, torna-se possível enxergar uma efetiva transformação. A partir do momento que se estimula o desenvolvimento das potencialidades criativas, a comunidade abandona seu *status* de “observadora do seu destino” (SCHER, 2015) e torna-se ativa e participativa socialmente.

Para além do *teatro de vizinhos para vizinhos* da Argentina, os ideais propostos pela concepção de Teatro Comunitário repercutiram positivamente em vários países, com destaque para os trabalhos desenvolvidos nos Estados Unidos da América e na Inglaterra, fundamentados no mesmo impulso de resistência e contracultura, que veio a ser denominado de *Applied Theatre* e refere-se a um complexo de práticas pelas quais artistas trabalham em uma comunidade social existente, criando coletivamente com os membros, uma performance que, usualmente, engloba um marco histórico ou um problema atual (BALME, 2011).

Convém ressaltar a distinção proposta por Marcia Pompeo Nogueira (2017), relativamente aos modelos básicos que provêm de práticas teatrais comunitárias, das quais a autora desdobra em teatro *para* comunidades, o teatro *com* comunidades, e teatro *por* comunidades. Nesse sentido, a prática de teatro *para* comunidades constitui uma encenação criada por artistas que buscam identificar as problemáticas concernente à comunidade sem manter, contudo, uma relação de colaboração com a mesma, isto é, há uma identificação dos problemas que normalmente é realizada por especialistas e estes, por sua vez, contratam grupos de teatro para apresentar peças que tratem dos problemas, configurando, assim “uma abordagem de cima pra baixo, um teatro de mensagem” (NOGUEIRA, 2017, p. 16).

O teatro *com* comunidades, por sua vez, “baseia-se no princípio de respeito às necessidades reais do povo, não do que se imagina que precisem” (idem), ou seja, para além das informações técnicas acerca dos problemas da comunidade, os artistas entram em campo para recolher dados subjetivos, relativamente às percepções pessoais dos membros da comunidade para, seguidamente, conceber a encenação e apresentá-la para os mesmos. Em contrapartida, o teatro *por* comunidades é, essencialmente, feito pelo povo, uma vez que envolve a comunidade em todas as etapas do processo, inclusivamente na produção dramatúrgica, tendo como matriz criativa as histórias dos seus membros.

Não obstante a sua natureza claramente instrumental, as diversas formas assumidas por esse tipo de fazer teatral compartilham em comum uma série de princípios e pressupostos teóricos centrais (BALME, 2011) que evidenciam as histórias pessoais e locais pertencentes às comunidades, rompendo com a reprodução de textos

prontos, exploram as técnicas de improvisação e criação coletiva, bem como asseveram a importância do respeito, do diálogo e do caráter democrático nas relações instituídas entre os membros e entre a comunidade e o Estado. O teatro comunitário emerge diretamente da comunidade, com função social e implicação política explícitas, com vista a promoção da participação ativa e direta dos indivíduos, reforçando laços sociais e viabilizando dinâmicas de colaboração e de cidadania, em vias de uma democratização cultural (SERAFINO, 2018).

Não se defende aqui que o teatro, por si só, enquadre-se como ferramenta de transformação direta de políticas, da economia ou de coesão social, mas sim que a sua prática fundamentada e planejada em caráter colaborativo pode constituir-se como um recurso de incidência lenta e persistente que atinge o complexo de convicções para ampliar horizontes de expectativas, reconhecendo a existência de uma multiplicidade de interações de ordem pessoal e inter-relacional. O teatro produz, inegavelmente, um espaço de transformação, ao pôr em causa não só os problemas, as condições e necessidades, mas o olhar sobre si mesmo, sobre o meio e sobre o outro, de maneira a promover diálogos internos que desafiam pontos de vista e ideias consolidando, assim, um meio de reflexão, de questionamento, de desconstrução, ressignificação e, acima de tudo, de empoderamento.

3. COMO APRENDEMOS A VIVER JUNTOS?

A preocupação com a promoção de uma convivência harmoniosa e integrativa entre os nacionais e migrantes de uma sociedade tem se tornado um ponto relevante nas propostas políticas e de governabilidade, adquirindo maior ênfase na Comunidade Europeia nos últimos anos. Com isso, conforme já abordado no decorrer do segundo capítulo, nota-se uma influência considerável desta preocupação na atuação de diversos Estados-Membros, dispostos a adaptar suas políticas nacionais em termos de integração dos migrantes, com vista a desenvolver um conjunto de práticas integrativas, de respeito e reconhecimento da diversidade cultural, étnica e religiosa levando-se em consideração suas especificidades, e como se conjugam com os contextos nacionais e locais.

Para Charles Buchanan³⁷, Portugal é, pois, um exemplo disso, vez que tem apresentado um crescente desenvolvimento em termos de políticas de imigração e integração de imigrantes, tendo recebido reconhecimento internacional “como um admirável exemplo de integração da sua população imigrante” (FONSECA e GORACCI, 2007, p. 9). O plano estratégico para as migrações 2015-2020³⁸ propõe o desenvolvimento e o aperfeiçoamento de políticas públicas nacionais levando-se em consideração as alterações dos perfis migratórios, além de corroborar com a ampliação da recepção e a reinstalação de refugiados.

A política de imigração proposta para os anos 2015-2020, embora demonstre a preocupação com a adaptação aos novos perfis migratórios, ainda prioriza uma política direcionada à dimensão laboral, focada na preocupação e valorização do crescimento econômico nacional. Em menor escala, vê-se uma adequação vocacionada à educação, investigação e desenvolvimento, valorizando a mobilidade e os contributos das populações migrantes para o progresso socioeconômico, tecnológico, para ampliação do capital humano e para o enriquecimento cultural no país.

Em teoria, a política pública em Portugal aponta a necessidade de uma ação concreta capaz de promover uma integração global, de alcance pessoal, social, profissional e cívico, com vista a pôr em prática o “modelo de governação participativa da diversidade cultural” (Plano Estratégico para as Migrações 2015-2020, p. 7). Um modelo assente na valorização da mutabilidade e da diversidade e na reconhecimento da

³⁷ Nota de Apresentação do livro: FONSECA, Maria Lucinda, GORACCI, Monica (coord.). **Mapa de Boas Práticas Acolhimento e Integração de Imigrantes em Portugal**. OIM e ACIDI, 2007.

³⁸ Disponível em: <https://www.acm.gov.pt/pt/-/plano-estrategico-para-as-migracoes-pem->

imprescindibilidade de ações integradas como formas de preservar a coesão social, honrando uma convivialidade mais humanista e garantindo o respeito pela dignidade da pessoa humana, pela legalidade e pelo Estado democrático de direito.

Nesse sentido, os objetivos deste modelo de governo consistem em consolidar a integração por meio de um trabalho de capacitação e de combate às variadas formas de discriminação e xenofobia, a fim de valorizar a mobilidade de competências e talentos, a diversidade cultural, bem como reforçar a mobilidade social e aperfeiçoar a política de empregabilidade rumo à ampliação do acesso à cidadania comum.

Para tanto, é imprescindível o desenvolvimento de ações transversais e duradouras no que respeita à criação de redes de parceria com vista a uma atuação colaborativa entre o setores público e privado e as entidades e organizações do terceiro setor para o desenvolvimento de projetos que desempenhem os modelos e propostas de boas práticas, que contribuam para uma efetiva integração de imigrantes, em articulação com políticas públicas ao nível da União Europeia.

Tendo em vista a particularidade do processo de integração de refugiados reinstalados em Lisboa e com o intuito de compreender o percurso prático para a concretização da integração e perceber como as esferas artística e cultural estão sendo envolvidas neste processo, foi essencialmente necessário ter uma noção, ainda que genérica, dos tipos de ações desenvolvidas pelas entidades especializadas, sendo realizado, para tanto, um levantamento de projetos destinados à promoção da integração sociocultural destes indivíduos. O ponto de partida deu-se com a proposta inicial do Grupo de Trabalho da Agenda Europeia para as Migrações (GTAEM) e as ações de três entidades responsáveis pela recepção, acolhimento e integração dos refugiados em Lisboa e que desenvolvem, continuamente, projetos e ações sistemáticas: o Conselho Português para os Refugiados (CPR), a Plataforma de Apoio aos Refugiados (PAR) e o Serviço Jesuíta para os Refugiados (JRS).

O conjunto de atividades e projetos de integração aqui reunido foi recolhido através de uma análise de sites, documentos e estatutos destas entidades, delimitando-se pelo período entre 2015-2017 face ao Programa de Reinstalação, que resultou uma lista com 40 iniciativas, dentre as quais 07 foram desenvolvidas a partir do GTAEM em parceria com outras instituições, 17 pelo CPR, 07 pela PAR e 09 pelo JRS. Diante deste número, ressaltam-se que apenas 09 projetos demonstram uma relação próxima com as dimensões artística e cultural, dos quais destacam-se 03 projetos do GTAEM – “*SPEAK*”, “*Não são apenas números*” e “*E se fosse eu? Fazer a mochila e partir*” (parceria com a PAR); 02 projetos do CPR – “*Refúgio e Teatro: dormem mil gestos nos*

meus dedos” e “*Refúgio e Arte: dormem mil cores nos meus dedos*” – e 03 projetos da PAR – “*Diário de um migrante*”, “*Nisreen*”, “*Take my coat*” e “*Global community week e exposição fotográfica*”.

Seguidamente, o capítulo apresentará um olhar mais individualizado sobre o projeto *Refúgio e Teatro: Dormem mil gestos nos meus dedos* (2014-2017), explanando a origem, missão, valores e objetivos do grupo de teatro amador, *RefugiActo*, a fim de compreender as relações e contributos do projeto com e para o processo de integração sociocultural a partir da análise de documentos, notícias de jornal, referências bibliográficas e entrevistas realizadas no período de atividade do grupo.

Por fim, o presente capítulo se debruça sobre o teatro enquanto arte do espetáculo, de modo a explorar espetáculos e performances, produzidos e encenados em Lisboa, que retratam a temática dos refugiados. Para tanto, foi realizado um mapeamento a partir de sites, notícias de jornais e redes sociais, resultando uma lista de 10 espetáculos, dentre os quais sete são de produção e encenação local (Lisboa, Setúbal e Almada) e três de produção e encenação estrangeira. Destarte, apresenta-se uma análise aprofundada, resultante de entrevistas com encenadores e diretores, acerca de quatro dos sete espetáculos de produção local: “*Do bosque para o mundo*” (Companhia Formiga Atómica), “*Eu também sou um refugiado*” (Teatro do Elefante); “*Migrantes*” (Companhia de Teatro de Almada) e “*Diário de um Migrante*” (Colaboração entre a PAR e os encenadores João Garcia Miguel e Rita Costa).

Com a recolha e o compartilhamento destas ações, pretendo, por um lado, dar a conhecer o conjunto de ações que efetivamente são praticadas, favorecendo de algum modo o processo de integração dos refugiados, enfatizando os projetos que englobam as dimensões artística e cultural. Por outro lado, pretendo promover o olhar reflexivo sobre o que é concretizado e o que pode vir a ser implementado, analisando as contribuições provenientes de iniciativas de cariz artístico e teatral. Ademais, tenciono fomentar o debate e a busca por novas perspectivas e ações complementares, dando continuidade à ponderação acerca de boas práticas para uma integração mais efetiva e mais cultural dos refugiados na sociedade portuguesa.

3.1. Mapeamento de Projetos destinados à Integração de Refugiados em Lisboa

No ano de 2015 a Europa se deparou com um alarmante número de deslocações de pessoas e pedidos de asilo, de modo a ser imprescindível uma tomada de posição para alterar e adequar medidas e ações relativas ao acolhimento destes indivíduos. Diante da crise humanitária que se instaurava, a Comissão Europeia apresentou um conjunto de propostas e planos de ação, consistente na Agenda Europeia da Migração, com mecanismos e instrumentos auxiliares para recolocação emergencial, no qual se destaca o Programa de Recolocação de Refugiados 2015-2017.

A fim de atender o iminente aumento do fluxo de refugiados e pessoas deslocadas, foi proposto o Plano Nacional para o Acolhimento e Integração de Pessoas Refugiadas Recolocadas, no âmbito do Programa de Reinstalação de Refugiados, com previsão de atuação entre 2015-2017, tendo como ponto de partida a definição do Grupo de Trabalho para a Agenda Europeia da Migração (despacho nº 10041-A/2015). O trabalho inicial do GTAEM consistia na realização de um mapeamento dos recursos existentes em Portugal para acolher e integrar refugiados e requerentes de asilo, tendo como coordenação o Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (SEF) e a atuação colaborativa do Alto Comissariado para as Migrações (ACM, I.P.) e de representantes da sociedade civil organizados através da Plataforma de Apoio aos Refugiados³⁹. Ademais, o trabalho de acolhimento e integração contou com a atuação de entidades especializadas como o Conselho Português para os Refugiados (CPR), o Serviço Jesuíta para os Refugiados (JRS), entre outras.

Juntas, as referidas organizações tornam-se responsáveis pela elaboração e execução de iniciativas destinadas ao acolhimento e integração de refugiados, requerentes de asilo e pessoas recolocadas, pondo em prática princípios e propostas resultantes de modelos comuns aos Estados-membros da União Europeia. São também responsáveis pela realização de projetos, campanhas, seminários, cursos de formação e congressos voltados para o acolhimento, integração, sensibilização, capacitação e informação da sociedade em geral.

No âmbito do GTAEM, foi projetado um plano de ação e resposta, com vista a uma efetiva e plena integração dos refugiados em Portugal, em que vê-se uma preocupação em reforçar a atuação estatal, relativamente à definição de estratégias e princípios a nível nacional a serem seguidos pelas entidades candidatas ao acolhimento de refugiados, bem como incentivar a manifestação dos municípios para o desenvolvimento de iniciativas a nível local. Por conseguinte, com o intuito de

³⁹ Para mais informações, ver: <https://www.om.acm.gov.pt/-/programas-medidas-e-mecanismos-de-pesposta-recentes-para-refugiados>

aperfeiçoar o trabalho das instituições de acolhimento, o GTAEM disponibilizou um manual de procedimentos, no qual incumbe às entidades o compromisso de promover parcerias, garantir formação, articular ações de sensibilização das autoridades e comunidades locais, em cooperação com o GTAEM.

Para além da criação de organismos e instituições de apoio⁴⁰, o GTAEM estabeleceu diretrizes acerca dos planos de integração em caráter individual e familiar, realizou ações de formação e sensibilização a técnicos de acolhimento (em parceria com o CPR), elaborou o kit de boas-vindas aos refugiados, *Refugee Welcome Kit*⁴¹, realizou 08 Encontros Regionais (em Lisboa, Porto, Portimão e Coimbra)⁴² com técnicos das equipas de intervenção local, e, entre 2016-2018, atuou de forma colaborativa no desenvolvimento de 07 iniciativas com vista ao acolhimento e integração de refugiados: Projeto Refujobs; Ações/Recursos para o ensino da língua portuguesa (*Programa Português para Todos, Ações de Educação Não Formal, Projeto SPEAK, Plataforma de Português Online*); Integração no Ensino Superior (*Bolsas de Estudo para estudantes universitários*); Programa Mentores para Migrantes; Projeto Não são apenas números; Projeto E se fosse eu? Pegar a mochila e partir; e a Revista Refugiados.

Conforme a tabela em anexo (p. X), de modo geral, as iniciativas de apoio à integração propostas pelo GTAEM entre 2016-2018 consistem, maioritariamente, em ações destinadas ao encaminhamento do acesso dos refugiados aos direitos sociais básicos – habitação, saúde, educação, aprendizagem da língua portuguesa, formação profissional e empregabilidade. No entanto, tendo em vista as dimensões cultural e artística, destacam-se os projetos, “SPEAK”, “E se fosse eu? Pegar a mochila e partir” e “Não são apenas números”.

O projeto SPEAK é, na verdade, um empreendimento social resultante da co-criação do Social Lab da Fundação EDP e da Associação Fazer Avançar, em atividade desde setembro de 2012. O empreendimento foi elaborado com base na preocupação com o processo de integração social de comunidades de imigrantes, tendo como principal objetivo reduzir e romper barreiras entre migrantes e autóctones a partir da

⁴⁰ Criação do Gabinete de Apoio à Integração do Refugiado (GAIR), do Núcleo de Apoio à Integração de Refugiados; Gabinete de Apoio ao Empreendedor Migrante (GAEM).

⁴¹ Medida cujo objetivo é apoiar o primeiro contato de refugiados com Portugal e consiste em um conjunto de ferramentas úteis para a primeira fase de integração, composto por um *Pen Drive* com todo o material do *Kit* e um vídeo de acolhimento, um Guia de Acolhimento, um dicionário de expressões comuns, um dicionário de Palavras, cartão de telemóvel no valor de €15, um mapa de Portugal, desenho original de boas-vindas elaborado por crianças das escolas públicas portuguesas e uma *T-shirt* com os ícones representativos das principais necessidades (ACM, I.P., 2017).

⁴² Os encontros regionais tinham como objetivo apresentar os recursos do ACM, I.P. de apoio à integração de refugiados, anunciar, partilhar e discutir metodologias de acompanhamento para fins de elaboração de projetos de vida destes indivíduos.

interação e partilha de conhecimentos linguísticos e culturais. O projeto iniciou na cidade de Leiria, estendendo-se para outras cidades portuguesas, com sustentabilidade financeira assegurada pela escola de idiomas *SPEAK Pro* e fundamenta-se em ações de voluntariado.

Destarte, o Projeto *SPEAK* viabiliza encontros semanais de grupos entre 04 e 18 participantes, com vista à aprendizagem linguística, apresentando um conjunto amplo de idiomas. Os encontros são orientados por *buddies*, que são pessoas comuns (nacionais ou migrantes) que se dispõem a ensinar o idioma e aspectos culturais referentes à sua nacionalidade. Os grupos têm como foco promover conversas relativas ao cotidiano, englobando temas como a cidade, transportes, saudações e apresentações, tempo e estações do ano, família e relações interpessoais, comidas, tradições, profissões, etc.⁴³ Entre 2016 e 2017, o projeto *SPEAK*, em parceria com o ACM, I.P., possibilitou a participação de cerca de 77 refugiados, mobilizando a colaboração de 41 entidades de acolhimento.

Para além da aprendizagem linguística, o projeto mostra-se relevante enquanto instrumento de inclusão sociocultural, tendo em vista a promoção de diálogos e partilha de conhecimentos que vão além do idioma, reunindo mais de 17 nacionalidades e culturas em interação, de modo a promover a criação de espaços seguros para partilha, laços de amizade e o estímulo ao sentimento de pertença, face ao carácter pessoal dos *buddies*. O projeto é, portanto, uma oportunidade de diálogos interculturais, no qual qualquer indivíduo pode voluntariar-se na função de *buddie*, para transmitir conhecimentos sobre sua língua e cultura e, em troca, poderá tornar-se participante de outro grupo de idioma e cultura diferentes. Para além das sessões semanais com duração de 90 minutos, num período de três meses, o projeto desenvolve eventos variados, tais como *speed dating*, *quiz*, *speek at the park* e piqueniques, abertos a toda comunidade.

No que concerne ao projeto “E se fosse eu? Pegar a mochila e partir”, executado em parceria com a PAR e demais instituições⁴⁴, destaca-se por se tratar de uma iniciativa de sensibilização com atuação direta em instituições escolares do ensino básico e secundário, na qual se propôs o desafio de pôr-se na pele do outro. Quase como uma representação teatral, o projeto fundamenta-se na ideia de os alunos assumirem o papel de refugiados que, tendo que fugir da guerra, necessitam deslocar-se com pouca bagagem. Os alunos foram desafiados a levar consigo apenas uma

⁴³ Ver: <https://www.speak.social/pt/how-it-works/>

⁴⁴ Ver tabela em anexo.

mochila, em forma física ou simbólica através de um papel, contendo os bens que desejariam levar se tivessem que fugir da guerra. Não obstante a curta duração do projeto, nota-se a relevante participação escolar, com um alcance participativo de 600 instituições.

Há que se ressaltar a importância deste projeto, uma vez que promove o exercício de empatia, solidariedade e compreensão, essencial para o desenvolvimento da cidadania e de um processo de integração sociocultural mais positivo. Colocar-se na pele do outro conduz a um caminho de diálogo, crítico e reflexivo, colocando em questão quem somos, o que temos, o que podemos ser e o que podemos dar, realçando traços de reciprocidade e ressignificando sentimentos de pertença.

O projeto *“Não são apenas números”* atua igualmente com escolas do ensino básico e secundário e consiste em um material escolar composto por um complexo de ferramentas sobre migrações e asilo na Europa, com vista a auxiliar professores e educadores na promoção de debates, informações e exercícios com jovens entre 12 e 18 anos de idade. A iniciativa acontece a nível da União Europeia e caracteriza a produção de um manual do professor⁴⁵ acompanhado por um conjunto de exercícios, jogos e recursos audiovisuais disponíveis em 20 idiomas. O material auxilia na construção de espaços interativos de debates no âmbito escolar, estimulando potencialidades expressivas e de criatividade por meio da prática de exercícios criativos, como a narração de histórias em que os alunos assumem os papéis de refugiados após conhecerem suas jornadas retratadas em DVD.

Destaca-se o referido projeto pela abordagem metodológica que propõe uma variedade de exercícios e jogos que requerem a participação ativa dos alunos, o uso da expressividade corporal e vocal, bem como da criatividade e da capacidade reflexiva, com jogos de opiniões, jogos temáticos, jogos de memória e jogos artísticos. O manual do professor apresenta o conjunto de exercícios que podem ser aplicados, indicando como podem ser mediados, quais as idades ideais para cada jogo/exercício, além de conter os recursos necessários para o pleno desenvolvimento das atividades. Cada exercício/jogo está acompanhado de vídeos, fotografias e textos informativos, com indicações de estímulos que podem ser oferecidos pelo professor para os alunos,

⁴⁵ Disponível em:

<https://www.acm.gov.pt/documents/10181/167771/Manual+do+professor.pdf/d3339287-68d4-4f89-b0d3-df81b890a88f> com o complemento de materiais e atividades disponível em: <https://www.acm.gov.pt/documents/10181/167771/N%C3%83O+S%C3%83O+APENAS+N%C3%9AMEROS+-+materiais+contidos+no+DVD.pdf/f2b7f5f6-3569-4705-8b94-6575f6164be0>

abordando as nomenclaturas essenciais à temática das migrações e do asilo, bem como apresenta histórias reais de pessoas deslocadas.

Com efeito, esta iniciativa configura-se como o ponto de partida para a criação posterior de outras atividades que possam ser sugeridas pelos professores ou mesmo pelos próprios alunos, além de possibilitar várias formas de aplicação dos exercícios e jogos. Os professores podem redirecionar o uso das ferramentas e recursos disponíveis se quiserem explorar melhor a narração de histórias a nível de encenações dramáticas, a criação de quadros de imagens vivas para representar as fotografias e ampliar o desenvolvimento da expressividade corporal. A iniciativa é, sem dúvidas, enriquecedora e pode apontar um caminho mais artístico e cultural para abordar a temática dos refugiados.

O levantamento de projetos quanto ao JRS resultou numa lista de 09 ações entre 2015-2017. Contudo, constata-se que todas as ações foram desenvolvidas para fins de formação e capacitação profissional e linguística, auxiliando, de modo geral, na gestão do acolhimento familiar em colaboração com as demais entidades anfitriãs em todo território português. Nesse sentido, o trabalho desenvolvido pelo JRS centra-se, prioritariamente, na promoção de auxílios, orientações e acessos aos direitos básicos de saúde, educação e empregabilidade, conforme tabela em anexo (p. X). No entanto, como já referido no primeiro capítulo, o JRS é responsável pela coordenação-geral da PAR que, por sua vez, desenvolveu cerca de 07 projetos, dentre os quais 05 apresentam relação direta com as dimensões artística e cultural: “*Take my coat*”, , “*Nisreen*”, “*Global community week e exposição fotográfica*”, “*Diário de um migrante*” e “*E se fosse eu? Fazer a mochila e partir*” (realizado em parceria com o GTAEM, já referido anteriormente neste capítulo).

“*Take my coat*”⁴⁶ é uma iniciativa de carácter musical resultante de uma campanha pela esperança na humanidade diante da crise de refugiados que acometeu o continente europeu em 2015. O nome refere-se ao título de uma canção de autoria da cantora Ana Stilwell, dedicada aos refugiados, na qual retrata uma carta cantada, representando o casaco enquanto símbolo de esperança, que transporta sentimentos e palavras de conforto e aconchego, a fim de chegar a todos que vivem a angústia decorrente da crise humanitária.

A parceria entre a PAR e a cantora Ana Stilwell resultou um concerto solidário apresentado no Teatro Thalia, em 21 de junho de 2016 e, por conseguinte, deu origem à produção do CD solidário *Take my coat* e concretizou uma ação de sensibilização da

⁴⁶ Disponível em: http://www.refugiados.pt/take_my_coat/

opinião pública em prol da disseminação de uma cultura de acolhimento mais sensível. O projeto contou, ainda, com a colaboração da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, do fotógrafo Nuno Veiga, da Câmara Municipal de Lisboa, Seguradora Zurich e do Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, tendo sido convertidas todas as rendas em prol da PAR – Linha de Frente Grécia.

Em complemento, a PAR promoveu uma semana solidária assente em uma exposição fotográfica que retratava crianças refugiadas em campos de acolhimento no Líbano, na qual a mensagem central consistia na ideia de que “*A esperança é a última a morrer*”. A iniciativa denominada “*Global community week e exposição fotográfica*” percorreu vários pontos da cidade de Lisboa e atuou em complemento ao projeto *Take my coat*, e nasceu do trabalho do fotógrafo Nuno Veiga da agência LUSA.

O projeto “*Nisreen*” consiste na criação de um bailado de dança contemporânea que dá a voz à história de Nisreen, uma refugiada síria, aos olhos de Rita Coelho, voluntária da PAR que realizou trabalho na Linha de Frente Grécia. A voluntária Rita partiu em missão na ilha de Lesbos, onde teve contato próximo com refugiados, inclusive com Nisreen. Quando do seu retorno, Rita sentiu a necessidade de dar voz às histórias que conheceu e, com a colaboração da bailarina e coreógrafa Carolina Themudo, criou e ilustrou o espetáculo de dança contemporânea que retrata a trajetória de um refugiado. Durante o processo de criação, Rita e Carolina receberam, de forma virtual, a colaboração e auxílio de Nisreen que já encontrava-se acolhida na Holanda.

O espetáculo estreou em julho de 2016 e prosseguiu com algumas apresentações em março de 2017, com vista a angariar fundos para a PAR e atuar para a sensibilização da população, pondo em foco a necessidade de ações de solidariedade por parte de todos. O projeto configura-se como um convite para ajudar no combate à crise humanitária, de modo a mostrar que qualquer pessoa pode contribuir, seja a nível financeiro, seja doando tempo como voluntário ou mesmo doando seu talento artístico em prol dos refugiados.

O público definiu este bailado como um grito de coragem e um excelente contributo para encurtar distâncias e tornar-nos mais próximos dos milhares de homens, mulheres e crianças do nosso tempo a quem esta crise atinge com tamanha violência (Trecho da entrevista, Digital Hub, maio de 2017)⁴⁷.

Entre 2017 e 2018, a PAR desenvolveu um projeto artístico que englobou a dimensão Teatral e as Artes Plásticas. O projeto teve como inspiração o livro “Diário de

⁴⁷ Entrevista e informações sobre o bailado disponíveis em: <http://digitalhub.fch.lisboa.ucp.pt/arte-no-apoio-aos-refugiados/>

um migrante”, de autoria de Maria Inês Almeida. Inicialmente, a PAR Linha de Frente Grécia desenvolveu um percurso de ilustração do livro em parceria com Ana Sofia Gonçalves, artista plástica, ilustradora, cenógrafa e professora, levando a Atenas e Lesbos a história ilustrada do livro, realizando dinâmicas e atividades de Artes Plásticas e Teatro com crianças, jovens e mulheres refugiadas.

Por conseguinte, após a apresentação do livro ilustrado no programa *É a vida Alvim*, do canal Q, Maria Inês Almeida e Ana Sofia Gonçalves tiveram um encontro com o diretor e encenador João Garcia Miguel, ocasião em que foi proposto o desafio de adaptar o livro “Diário de um Migrante” para os palcos, contando com uma encenação colaborativa entre João Garcia Miguel e Rita Costa. O espetáculo dá vida à história de um pássaro que deixa seu país, família e amigos, tendo que recomeçar sua vida em outro lugar, como uma metáfora à trajetória de refugiados e migrantes, e será abordado com mais afinco no item 3.3.

No âmbito do CPR, foi realizado o levantamento de 17 iniciativas entre o período correspondente à implementação do Programa de Recolocação de Refugiados (2015-2017), mas ressalta-se que a instituição é responsável pelo desenvolvimento de aproximadamente 32 projetos entre os anos 2002 e 2019⁴⁸. Dentre as 17 ações detalhadas na tabela em anexo (p. X), destacam-se os projetos “*Refúgio e Arte: dormem mil cores nos meus dedos*” e “*Refúgio e Teatro: dormem mil gestos nos meus dedos*”, ambos realizados com o apoio do programa PARTIS da Fundação Calouste Gulbenkian.

O projeto “*Refúgio e Arte: dormem mil cores nos meus dedos*” (2016-2018)⁴⁹ é uma ação direcionada a crianças e jovens não acompanhados que são acolhidos pelo CPR, no âmbito das aulas de português sob a coordenação do professor Ângelo Meravo e direção artística do ilustrador Sérgio Condeço. O objetivo principal deste programa consiste em estimular, valorizar e compartilhar a diversidade individual dos participantes através da arte, nomeadamente por meio de sessões de desenho, ilustração, experimentação de materiais, pintura, fotografia, vídeo, visitas a museus e exposições. Para tanto, o projeto contou com a colaboração de instituições de ensino, ateliês de artistas plásticos e com diversos atores locais e nacionais, com o intuito de asseverar a importância da diversidade cultural e das potencialidades do diálogo intercultural.

O projeto viabilizou, portanto, o contato de crianças e jovens refugiados com diferentes linguagens artísticas, de modo que foram realizadas 70 oficinas artísticas, com a participação de, aproximadamente, 90 jovens refugiados. A ação se desenvolveu

⁴⁸Disponível em: <http://cpr.pt/projetos/>

⁴⁹ Disponível em: <https://cpr.pt/portfolio/refugio-e-arte-dormem-mil-cores-nos-meus-dedos-2/>

em duas fases: a primeira constitui um programa de formação, no qual foram partilhados conceitos básicos de desenho e a experimentação de diferentes materiais, tendo como resultado um mural de boas-vindas e uma exposição com interpretações livres de retratos do Presidente da República, no âmbito das comemorações do dia mundial do refugiado no CPR.

A segunda fase promoveu o contato com diversas técnicas das artes plásticas, como trabalho com máscaras em gesso, workshops de cerâmica, desenho e pintura, tinta da China, técnica de raspagem e batique. Por fim, o projeto proporcionou o contato com ambientes artísticos e a descoberta de espaços de reflexão e partilha, através de visitas a museus, exposições e teatros. As crianças e jovens refugiados puderam participar de workshops de danças africanas e origami, além de se envolverem em eventos como concertos, debates e idas ao cinema.

Quanto ao projeto “*Refúgio e Teatro: dormem mil gestos nos meus dedos*” (2014-2017)⁵⁰ é uma ação cuja finalidade consiste em promover a aprendizagem da língua portuguesa através do teatro. O programa prevê o teatro enquanto instrumento potenciador de integração e inclusão social e, por essa razão, o objetivo principal incide na produção de um conjunto de atividades e jogos teatrais, com vista a mediar situações de conflitos pessoais e interpessoais, além de fundamentar a aprendizagem e prática da língua e cultura portuguesas.

O programa afirma o teatro enquanto meio de unificação de culturas e saberes que viabiliza um espaço de partilha entre os participantes e a sociedade em geral. O projeto se desenvolveu a partir de duas vertentes: encontros semanais de expressão dramática direcionados aos requerentes de asilo e refugiados; e acompanhamento artístico do grupo de teatro amador *RefugiActo*, com sessões de criação e produção dramatúrgica. A ação deste projeto teve como fundamento a atuação do grupo *RefugiActo*, formado desde 2004, no âmbito das aulas de português sob a coordenação da professora Isabel Galvão e colaboração da atriz Sofia Cabrita. Diante disso, convém estabelecer uma pesquisa mais aprofundada sobre o grupo que, embora não apresente uma atividade mais viva e participativa atualmente, possui uma trajetória de sucessos em termos de integração e na criação de laços e espaços de partilha entre a sociedade portuguesa e a problemática dos refugiados.

⁵⁰ Disponível em: <https://cpr.pt/portfolio/refugio-e-teatro-dormem-mil-gestos-nos-meus-dedos/>

3.2. Refúgio e Teatro: o grupo de teatro amador *RefugiActo*

Explorar e compreender os impactos das artes numa determinada comunidade envolve um conjunto complexo de problemáticas do qual sobrevêm considerações variáveis, tanto no que concerne às artes, às questões acerca da noção de comunidades, bem como aos pontos referentes aos níveis (individual, local, regional, nacional, organizacional) e áreas de impacto (social, econômico, cultural).

Na presente investigação os objetivos centram-se em duas problemáticas decorrentes dos impactos sociais e culturais das artes, mais especificamente do teatro, em termos de integração: a análise da participação, a nível individual – nomeadamente a participação direta numa atividade artística e a participação enquanto espectador –; e a análise institucional, no que respeita a existência de organizações sociais que desenvolvem ações de dimensão artística e teatral para fins de intervenção, emancipação e participação social. Por essa razão a pesquisa se fundamenta na análise de casos múltiplos, uma vez que o processo de integração sociocultural implica a investigação de contextos sociais complexos, assente em um conjunto de fontes, referências e evidências para uma compreensão mais abrangente do cenário real.

Diante de todo o contexto referido nos capítulos anteriores, é indispensável aprofundar o olhar sobre o *RefugiActo*, enquanto grupo essencialmente formado por refugiados aliados à prática teatral como instrumento de aprendizagem, comunicação e intervenção social. Contudo, em que pese a relevância de um contato mais estreito, o percurso investigativo enfrentou imensas dificuldades em aproximar-se da realidade do grupo, que se manteve fechado e distante, sem interesse em colaborar com a presente investigação. Destarte, por acreditar que o *RefugiActo* é um exemplo de sucesso em termos de integração mediante a dimensão artística em Lisboa, insisto apontar algumas pistas de como o teatro se apresenta e se desenvolve tendo como base a análise de reportagens de jornais, entrevistas⁵¹, sites e as pesquisas desenvolvidas por Maria Cristina Santinho (2011) e Arlindo Jesus Marques Horta (2012).

O grupo de teatro amador *RefugiActo* teve início em 2004 no âmbito das aulas de língua portuguesa no CPR. Enquanto grupo de teatro, configura-se como um espaço de partilha de saberes, emoções e vivências, promovendo a interação de pessoas refugiadas de diferentes nacionalidades e culturas. A sua origem foi idealizada por

⁵¹ CARVALHO, Ana. *RefugiActo: a voz e o eco dos refugiados através do teatro (CPR)*, In: VLACHOU, Maria (coord.). *A Inclusão de Migrantes e Refugiados: O Papel das Organizações Culturais*. Acesso Cultura, 2017, pp. 42-49.

Isabel Galvão, professora de Português como língua estrangeira do CPR, cuja motivação centrava-se na crença de que a língua vai além da dimensão gramatical e da extensão do seu vocabulário, estando diretamente associada à história, à cultura e às tradições (VLACHOU, 2017). Assim, com base na pedagogia do oprimido desenvolvida por Paulo Freire, Isabel Galvão elaborou uma metodologia de ensino do português que levasse em consideração as necessidades dos refugiados em conjunto com atividades socioculturais, com vista a favorecer um diálogo intercultural. As aulas de português viabilizaram, assim, um espaço de partilha de experiências vivenciadas pelos refugiados que, por sua vez, aflorou a necessidade de teatralizar as histórias compartilhadas.

Em meados de 2004 surgiu a primeira ideia de representação teatral que resultou numa encenação na festa de encerramento do ano, no CPR. Conforme entrevista concedida ao Jornal Público em 2013⁵², Isabel Galvão afirma que o objetivo desta primeira encenação era apenas criar um espaço de participação, em que se apresentavam algumas brincadeiras, sem qualquer pretensão de constituir um grupo de teatro. Contudo, a experiência foi tão positiva, tornando a formação do grupo um ciclo necessário. O grupo deu início aos trabalhos desenvolvendo *sketches* curtos, de caráter irônico e cômico, levando para a cena situações vividas pelos participantes, enquanto requerentes de asilo, e os percursos enfrentados quando do acolhimento na sociedade portuguesa.

brincava-se com os mal-entendidos e os constrangimentos inerentes a um Centro de Acolhimento, com as condições de aprendizagem e as dificuldades da língua portuguesa, com alguns aspectos do processo de integração, satirizando, por exemplo, o mau atendimento no Centro de Saúde, os obstáculos para obtenção da documentação, o trabalho ilegal, a dificuldade em arrendar uma casa, etc. (VLACHOU, 2017, p. 43 e 44).

Para Isabel Galvão, os encontros coletivos e a representação teatral de histórias e situações dramáticas promoveram, para os refugiados, a materialização de uma rede apoio, de um ambiente seguro em que os participantes ganhavam voz e autonomia, ao mesmo tempo em que aprendiam a língua portuguesa e conheciam o “outro”, estimulando potencialidades expressivas e criativas, bem como o diálogo e as relações de confiança (VLACHOU, 2017, p. 44). Para além da atuação de Isabel Galvão, a formação do grupo contou, ainda, com a colaboração voluntária de familiares e amigos, de profissionais artísticos como os atores e encenadores António Revez, Bruno Bravo,

⁵² Disponível em: <https://www.publico.pt/2013/06/20/jornal/a-vida-e-uma-peca-de-teatro-que-nao-precisa-de-ensaio-26713067>

Sofia Cabrita, o dramaturgo Miguel Castro Caldas, a atriz Raquel André e do CPR, que disponibilizou suas instalações para os encontros e ensaios.

Quanto à constituição do grupo, não há uma limitação de participantes no formato de elenco fixo. Conforme assinala Santinho (2011), assim que os refugiados e requerentes de asilo são acolhidos nas instalações do CPR e passam a frequentar as aulas de português, faz-se o convite para participação no grupo *RefugiActo*, levando-se em consideração a disponibilidade dos membros e o deslocamento até o local de encontro (Centro de Acolhimento na Bobadela). Santinho salienta a variação dos membros do grupo entre os anos de 2004 e 2011, de modo que, embora aponte a heterogeneidade das nacionalidades e culturas, com refugiados da Albânia, Afeganistão, Bielorrússia, Caxemira, Colômbia, Costa de Marfim, Irão, Kosovo, Myanmar, Portugal, Palestina e Rússia, o grupo é composto, maioritariamente, por refugiados que já finalizaram o processo de asilo e dispõem do estatuto refugiado (SANTINHO, 2011, p. 257).

Ressalta-se que, não obstante a relação direta com o CPR, principalmente por este conceder o local para realização dos encontros e ensaios, o *RefugiActo* assume-se enquanto grupo independente da instituição, de modo que não usufrui de nenhum apoio financeiro, mantendo-se numa relação de apoio indireta abalizada na participação do grupo nos eventos e comemorações oficiais do CPR, ocasiões em que o *RefugiActo* realiza apresentações com o intuito de evidenciar a situação dos refugiados na sociedade portuguesa. Ademais, o grupo realizou apresentações em instituições escolares, bem como experienciou encontros com grupos de teatro amador e teatro comunitário.

A grande relevância da ação do *RefugiActo* consiste no seu formato coletivo de experimentação que busca explorar, através da expressão teatral, a multiculturalidade, a interculturalidade, a criação e partilha de memórias, histórias, anseios, medos, conquistas e perdas, bem como busca ressignificar a ideia de “cultura de asilo”. O grupo proporciona um espaço de construção de narrativas resultante de relatos de experiências comuns e, assim, conduz à construção de um sentimento de pertença, de um sentido de “nós”, no qual os refugiados podem se expressar de forma autônoma, sem limitações e imposições, empoderando uma voz coletiva que vai além dos participantes e representa as vozes de todos os refugiados (SANTINHO, 2011).

Nesse sentido, o trabalho desenvolvido pelo *RefugiActo* se caracteriza por um processo coletivo e colaborativo que, a partir de improvisações, criações e adaptações textuais, constroem pequenos sketches e peças, cuja motivação provém das suas

próprias histórias e vivências, quase sempre traumáticas e sofridas, enquanto refugiados e requerentes de asilo. As encenações representam as dificuldades, os obstáculos, as dúvidas e oscilações presentes no processo de integração na sociedade portuguesa e, de forma geral, refletem um olhar satírico sobre as adversidades enfrentadas pelos refugiados, abordando de maneira cômica os mal entendidos e os constrangimentos sofridos, além de enfatizarem a diversidade cultural e a valorização do diálogo e das diferenças. Em geral, o *RefugiActo* leva aos palcos narrativas de memórias dos refugiados, cenas que relatam e reconstituem as experiências da fuga, o percurso da viagem até a chegada em Portugal, de modo a estimular os participantes a escreverem e darem voz às suas próprias histórias, com autonomia e liberdade para contarem o que realmente querem contar, da maneira como querem (HORTA, 2012).

Para além de textos originais, o grupo também criou algumas pequenas sátiras com base em textos literários inspirados em depoimentos de outros refugiados, além de apresentarem leituras encenadas de poemas escolhidos pelos refugiados participantes do grupo, com vista a expressar valores que acreditam e que contextualizam as situações pessoais quanto às questões de liberdade, amparo, proteção e abrigo. A título exemplificativo estão as criações: “*Abrigo*”, peça que relata as vivências dos refugiados durante todo o percurso de fuga, até a chegada na sociedade de acolhimento, que apresenta trechos de um texto escrito por Filomena Marona Beja; “*O saber não ocupa lugar*”, um sketch sobre um concurso de perguntas e representações sobre diferentes países, no qual evidencia a figura de uma apresentadora insipiente, e um júri completamente parcial; “*Dançar sem se atrapalhar*”, outra representação de um concurso, desta vez voltado para músicas e danças de diferentes lugares do Mundo, no qual não se tem vencedores nem vencidos; “*Era uma vez... um ano novo*”, que retrata uma viagem ao interior de nós mesmos, que explora sentimentos sobre tudo o que nos rodeia.

Para Santinho (2011), as peças acima mencionadas conduzem as plateias a um espaço de embates políticos e dramáticos do qual sobressaem os refugiados. Configuram-se enquanto representações de forte cariz emocional, assente em uma narrativa de memórias, angústias e rupturas. Os trabalhos desenvolvidos pelo *RefugiActo* contribuem para a consolidação de um espaço que vai além da partilha e incide na esfera da saúde, nomeadamente no carácter psicológico e emocional. Conforme asseveram Cristina Santinho (2011) e Arlindo Horta (2012), o *RefugiActo* abre caminhos para uma experiência na qual os refugiados conseguem atenuar o sentimento de solidão, ao propiciar o sentimento de união, fraternidade e laços criados a partir das experiências comuns partilhadas com o grupo, bem como concede meios expressivos

que viabilizam formas de (re)significar as angústias e tormentos vivenciados pelos refugiados, de modo a promover o encontro com estados de tranquilidade pessoal, de segurança, autonomia e autoconfiança.

É possível notar essa dimensão quase que terapêutica no documentário produzido por Arlindo Horta (2012), “*Tão perto do silêncio*”⁵³, no qual o investigador acompanhou os ensaios, algumas apresentações e o cotidiano dos membros do *RefugiActo*. Em momentos do documentário, Arlindo individualiza a abordagem cotidiana de 5 refugiados membros do grupo, apresentando as suas moradas e um olhar mais pessoal que nos mostra como o *RefugiActo* contribuiu no processo de integração e de reencontro com eles mesmos. Um dos refugiados, Asif, nacional de Caxemira, conta a dificuldade de lembrar e pôr em palavras a trajetória da fuga e da viagem quando solicitado pela Isabel Galvão numa atividade do *RefugiActo*. Asif conta que havia criado um bloqueio, não queria mais lembrar do passado, pois já havia revivido todo o sofrimento quando fora entrevistado, por duas ou três vezes, no momento da sua chegada a Portugal, mas, com a ajuda da professora Isabel Galvão, foi possível encontrar meios para atenuar suas angústias, palavras e coragem para contar sua história.

Outro exemplo está presente nas entrevistas realizadas no âmbito da investigação de doutoramento de Maria Cristina Santinho (2011), a qual aponta que, para os refugiados membros do *RefugiActo*, o teatro era sentido como um meio no qual eles podiam falar sobre si mesmos, onde encontravam novas formas de expressarem seus sentimentos e opiniões, além de verem no teatro o poder de acalmar suas dores e “substituir a família que perderam, ou da qual estão inevitavelmente separados” (SANTINHO, 2011, p. 264). Assim, os laços criados entre os membros do grupo e a partilha de vivências e histórias favorecem o nascer de um sentimento de pertença assente numa relação de reciprocidade, de segurança e de conforto afetivo que une os refugiados num sentido de nós, enquanto família.

Ademais, tomar para si a autonomia na escolha das palavras e da forma como desejam contar sua própria história diante de um público, configura-se como um ato de expressão e de liberdade, que rompe o silêncio e dá visibilidade para realidades muitas vezes negligenciadas, além de possibilitar a representação de símbolos que os refugiados reconhecem como seus. Nesse sentido, corrobora-se com a percepção de Santinho (2011, pp. 263-268), de que esta maneira de evidenciar situações de opressão, traumas e tormentos acaba por potencializar capacidades expressivas de cariz

⁵³ Disponível em: <https://vimeo.com/91982655>

simbólico e político que, ao retratar memórias e vivências pessoais, tanto de suas vidas pregressas como das situações após a chegada em Portugal, possibilita, simultaneamente, uma certa catarse para os refugiados-atores, no sentido de expurgar sensações antes reprimidas, e o reconhecimento dessas realidades por parte dos espectadores.

No que concerne às apresentações, em um vídeo produzido pelo Serviço de Comunicação da Fundação Calouste Gulbenkian,⁵⁴ a atriz, encenadora e colaboradora do RefugiActo, Sofia Cabrita, salienta a importância das atividades teatrais básicas no processo de integração dos refugiados, ao passo que enfatiza que construir uma peça e ter um produto final não é o objetivo central do grupo, mas sim a percepção de como a prática teatral pode ser utilizada como contributo para os refugiados. Contudo, sem olvidar que o contato com o público é uma etapa inerente da experiência teatral, o RefugiActo cria suas encenações como uma forma de comunicar ao público as perspectivas, sentimentos e opiniões dos refugiados sobre suas próprias trajetórias de vida e as relações que mantém na sociedade de acolhimento.

Em geral, as apresentações do grupo acontecem a convite do CPR e demais instituições para atuar em eventos e em datas comemorativas, tal como o Dia Mundial do Refugiado e festas de final do ano. O grupo também se apresentou em escolas, como o Liceu de Camões e a Escola Superior de Educação, em encontros de Teatro Comunitário e em eventos de comemoração ao 25 de abril. Salienta-se que em todas as apresentações o grupo abre espaço para uma conversa com o público, ocasião em que os espectadores podem externar questionamentos quanto à temática dos refugiados, as experiências dos membros do grupo e o processo de integração em Portugal.

Em novembro de 2018 tive a oportunidade de assistir à representação de “Prometido” do grupo *RefugiActo* no encerramento do Congresso Internacional do CPR “Direitos Humanos e Proteção aos Refugiados”, momento em que tive contato mais próximo com o grupo. A encenação foi curta, mas intensa, retratando histórias e memórias em busca de asilo, numa mescla de violência estrutural, humor e afetividade, embaladas por uma sonoplastia corporal ofegante e de fuga. A fala “eu não sou criminoso” saltava repetidamente à cena de chegada em uma fronteira, o canto árabe embalava perseguições e violências sofridas e os pedidos de força, fé, esperança e memória de uma mãe para um filho, em forma de promessas, realçam o caráter emotivo e os laços perpétuos com as origens encerram a apresentação.

⁵⁴ Disponível em: <http://refugiados.net/1cpr/www/dormem-mil-gestos.php>

Ao final do evento, com certa insistência, consegui estabelecer uma primeira conversa com Isabel Galvão, apresentando as motivações e os objetivos da presente investigação, com o intuito de conhecer o grupo pessoalmente e, se possível, acompanhar alguns encontros. Na ocasião, Isabel asseverou que o grupo era voltado para os refugiados e que não estava totalmente aberto a interferências externas e, em seguida, informou que o grupo enfrentava uma fase difícil, pois já não conseguiam se encontrar semanalmente e, quando se encontravam, não conseguiam reunir todos os integrantes. Não obstante, foram feitas diversas tentativas para uma entrevista e um contato mais próximo ao grupo, além do acompanhamento assíduo de notícias nos sites e redes sociais em busca de qualquer oportunidade ou evento com a participação do *RefugiActo*.

Nesse sentido, em maio de 2019, o CPR disponibilizou o curso e-Learning de Ensino-Aprendizagem em Contextos Multiculturais, com três módulos online e dois presenciais, ministrados pela Isabel Galvão e demais colaboradores. Esta foi uma oportunidade de adentrar no universo do CPR e do *RefugiActo*, conhecer suas estruturas e funcionamento. O último módulo do curso foi totalmente dedicado aos projetos desenvolvidos na esfera sociocultural e artística – “Refúgio e Arte” e “Refúgio e Teatro” –, de modo a apresentar os objetivos, as motivações e as atividades realizadas a partir do teatro e da arte como componentes socioculturais de integração. Este contato propiciou a percepção de que incluir atividades e jogos teatrais como um componente sociocultural complementar nas aulas de português foi a maneira encontrada para suprir necessidades pessoais, coletivas e interpessoais dos refugiados.

É possível, portanto, constatar que o teatro auxiliou na ruptura de barreiras de isolamento entre os refugiados acolhidos no CPR, favoreceu à construção de um espaço seguro que assumiu o caráter de rede de apoio como forma de atenuar a ausência de familiares e grupos sociais e, conseqüentemente, incitou o sentimento de pertença, além de contribuir para a autoconfiança e autonomia, facilitando a aprendizagem da língua e dos códigos socioculturais. As práticas teatrais no âmbito da aprendizagem do português evidenciam o caráter instrumental privilegiado do Teatro, possibilitando a potencialização e o aperfeiçoamento de competências ao exigir maior envolvimento pessoal dos refugiados no processo de aprendizagem, bem como uma maior valorização do Eu, do Outro e da diversidade.

Para além do grupo *RefugiActo*, a professora Isabel Galvão assegura a importância do teatro no processo de integração, vez que o fazer teatral se faz presente como componente sociocultural nas aulas de português, como forma de estimular a aprendizagem da língua e da cultura portuguesas, em conjunto com outras atividades

de cariz cultural, como visitas a museus e espaços históricos e culturais, participação em festivais e contatos com a gastronomia local. Entre 2014 e 2017, o projeto *Refúgio e Teatro: Dormem Mil Gestos nos Meus Dedos* foi selecionado no âmbito do programa PARTIS (Práticas Artísticas para a Inclusão Social) da Fundação Calouste Gulbenkian, possibilitando sessões de expressão dramática regulares e abertas a todos, no auditório do Centro de Acolhimento para Refugiados – CAR, na Bobadela, com vista a complementar a aprendizagem da língua portuguesa, desenvolvendo dinâmicas e jogos de aquecimento, interação, concentração e improvisação. O projeto também visou a criação e montagem de uma peça de média duração.

No âmbito do *RefugiActo*, o fazer teatral se desenvolve a partir de encontros estruturados e direcionados para a criação e aquisição de conhecimentos e técnicas teatrais que resultam em residências artísticas, levantamento de material dramático e criação de trabalhos performativos. O grupo mantinha uma rotina de encontros semanais, sem dias fixos, vez que dependiam da disponibilidade dos membros, fato que sempre ocasionou encontros sem a presença dos membros em sua totalidade, sendo um dos desafios para manutenção do grupo e para os ensaios das peças.

Sobre este aspecto, Arlindo Horta (2012) salienta uma componente afetiva que acredita ser a base e a motivação para manter viva a atividade do grupo. Uma vez que os refugiados que integram o grupo, em sua grande maioria, são pessoas que já se encontram em situação legal regularizada, com rotina estabelecida e emprego, torna-se difícil encontrar um dia ideal para reunir todos os membros, de modo que, muitas vezes, os integrantes abdicam de dias de descanso ou se deslocam para os ensaios após um longo dia de trabalho, chegando a ensaiarem até às onze ou meia noite, sem ter tempo, inclusive, para jantar. Por essa razão, o empenho dos integrantes é reflexo dessa componente afetiva que une o grupo. Porém, durante o percurso investigativo, nota-se que a apresentação no Congresso Internacional do CPR foi a última atuação divulgada do grupo. Nem mesmo em comemoração do Dia Mundial do Refugiado se teve notícias quanto à participação do *RefugiActo*, levando à percepção de que as atividades do grupo estão paradas desde então, corroborando o relato de Isabel Galvão, de que os integrantes já não se encontravam com frequência.

Não obstante, convém ressaltar que a proposta do *RefugiActo* vai além da construção de um espaço de expressão artística e narrativa das histórias vivenciadas pelos seus membros, pois proporciona tanto um meio de visibilidade que dá voz e autonomia para que cada refugiado conte sua história, bem como favorece a abertura de uma relação dialógica com a sociedade portuguesa, ainda que em escala limitada de públicos. No entanto, sem olvidar a relevância da iniciativa do *RefugiActo*, não há como

afirmar que os impactos desta ação são suficientes para sustentar um processo de intervenção social acentuado e consistente, capaz de incidir diretamente nas estruturas sociais e relações de poder que resultem na alteração de perspectivas acerca da condição vitimizada e marginalizada característica dos refugiados.

Tendo em vista o alcance das ações propostas pelo grupo, que englobam encontros semanais para discussão de temas e opiniões, participação em determinados eventos públicos e processos de criação coletiva e improvisação que resultam em apresentações de peças curtas e de média duração, leva a crer que não chega a atingir o público geral e de larga escala. Os espectadores e os participantes desses eventos são de certa forma restritos, pois tendem a ser pessoas que já estão envolvidas ou que têm algum interesse com a temática. Ademais, a nível de divulgação e publicidade, as ações do *RefugiActo* percorrem caminhos tímidos e pouco apelativos, dispondo poucas informações sobre o grupo e suas produções.

Assim, em termos gerais, torna-se claro que as atividades promovidas através das sessões de expressão dramática nas aulas de português e a vivência enquanto grupo no *RefugiActo* acarretam um conjunto de contribuições e impactos a nível pessoal e interpessoal, numa proporção mais segmentada. Acredito que as contribuições dessa experiência apontam para a aquisição, por parte dos refugiados, de um poder simbólico assente na sensação de liberdade e autonomia da representação teatral, nomeadamente a oportunidade de se fazerem ouvir e escolher como e o que falar. Há também um importante reforço de dimensão terapêutica decorrente da vivência do grupo enquanto rede de apoio substituta aos familiares e amigos, o desenvolvimento e/ou aperfeiçoamento de competências pessoais, de autoconfiança, segurança e autonomia. E, sem dúvidas, há o efeito social que garante a existência de um processo de *empowerment*, a nível individual, vez que vivenciam uma sequência de atividades de estímulo crítico e reflexivo sobre suas realidades e sobre o papel dos refugiados perante a sociedade de acolhimento, levando ao palco questões políticas, éticas, sociais e culturais em forma de críticas, sátiras ou com o intuito de evidenciar realidades e necessidades.

3.3. Lugar de histórias: o palco lisboeta para os refugiados

Tendo em vista que a investigação propõe uma análise quanto às contribuições do teatro no processo de integração sociocultural de refugiados em Lisboa, explorando

os efeitos advindos da participação em atividades artísticas e teatrais a nível individual – com participação direta e como público – e a nível comunitário, em termos de instituições e grupos que promovem as atividades, foi realizado um levantamento acerca de espetáculos e performances teatrais produzidos e encenados na região metropolitana de Lisboa sobre a temática dos refugiados.

As informações foram levantadas a partir de notícias de jornal, páginas da web referente às companhias teatrais, panfletos, materiais audiovisuais e dossiês, que resultaram uma lista com 10 espetáculos, dentre os quais três constituem encenações produzidas por artistas internacionais em digressão por Portugal, e sete produções portuguesas, no âmbito da região metropolitana de Lisboa: “*Eu também sou um refugiado*”, Teatro do Elefante (Setúbal); “*Migrantes*”, Companhia de Teatro de Almada (Almada); “*Do bosque para o mundo*”, Companhia Formiga Atómica (Lisboa); “*Diário de um migrante*”, Companhia João Garcia Miguel (Lisboa); “*3 Gods*”, Lobo Mau Produções (Lisboa); “*Sanctuary*”, performance de Brett Bailey (África do Sul); “*Aristides – o musical*”, Associação Cultural ContraCanto; “*Antes que matem os elefantes*”, Companhia Olga Roriz; “*As far as my fingertips take me*”, Tania El Khoury (Líbano);

Por conseguinte, estabeleceu-se contato com as companhias portuguesas, sendo convidadas a participar da presente investigação, com respostas positivas de seis companhias. Após o contato inicial a lista de espetáculos sofreu uma alteração, vez que, ao conversar com a coreógrafa Olga Roriz, foi constatado que, ao contrário das notas de divulgação em notícias de jornais, o espetáculo “*Antes que matem os elefantes*” teve como ponto de partida a problemática dos refugiados, mas acabou por retratar unicamente o contexto da guerra na Síria, sem remeter à situação de deslocamento forçado. Em semelhança, ao contactar a Lobo Mau Produções, o espetáculo “*3 Gods*” encontrou na temática dos refugiados uma premissa para a criação dramática do espetáculo, contudo, a encenação se afastou por completo do tema.

Assim, foi delimitado o estudo de quatro espetáculos, sendo realizadas entrevistas semiestruturadas com os encenadores e/ou diretores dos grupos Teatro do Elefante, Coletivo Formiga Atómica, Companhia João Garcia Miguel e a Companhia de Teatro de Almada. Ressalta-se que, para além dessa lista, constata-se a realização de peças curtas no âmbito de grupos de teatro da Universidade do Minho, uma encenação de Graeme Pulleyn na região de Viana do Castelo e um espetáculo de dança da companhia Dançando com a Diferença, em Funchal.

. 3.3.1. Eu também sou um refugiado



Figura 1 - Ilustração disponível no site: <http://wordpress.teatrodoelefante.net/eu-tambem-sou-refugiado/>

A performance intitulada “*Eu também sou um refugiado*” do grupo Teatro do Elefante (TdE), sediado na Freguesia de São Sebastião, em Setúbal, levou ao palco a ideia de que toda a gente tem em sua origem vivências de deslocamentos de territórios físicos ou mesmo culturais, ainda que não sejam propriamente forçadas como os refugiados, e que, no fundo, todos somos cidadãos com direitos e deveres semelhantes, “(c)om memórias, vontades, necessidades, desejos e anseios comuns, tenhamos nascido a norte ou a sul, num ou noutro lugar do mundo”⁵⁵.

O princípio motivador do espetáculo nasceu a partir de um apelo em prol da solidariedade que tomou forma virtual com a campanha homônima “*Eu também sou um refugiado*”⁵⁶, que assentava na missão de romper com a passividade, com a indiferença e com o sentimento de impotência perante a crise humanitária que ocasionava o movimento de uma imensidão de pessoas que necessitavam deixar seus países em busca de asilo e proteção. A referida campanha foi uma iniciativa de um grupo formado por Ana Evangelista, Idália Tiago, Ana Santos e Francisco Resto, cuja principal intenção consistia ajudar, intervir e apoiar pessoas refugiadas, além de alertar, sensibilizar e denunciar quanto à maneira como estas pessoas estavam a ser recebidas em Portugal.

O propósito da campanha, ainda que simbólico, marcava uma posição política de insatisfação face à má aplicação das leis, o desrespeito aos Direitos Humanos e, principalmente, face à ação tomada por alguns países de marcar pessoas refugiadas com uma pulseira de uso obrigatório. Destarte, a missão da campanha consistia na divulgação da realidade dos refugiados e na luta pela proteção e por um acolhimento digno realizada através de uma página virtual no Facebook⁵⁷ e de um site próprio⁵⁸ e, a partir destes meios, promoviam encontros e manifestações públicas, solicitavam a assinatura de petições e manifestos em favor dos refugiados e em defesa dos Direitos

⁵⁵ <https://ppl.pt/prj/eutambemsourefugiado>

⁵⁶ Para saber mais, acessar: <https://falredept.wordpress.com/2016/10/18/campanha-eu-tambem-sou-refugiado/>

⁵⁷ <https://www.facebook.com/Eu-tamb%C3%A9m-sou-Refugiado-581348978698765/>

⁵⁸ O site criado para a campanha não está mais no ar, contudo, estava disponível neste endereço: <http://www.eutambemsourefugiado.tk/>

Humanos e, em troca, distribuíam uma pulseira com os dizeres: eu também sou um refugiado.



Figura 2 Pulseira da Campanha "Eu também sou um refugiado"

Como forma de se solidarizar e apoiar a campanha e a temática dos refugiados, o Teatro do Elefante deu início a um processo de criação colaborativa, tendo como base histórias autobiográficas dos atores que compunham o elenco, ou seja, a gênese do espetáculo formou-se a partir das vivências pessoais dos atores que foram deslocados do seu estado de origem, ainda que entre cidades de Portugal e, portanto, fora do enquadramento legal de refugiados. Por conseguinte, a maneira como os atores viam e se relacionavam com esse movimento de deslocação vivenciado mesclava-se com testemunhos, histórias, palavras de ordem e dados informativos de refugiados e de pessoas que trabalhavam e acolhiam refugiados. A ideia central consistia em dar a conhecer as realidades dos deslocamentos como um aspecto de vida comum a uma grande porcentagem de pessoas que buscam melhores condições de vida, de trabalho e de sobrevivência, de modo a promover por toda a encenação os contrastes entre vidas mais privilegiadas e as vidas sofridas, violentas e traumáticas dos refugiados.

O TdE possui, em sua essência, uma forte dimensão social e se configura como uma cooperativa sociocultural atuante desde 1997 em Setúbal, tendo como missão, para além da produção e criação de espetáculos, a organização de eventos e serviços de cariz sociocultural assentes na linguagem teatral. Nesse sentido, o TdE promove o desenvolvimento de atividades artísticas e culturais firmadas na preocupação com a solidificação da relação entre os artistas e as comunidades locais, de modo a propor a divulgação de obras literárias nacionais e universais e ações de formação e difusão das artes dramáticas e performativas. Na esfera da animação cultural, o TdE desenvolve projetos com comunidades em articulação com as Juntas de Freguesia de São Sebastião e do Sado, nomeadamente campos de férias direcionados a crianças e adolescentes, que decorrem de forma anual no verão, além da realização de Atividades de Enriquecimento Curricular (AECs), em parceria com a Federação Concelhia de

Setúbal das Associações de Pais (COSAP) e o Agrupamento de Escolas de Sebastião da Gama.

O TdE dispõe, ainda, de um setor voltado para a primeira infância com espetáculos que enfatizam a interação direta entre artistas e público, um programa de animação de rua com espetáculos essencialmente multidisciplinares que englobam as linguagens do teatro, da música, da dança e das artes circenses com ênfase nas tradições festivas populares e, por fim, dispõe de uma esfera internacional com vista ao desenvolvimento de projetos e eventos variados com o Brasil, Sri Lanka e países europeus.

Diante disso, é possível afirmar que os trabalhos desenvolvidos pelo TdE detêm uma forte consistência sociocultural que garante ao grupo o reconhecimento enquanto cooperativa de relevante atuação artística e cultural em âmbito português e internacional. Na sequência, em termos de enquadramento financeiro, o grupo conta com um apoio regular da Câmara Municipal de Setúbal, somado aos rendimentos decorrentes da realização dos projetos e eventos já citados e os apoios financeiros de caráter mais específico que provém da Direção Geral das Artes (DGArtes) e da Fundação Calouste Gulbenkian. Ademais, o TdE dispõe do apoio da Junta de Freguesia de São Sebastião, em Setúbal, nomeadamente em relação às instalações cedidas para o desenvolvimento do trabalho do grupo.

Contudo, no que concerne especificamente ao espetáculo “*Eu também sou um refugiado*”, é mister salientar que, para além de um apoio residual por parte da Câmara Municipal, especificamente em relação à permissão para a estreia do espetáculo na Casa da Cultura⁵⁹ em Setúbal, o TdE não contou com nenhum tipo de auxílio financeiro externo. Em entrevista, Fernando Casaca, diretor artístico do TdE, assevera que toda a concepção do espetáculo foi de iniciativa do grupo e todas as despesas necessárias foram despendidas a partir dos rendimentos próprios da cooperativa. Ressalta-se que o TdE criou uma página virtual no âmbito de *crowdfunding*⁶⁰, mas que, sem doações, não surtiu efeito. Nesse interim, não obstante os esforços, “*Eu também sou um refugiado*” teve uma trajetória curta, marcada por cerca de seis apresentações dentre as quais três foram realizadas no Concelho de Setúbal e as demais nas regiões de Palmela e Loures, com bilhetes ao custo de 5€.

Nesse seguimento, é inevitável não questionar os motivos da ausência de apoios financeiros. Não houve procura suficiente de financiamento por parte do TdE? Não

⁵⁹ Espaço polivalente que dispõe de uma sala multiuso destinado para as apresentações teatrais. Ver mais em: <http://www.casadacultura-setubal.pt/>

⁶⁰ Financiamento colaborativo, disponível em: <https://ppl.pt/prj/eutambemsourefugiado>

houve interesse dos apoiadores em razão da temática? Para Fernando Casaca, o grupo fez o que pôde para promover o espetáculo e aponta uma falha na forma como se desenrola as relações entre as entidades públicas de Setúbal e as propostas de realização de espetáculos artísticos, nomeadamente em termos de apoios, vez que para estas instituições, ceder um espaço público para a apresentação consiste um suporte suficiente. Por outro lado, há que se constatar também a falta de resposta por parte da própria sociedade portuguesa no que concerne à tentativa de *crowdfunding*. Embora não haja nenhuma garantia de conquistar o financiamento pretendido com a inscrição do projeto numa plataforma de financiamento colaborativo, a campanha para a performance “Eu também sou um refugiado” não conseguiu arrecadar nenhuma doação entre 26/01/2017 a 24/02/2017.

Não obstante, o espetáculo ganhou forma e contou com a promoção nos meios de comunicação local e regional, distribuição de convites, e-mails e divulgação nas plataformas digitais e redes sociais. Contudo, o orçamento reduzido foi um dos grandes obstáculos para incitar uma vida mais longa para o espetáculo. Em entrevista, Fernando Casaca salienta, com certo pesar, que os objetivos da performance não foram de todo alcançados em razão do número de sessões extremamente reduzido, embora afirme não se sentir insatisfeito com os resultados. As poucas sessões promoveram encontros com um público diversificado, com a presença de espectadores especializados, no sentido de grupos de teatro e pessoas com interesse pela causa. Ao final de cada sessão, elenco e público debatiam opiniões e perspectivas em rodas de conversa, das quais Fernando Casaca assinala uma quase unanimidade de respostas favoráveis e positivas quanto ao acolhimento digno de refugiados em Portugal, ressaltando ter se deparado com uma única reação contrária.

Por fim, embora não tenha sido possível ponderar acerca do alcance do espetáculo em termos quantitativos de público, nota-se que a performance teve uma visibilidade razoável, com resultados favoráveis. Por outro lado, constata-se um certo despreço por parte de entidades públicas ou mesmo particulares, tendo em vista o escasso interesse em apoiar, promover e incentivar performances deste cariz.

3.3.2. “Migraaaantes”



Figura 3 Fotografia do espetáculo "Migrantes"

A atual crise humanitária e as milhares de histórias de deslocamentos forçados de pessoas que buscam desesperadamente uma vida digna, sem guerras e sem fome na Europa foram questões que, para além da esfera profissional, tocaram um ponto íntimo de vivência pessoal do escritor, poeta e jornalista Matéi Visniec, autor da peça "Migraaaantes" encenada pela Companhia de Teatro de Almada (CTA), com direção artística de Rodrigo Francisco. Visniec é nacional da Romênia e foi, ele próprio, um refugiado, tendo suas peças sido censuradas no período da ditadura de Nicolae Ceaușescu, obrigando-o a deixar seu país em 1987, recebendo asilo em França. Além da sua experiência como refugiado, Matéi Visniec teve amplo acesso a materiais sobre a temática das migrações e refugiados e realizou uma pesquisa de campo em Grécia, Itália, Turquia e Tunísia, com contato direto com pessoas refugiadas e histórias que inspiraram a criação do texto teatral.

"Migrantes" retrata a problemática dos refugiados a partir de uma perspectiva que privilegia os problemas e dificuldades existentes no processo de acolhimento dos mais variados tipos de migrantes, evidenciando uma forte crítica ao tratamento legal que tem sido sustentado pelos países e governantes no sentido de distinguir refugiados de outras tipificações de migrantes, nomeadamente os econômicos. O texto de Visniec não enfoca o caráter pessoal da dor, ao contrário, busca a universalização de dramas individuais, com personagens complexas que não são de todo boas nem más, inspiradas em situações reais. Todo o enredo é marcado por paradoxos, em um misto de poesia e temor, riso e angústia, vida e dor, usando a ironia para denunciar as contradições cometidas pelos dirigentes e governantes e pondo em questão o modelo econômico e o processo de globalização europeus, enquanto modo de vida ideal pelo qual inúmeras pessoas no mundo buscam obter. Assim, a peça de Visniec tomou proporções internacionais e, além da encenação da CTA, o texto foi levado aos palcos por companhias da Itália, Romênia, Moldávia e França.

A encenação portuguesa de “*Migrantes*” estreou no dia 21 de abril de 2017 e contou com a atuação dos atores Adriano Carvalho, Elias Nazaré, João Cabral, João Tempera, Maria Frade, Maria João Falcão, Rui M. Silva, Sofia Marques e Tânia Guerreiro. O espetáculo apresenta blocos de cenas independentes e objetivas que retratam diferentes situações dramáticas e assinalam dilemas morais existentes no tratamento político e social de refugiados na Europa. As cenas intercalam-se entre o drama e a comédia satírica e representam o perigoso trajeto de fuga pelo Mar Mediterrâneo, as dificuldades e tensões de um barco com excesso de passageiros, a atuação política, enfatizando como um presidente encara a situação dos direitos humanos e o acolhimento de migrantes, bem como a perspectiva dos meios de comunicação, a disseminação de informações, a manipulação da opinião pública, a banalização sociocultural em termos de publicidade e os preconceitos sociais. A encenação estimula o despertar da consciência e promove denúncias, equilibrando momentos de tensão, reflexão e humor.

No que concerne ao grupo, nota-se que a Companhia de Teatro de Almada apresenta uma trajetória de forte influência sociocultural, marcada em sua essência pelo espírito da Revolução de 1974. Inicialmente fundada como Grupo de Campolide, em 1971, sob a direção de Joaquim Benite, a companhia construiu um acervo de montagens e atividades de cariz social, reflexivo e interventivo, tendo como missão a efetivação do movimento de descentralização artístico e cultural, no sentido da formação de público e da animação cultural. Por essa razão, o grupo que antes estava instalado no Teatro da Trindade acabou por deslocar-se para a cidade de Almada, em 1978, e, desde então, põe em prática um programa de desenvolvimento regional integrado com a Rede Nacional de Teatros e Cine-teatros Municipais.

A dimensão social e a preocupação com a formação de públicos presentes na missão e objetivos da Companhia fundamentam o desenvolvimento de uma programação de temporadas regulares e atividades que estimulam um envolvimento constante das comunidades com o universo artístico e teatral, tanto por meio da organização anual do Festival de Almada, como por um plano de teatro educativo. Assim, a Companhia promove uma movimentação contínua de produções teatrais privilegiando a dramaturgia nacional, sem olvidar, contudo, obras de autores estrangeiros.

Em termos de sustentabilidade, a CTA dispõe de subvenções estatais e autárquicas, de maneira a auferir financiamento regular por parte do Ministério da Cultura, da Câmara Municipal de Almada, além de receitas próprias adquiridas através da venda de bilhetes, venda de espetáculos e venda de produções literárias,

nomeadamente textos das peças encenadas pela companhia. Ressalta-se que a longa e consistente trajetória da companhia, somada à sólida relação estabelecida com os setores públicos, resultaram no reconhecimento do trabalho liderado inicialmente por Joaquim Benite, garantindo, desde o início do deslocamento da companhia para Almada, uma sede própria, atualmente instalada no Teatro Municipal Joaquim Benite.

Todos esses aspectos favoreceram o reconhecimento da CTA enquanto companhia prestigiada, responsável pelo maior festival de teatro do país – o Festival de Teatro de Almada – e por promover programações anuais extensas e diversificadas. O CTA apresenta-se, portanto, como um espaço que vai além das apresentações de criações próprias, estabelecendo colaborações com estruturas de criação nacionais e internacionais, englobando espetáculos de teatro, de dança e de música, oficinas voltadas para a infância e exposições de artes plásticas. A companhia organiza, ainda, atividades a nível de serviço educativo assentes em visitas às escolas, como um meio de estimular a formação de público.

Diante disso, a CTA tem um envolvimento recorrente com temáticas e atividades de cariz social e participativo que concedem uma base estruturada para desenvolver projetos com visibilidade e relevância sociocultural, tal como o espetáculo “Migrantes”. Destarte, a grande motivação da CTA para iniciar um processo criativo voltado para a temática dos refugiados se deu a partir de uma sugestão dada por um diretor teatral brasileiro sobre as obras de Matéi Visniec, visto como um dos autores mais feitos na atualidade. Na altura, após ter contato com o autor e as peças escritas, o diretor artístico, Rodrigo Francisco, decidiu levar ao palco a peça “Migrantes”, motivado pela forma violenta e ao mesmo tempo derrisória que Visniec escreve o texto, aproveitando também o ensejo da crise humanitária que acometia o continente europeu.

Para além do texto de Visniec, a Companhia desenvolveu um longo processo criativo assente em pesquisas e recolha de informações, matérias de jornais e artigos científicos que possibilitaram um melhor conhecimento sobre a temática, de maneira a capacitar para a reflexão e debate toda a equipe envolvida. Após a conclusão do processo criativo, a CTA promoveu aproximadamente 20 apresentações do espetáculo, com bilhetes ao custo de 14€ e 6,50€ (jovem, sênior e grupos). Todas as apresentações ocorreram na sala principal do Teatro Municipal Joaquim Benite e contaram com uma estimativa de 170 espectadores por sessão, dos quais cerca de 30% representavam o público estudantil das comunidades locais.

Nesse sentido, diferentemente da experiência analisada com o grupo Teatro do Elefante, ao considerar as informações acerca da CTA, constata-se que a estrutura

organizativa, a capacidade financeira mais consolidada e uma sede própria propiciaram uma maior visibilidade do espetáculo. Embora o processo criativo do espetáculo “Migrantes” tenha se realizado a “portas fechadas”, não havendo nenhuma forma de colaboração com refugiados ou com pessoas que trabalham com estes migrantes, quando da conclusão deste processo, a companhia realizou contatos com o RefugiActo, com o Alto Comissário para as Migrações e com representantes da Amnistia Internacional em Portugal.

O estabelecimento desses contatos foi decisivo, uma vez que, além da participação das referidas entidades enquanto espectadores do espetáculo, a CTA organizou três dias de debates que receberam o nome de “Conversas com o público”, no foyer do Teatro Municipal Joaquim Benite (TMJB). As conversas decorreram em 22 de abril, 06 de maio e 13 de maio de 2017, e tiveram a presença do autor Matéi Visniec, Isabel Galvão, professora e dinamizadora do RefugiActo, Susana Gaspar, presidente da direção da Amnistia Internacional Portugal, Pedro Calado, Alto-Comissário para as Migrações e outros convidados⁶¹.

Desse modo, as “Conversas com o público” incrementaram a visibilidade do espetáculo, configurando uma conjuntura de forte apelo social ao fomentar um espaço de discussão e reflexão, aberto a toda a comunidade. Os debates possibilitaram dar a conhecer as mais variadas perspectivas, pondo em diálogo as dúvidas e questionamentos dos espectadores com as informações técnicas e especializadas mediadas pelos convidados, além de abordar criticamente as problemáticas da crise migratória, os posicionamentos da União Europeia, as respostas de Portugal para estas questões e as relações presentes no espetáculo.

De modo geral, ainda que o espetáculo “Migrantes” não tenha materializado uma temporada de apresentações mais longa, é inegável que os seus objetivos tiveram uma repercussão de grande relevância, tendo o espetáculo alcançado uma diversidade de público importante, nomeadamente o público de estudantes e jovens das comunidades locais, representantes de entidades especializadas, voluntários e profissionais de instituições sociais e refugiados acolhidos em Lisboa, demarcando, assim, um total aproximado de 3.200 espectadores, entre abril e maio de 2017.

3.3.3. Do bosque para o mundo

⁶¹ Ver anexos na página X.



Figura 4 Cena do espetáculo "Do bosque para o mundo"

O imaginário infantil e o modo como os mais jovens tendem a enxergar e viver as crises e tragédias que acometem o mundo atual entraram em foco no processo de criação da Companhia Formiga Atômica. O espetáculo "*Do Bosque para o Mundo*" retrata a história de Farid, um menino afegão, de 12 anos, que, enviado por sua mãe, precisa deixar o Afeganistão ao lado do seu irmão, Reza, em direção à Inglaterra, mas logo ao início da viagem, os irmãos são separados e Farid tem de continuar sua jornada sozinho. Para além da perigosa travessia do Mar Mediterrâneo, o espetáculo narra a trajetória de Farid, que precisa passar por sete países até conseguir chegar ao seu destino.

"*Do Bosque para o Mundo*" representa a história de um jovem refugiado que a todo tempo vivencia situações que o colocam entre a vida e a morte e, assim, acaba por confrontar os espectadores com a dureza e a coragem, fazendo-os refletir e olhar suas próprias histórias. A narrativa firma-se em um relato particular verdadeiro, mas que acaba por mesclar e exprimir situações comuns a outras milhares crianças refugiadas.

O que se destaca é o impulso criador do espetáculo que consistia, inicialmente, em criar uma encenação, encomendada pelo Teatro Municipal São Luís, ideal para ser trabalhada com crianças a partir dos 10 anos. O grupo propôs desenvolver um trabalho a partir das histórias tradicionais em sua dimensão mais original que, aos olhos de hoje, são mais violentas e menos romantizadas, com vista a explorar uma certa missão iniciática de preparar as crianças para as dificuldades e dureza do mundo e pensar como esses contos tradicionais, nessa missão preparatória, se podiam cruzar com as histórias da atualidade, nomeadamente as grandes questões como a crise econômica e as alterações climáticas.

Para tanto, os idealizadores do grupo, Miguel Fragata e Inês Barahona, desenvolveram uma extensa pesquisa de campo a fim de recolher dados e informações sobre as problemáticas do mundo atual e como estas questões são vividas e perspectivadas pelas crianças. Em meio ao processo de pesquisa, as notícias sobre os

refugiados e a crise humanitária que acometia agressivamente o continente europeu àquela altura tomaram a atenção dos criadores. O desejo inicial de explorar a perspectiva das crianças face às problemáticas atuais passou a centrar-se unicamente em torno da crise dos refugiados, com foco nos relatos e histórias de crianças que, desprotegidas, atravessavam os países em busca de refúgio.

Nesse interim, Miguel e Inês decidiram contar a jornada de Farid, uma história verdadeira, mas também imaginada. Uma história impossível, mas factual. Uma história angustiante e poética que, para além de Farid, é a história de tantas outras crianças, em que se verificam, recorrentemente, episódios de muita tensão envolvendo agentes, e traficantes de pessoas, extorsão de dinheiro, dificuldades e enganações. Para Miguel Fragata, na altura do processo de pesquisa, a questão dos refugiados estava mais vívida, contudo, era visível, em Portugal, uma carência de envolvimento e discussão em relação ao tema que ocasionava um certo distanciamento na sociedade, o que, por conseguinte, favorecia um espaço de ideias prontas e preconceitos. Assim, o sentido na criação do espetáculo propõe a concepção de relações de empatia, de maneira que a história de Farid pudesse estimular os espectadores a projetarem suas próprias vivências neste menino refugiado.

A encenação é composta por duas atrizes que abordam a narrativa numa alternância entre o contar, representar, comentar e promover inquietações sobre a história. Numa abordagem clara e objetiva, as atrizes assumem o papel de intermediárias do envolvimento emocional e racional dos espectadores com a jornada de Farid. Elas contam e, em determinados momentos, vivem intensamente a narrativa, criando uma movimentação constante de aproximação e distanciamento. Em entrevista, Miguel Fragata salienta a importância de não ter escolhido um ator para interpretar Farid, vez que não há intenção de estabelecer um jogo de ator-personagem, mas contar uma história na qual os espectadores pudessem se relacionar e projetar suas próprias visões em personagens que não estão visualmente marcados e, por isso, podem ser como cada espectador os imaginarem. Há, portanto, uma busca por humanização e empatia que firma uma transversalidade assente na ideia de que Farid, sua mãe e seu irmão, são personagens muito próximas de nós, não obstante as diferenças culturais existentes.

O espetáculo teve estreia em Lisboa, em novembro de 2016, e, posteriormente, em Paris, com uma versão francesa. Percorreu diversos sítios em Portugal, tendo integrado na programação do Festival TODOS e, no verão de 2018, foi destaque no Festival D'Avignon, em Paris. Além de Paris o espetáculo teve algumas apresentações

da versão francesa na Bélgica e conta com um total de mais de 70 apresentações já realizadas e outras sessões programadas até novembro de 2020.

A Formiga Atômica é uma companhia teatral idealizada por Miguel Fragata e Inês Barahona, cuja missão centra-se na criação artística. Toda a trajetória da companhia está voltada para as artes do espetáculo, em que se desenvolvem projetos em co-produção com os teatros da cidade. Para além da criação de espetáculos, a companhia desenvolve outras atividades como pontos de partida do processo criativo de cada projeto, nomeadamente oficinas, conferências, workshops e pesquisas de campo. Assim, são sempre propostas encenações que abarcam questões contemporâneas e, em geral, constituem espetáculos para toda a família.

Diferentemente das demais companhias abordadas, a Formiga Atômica não dispõe de uma sede e conta apenas com quatro integrantes, sendo Miguel Fragata responsável pela encenação, Inês Barahona dedica-se à dramaturgia, Clara Antunes e Luana Rabelo desenvolvem a produção. Assim, como já mencionado, todos os projetos idealizados pela companhia dependem de co-produção para acontecerem, contando, pontualmente, com apoios da Direção Geral das Artes. Constata-se que esse caráter um tanto nômade da companhia não limita o desenvolvimento de um trabalho consistente e participativo com as comunidades, pelo contrário, permite que se estabeleçam contatos de alcance mais alargado a nível de público. A companhia propõe projetos fundamentados em períodos de pesquisa de campo, motivados pela temática e/ou público-alvo, que favorecem uma relação de proximidade com as comunidades, tanto do ponto de vista artístico, no sentido de explorar e conhecer verdadeiramente a postura e os olhares do público-alvo para a questão, quanto no sentido de criar uma relação de proximidade com uma comunidade de interesse direto ao tema como forma de recrutar público.

Para além desse aspecto distintivo, nota-se a presença de um denominador comum: a ausência de colaboração com refugiados e/ou instituições especializadas. Não obstante o desenvolvimento de um período prévio de pesquisa, o processo criativo do espetáculo "*Do bosque para o mundo*" não contou com nenhuma colaboração direta de refugiados ou de pessoas especializadas na temática. A construção dramática foi fundamentada em depoimentos e testemunhos reais de refugiados que foram encontrados a partir de uma pesquisa documental e notícias de jornais e demais meios de comunicação.

Em termos de enquadramento financeiro, o espetáculo foi o resultado da co-produção com o Teatro Municipal São Luís e, em razão de ter sido, inicialmente, uma

encomenda feita por este teatro, a companhia não buscou outros apoios externos. Diante da repercussão, a nível internacional, a versão francesa do espetáculo contou com uma co-produção com o Théâtre de la Ville, em Paris. Por conseguinte, o espetáculo classifica-se enquanto obra comercial sujeita à compra de sessões, estando disponível para digressão. Em geral, os ingressos para o espetáculo têm um custo variável entre 5€ e 15€, de acordo com a definição de cada teatro em que se apresenta.

Sem dúvida, o caráter comercial que marca fortemente não só o espetáculo “Do bosque para o mundo”, mas a própria companhia teatral, apresenta-se como um diferencial no alcance em termos de público, tendo em vista a longa trajetória de sessões realizadas por todo o território nacional e a abrangência de comunidades francesas e belgas. Embora Miguel Fragata assevere um certo grau de intimidade, uma proximidade em escala direta que é exigida pela narrativa e pela estética do espetáculo, que demanda apresentações em salas menores, as sessões do espetáculo contaram com uma média de 150 espectadores por sessão. Nota-se que há muita procura e muito público, a ponto de manterem ativas sessões por mais de três anos.

Quanto ao perfil do público, Miguel Fragata assinala para a diversidade dos espectadores, com forte presença do público especializado, que mantém-se regular e fiel, bem como um público associado a questões particulares com o tema. Ressalta-se a grande procura por parte de docentes, com vista a desenvolver a temática com seus alunos. Contudo, constata-se uma exiguidade de interesse por parte das entidades especializadas, vez que, conforme informado em entrevista, houve diversas tentativas de contato com instituições associadas ao tema, mas nenhuma resposta. De modo semelhante, o setor público demonstrou pouco interesse, tendo sido manifestado apenas intenção da Câmara Municipal de Lisboa para a realização de uma sessão que não chegou a se concretizar.

Diante disso, é perceptível que, não obstante a força, a repercussão do espetáculo e a recorrente procura por parte do público, o setor público e as entidades especializadas no acolhimento e integração de refugiados em Lisboa mantiveram-se apáticos e distantes. Contudo, o espetáculo mantém-se aceso e continua cumprindo sua função enquanto arte do espetáculo que possibilita a fruição estética ao mesmo tempo que assevera seu cariz político, promovendo uma experiência de diálogo e reflexão.

3.3.4. Diário de um Migrante



Figura 5 Fotografia do espetáculo "Diário de um migrante"

Os desafios e dificuldades das migrações forçadas transformam-se na história de um pássaro que tem de abandonar seu país e tentar recomeçar a vida em outro lugar. O espetáculo "Diário de um migrante" conta a história deste pássaro que, por conta da guerra, é forçado a separar-se de sua família e partir para um novo país, enfrentando diversas dificuldades que o obrigam a se reinventar a todo instante e a ressignificar as coisas e situações por onde passa. O espetáculo tem como base o livro homônimo, com texto de Maria Inês Almeida, ilustrações de Ana Sofia Gonçalves e edição da Dinalivro, que aborda o universo das migrações a partir do ponto de vista poético e metafórico, de maneira que a representação do refugiado torna-se um ser conhecido, uma espécie de pássaro, cuja história mescla sonhos e realidades.

A concepção do espetáculo traduz-se num trabalho conjunto e colaborativo entre os diretores, João Garcia Miguel e Rita Costa, e a cenógrafa, Ana Sofia Gonçalves, no seguimento de uma encenação que preserve a narrativa aberta e onírica do livro. A concepção artística propõe uma obra alquímica, uma encenação sem muitas palavras, de forte expressão performativa e plástica que engloba desde o teatro de objetos à mímica, do exercício do clown ao contador de histórias. Assim, o espetáculo dá a conhecer uma realidade de forma intensa e emotiva aos espectadores, ao mesmo tempo em que representa uma mensagem de esperança, a partir de uma linguagem mais gestual, musicalizada e ritmada. Um drama contado por imagens e movimentos que ganham forma no trabalho do ator em interação com os objetos de cena e com o cenário.

Malas, chapéus, plantas, coisas do cotidiano formavam o cenário, de modo a estabelecer um diálogo com as cenas, ou seja, à medida que a peça avançava, os objetos de cena eram transformados e ressignificados indicando alterações a nível de tempo e espaço, bem como em relação às nuances entre o sonho e a realidade. Tudo isso também se comunicava com a música produzida ao vivo pelo violinista Gil Dionísio.

Assim, a encenação se caracteriza como um processo de reaprendizagem, de recomeço e, por isso, de esperança. O espetáculo perfaz uma trajetória que finda com a representação do novo lar do pássaro migrante, com todos os objetos transformados, que resultam uma espécie de manta de retalhos, como uma metáfora à técnica de colagem presente na ilustração do livro.

O espetáculo é uma montagem da Companhia João Garcia Miguel (Cia JGM), cujas práticas artísticas caracterizam-se por um certo experimentalismo performativo e pela preocupação com o papel do artista enquanto investigador e interventor social. Além da companhia, foi estabelecida uma parceria com o Teatro Ibérico, tendo em vista que o diretor artístico João Garcia Miguel assumiu a direção da Associação Teatro Ibérico desde 2016. A Cia JGM é uma estrutura financiada pelo Governo de Portugal, pela Secretaria de Estado da Cultura e pela DGArtes, enquanto o Teatro Ibérico é uma estrutura apoiada pela Câmara Municipal de Lisboa, pela Junta de Freguesia do Beato e pelo Instituto de Emprego e Formação Profissional (IEFP).

O espetáculo “Diário de um migrante” contou com um apoio limitado a determinadas apresentações do Ministério da Cultura e da DGArtes, embora João Garcia Miguel afirma, em entrevista, que a fase inicial de preparação, montagem e produção do espetáculo se desenvolveu sem apoios financeiros externos, sendo o primeiro recurso financeiro uma oferta de compra do espetáculo feita pelo Colégio Pedro Arrupe que resultou uma ante-estreia em janeiro de 2018, seguida de três sessões, no anfiteatro do colégio com uma audiência de aproximadamente 1.500 pessoas⁶². Seguidamente foram estabelecidas relações com entidades e instituições, o Alto Comissariado para as Migrações (ACM), da Comissão Nacional de Promoção dos Direitos e Proteção das Crianças e dos Jovens, que, embora não tenham promovido apoios estritamente financeiros, proporcionaram uma série de pequenos apoios que viabilizaram algumas apresentações.

Ressalta-se que, como mencionado no item 3.1, a Plataforma de Apoio aos Refugiados (PAR) promoveu um projeto que teve como ponto de partida o livro “Diário de um migrante” que serviu de base para este espetáculo. Embora a instituição informe em seu site oficial a realização deste projeto no âmbito de atividades teatrais e de artes plásticas, restou constatado, após entrevista, que o espetáculo teatral foi uma iniciativa da autora e da ilustradora do livro que propuseram o desafio, ao diretor artístico João Garcia Miguel, de montar uma encenação teatral. Não obstante as constantes tentativas

⁶² Informações presentes no Dossier do Espetáculo, disponível em: <https://joaogarciamiguel.com/pecas/diario-de-um-migrante/>

de contato por parte da Companhia João Garcia Miguel, a associação do espetáculo com a PAR só passou a acontecer em maio de 2018, culminando na organização de sessões do espetáculo, de 15 a 21 de outubro de 2018, no Teatro Ibérico.

Destarte, o envolvimento da PAR a nível do projeto “Diário de Migrante” se desenvolveu inicialmente apenas no âmbito das artes plásticas, através de atividades realizadas pela ilustradora do livro e cenógrafa da peça, Ana Sofia Gonçalves, a responsável por criar a primeira versão da história, que correspondia apenas às ilustrações. Assim, o projeto “Diário de um Migrante” realizado pela PAR consistia na dinamização de atividades de artes plásticas a partir das ilustrações do livro, sob a mediação de Ana Sofia Gonçalves, numa missão de voluntariado na vertente PAR Linha de Frente Grécia, no contexto dos centros de refugiados em Atenas e Lesbos. Por conseguinte, o projeto agregou o espetáculo teatral, de modo que a PAR viabilizou as apresentações em outubro de 2018, envolvendo a participação de comunidades de refugiados enquanto espectadores.

De forma geral, o espetáculo “Diário de um migrante” alcançou um grande reconhecimento público, mesmo tendo uma trajetória de vida curta. Um espetáculo que nasceu de vontades particulares, sem muito investimento financeiro, mas que tocou uma imensidão de espectadores, dentre os quais se destacam crianças, jovens estudantes e comunidades de refugiados amparadas pela PAR. Ao todo, foram cerca de 27 apresentações em escolas, teatros e anfiteatros de Portugal e Espanha, com bilhetes ao custo máximo de 5€, tendo, ainda, sido promovidas sessões gratuitas e sessões beneficentes nas quais a receita da bilheteria era convertida em prol da PAR.

Para além das 27 sessões planejadas, o espetáculo recebeu várias oportunidades de compra de sessões por parte de instituições escolares, pela própria PAR e órgãos públicos. Porém, o espetáculo teve sua trajetória artística interrompida em virtude dos valores exorbitantes exigidos a nível de direitos autorais por parte da autora Maria Inês Almeida, o que inviabilizou a continuidade das apresentações. Ademais, havia um projeto de levar o espetáculo para os centros de refugiados da Grécia, associados à vertente PAR Linha de Frente, mas que também não pôde ser concretizado.

Em termos de recepção teatral e de avaliação do impacto social do espetáculo, pouco é possível mensurar. Para o diretor artístico João Garcia Miguel, falar do impacto social do espetáculo é algo complexo que exigiria um contato maior e mais profundo com os espectadores, além de salientar que grande parte do público correspondia a crianças que estavam começando sua formação estética, social e humana. Nesse

sentido, é possível afirmar que o espetáculo cumpriu seu propósito de sensibilizar os públicos quanto ao drama, desafios e dificuldades inerentes ao universo dos refugiados sem priorizar traumas, violências, terror nem vitimização, mas afirmando uma perspectiva de esperança, de redescoberta e reinvenção de si mesmo.

Nota-se uma certa carência em termos de debates e/ou conversas mediadas sobre a temática das migrações forçadas, embora João G. Miguel tenha ressaltado ser difícil de estabelecer discussões com os públicos deste espetáculo, vez que a grande maioria era crianças e jovens estudantes, de modo que as conversas ao final das sessões acabavam por ser opiniões de curiosidades e reflexões proferidas pelos professores e demais adultos que assumiam a função de porta-vozes dos alunos.

Por fim, constata-se que o espetáculo era capaz de alcançar algo muito maior, uma vez que existia interesse, por parte de várias entidades, em promover mais apresentações, além da possibilidade de alargar o alcance de públicos escolares, em razão da forte relação mantida com agrupamentos de escolas, bem como a possibilidade de uma maior projeção a nível internacional, haja vista as relações com teatros espanhóis e os centros de refugiados na Grécia.

4. IR ALÉM DA INVISIBILIDADE SILENCIOSA

A Europa vem enfrentando a maior crise humanitária desde a Segunda Guerra Mundial, com centenas de milhares de indivíduos em busca de refúgio e proteção, que fogem de países devastados pela guerra, pelas alterações climáticas, pela fome e pela violação constante de direitos. Até o final do ano de 2018, mais de 70 milhões de pessoas foram forçadas a deixar suas casas. Embora as grandes redes de comunicação relatem as notícias alarmantes de refugiados e requerentes de asilo que estão, constantemente, passando por fronteiras, o que acaba por ser realmente noticiado resume-se a números. Raras vezes é possível conhecer as histórias individuais dessas pessoas e, talvez, essa seja uma das razões que alimenta a resistência e o distanciamento entre nacionais e refugiados recém chegados à sociedade de acolhimento.

Investigar sobre a realidade de refugiados em Lisboa permitiu constatar que pouco se sabe sobre as culturas e sobre as histórias pessoais das pessoas que chegam

a Portugal como requerentes de asilo e refugiados. A disseminação de informações acaba por enfatizar a quantidade de indivíduos acolhidos e suas respectivas nacionalidades. Por outro lado, nota-se uma preocupação em ensinar os valores, a língua e a cultura portuguesa para os recém chegados com o intuito de proporcionar vias de integração social e, novamente, dá-se pouca importância às histórias e valores pessoais dos refugiados. Nesse interim, os projetos artísticos apontam caminhos de grande relevância que permitem que as vozes destes indivíduos possam ser ouvidas e suas histórias compartilhadas.

Não obstante seja possível constatar a presença de projetos artísticos voltados para refugiados e requerentes de asilo em Lisboa, ainda há uma carência de colaboração e investimento entre entidades do setor público, da autarquia e outros parceiros que consolidem o desenvolvimento de trabalhos a curto, médio e longo prazo. Há uma justificativa recorrente de que Portugal não acolhe um número considerável de refugiados e, por essa razão, não há uma demanda de projetos artísticos, além de manter-se forte a ideia de que uma real integração se efetiva prioritariamente com a viabilização de empregos e formação profissional.

Contudo, é necessário frisar que, em um mundo cada vez mais dividido, o teatro e as demais linguagens artísticas apresentam uma particularidade de grande relevância, capaz de potencializar sentimentos de pertença e integração. O teatro possibilita conectar, unir e recuperar narrativas individuais e coletivas. Portanto, se os refugiados puderem compartilhar suas histórias com as comunidades de acolhimento, a promoção de debates especulativos sobre integração e diálogo intercultural poderá ser intermediado por verdadeiras relações humanas. Nesse sentido, convém ressaltar a importância de projetos artísticos para o desenvolvimento pleno do sentimento de pertença e de integração sociocultural, apontando como exemplos a serem seguidos os trabalhos realizados pelo projeto *Refugee Engagement and integration through Community Theatre* (REACT), e pelo *Good Chance Theatre*.

O REACT é uma iniciativa da *acta Community Theatre*⁶³, uma companhia de teatro comunitário, socialmente engajada, sediada em Bristol, na Grã Bretanha, desde 1985, cuja missão consiste em desenvolver trabalhos que envolvam as áreas marginalizadas e socialmente excluídas da comunidade através de projetos de teatro. Os objetivos da *acta* residem na viabilização do acesso às artes e na promoção de atividades que estimulem as potencialidades criativas destes indivíduos para que sejam

⁶³ Ver mais em: <https://www.acta-bristol.com/>

capazes de compartilhar suas histórias através de um processo de co-criação que culmina em uma apresentação teatral original.

Tendo em vista que a cidade de Bristol acolhe um número considerável de pessoas migrantes e de culturas diferentes, desde 2010, a *acta* tem ampliado o alcance de recursos destinados ao envolvimento com essas comunidades. A *acta* configura-se também como uma organização internacional com um histórico de forte participação em projetos financiados pela UE, dentre os quais está o projeto *COAST* (2011-2013), coordenado pela *acta* com a colaboração de empresas parceiras da Holanda, Alemanha e Polônia, cujo propósito consistia em explorar as questões da migração através do teatro comunitário. Já no ano de 2015, a *acta* estava a desenvolver projetos com migrantes e refugiados em Bristol, com vista a formular uma estratégia para estabelecer vínculos e conexões mais firmes com outras instituições parceiras, de modo que pudesse desenvolver uma rede por meio da qual fosse possível compartilhar aprendizado e explorar as práticas e considerações éticas no âmbito de trabalhos com migrantes e refugiados⁶⁴.

Destarte, a *acta* já estava a em contato com duas entidades parceiras, a companhia holandesa *Rotterdams Wijktheater* (RWT) e o *Centro per lo Sviluppo Creativo “Danilo Dolci”* (CSC), sediado em Palermo, que afirmaram interesse em desenvolver ações com migrantes e refugiados, quando a *Creative Europe*⁶⁵ anunciou um edital para projetos que promovessem ações de integração entre sociedades de acolhimento e refugiados através de práticas culturais e artísticas. Após submissão e aprovação do projeto, nasceu a parceria REACT, sob a coordenação da *acta Community Theatre*, em parceria com a RWT e o CSC “Danilo Dolci”, com um projeto de dois anos no qual seriam explorados diferentes modelos de práticas teatrais, com um período dedicado ao compartilhamento de aprendizado entre os parceiros, bem como com outras companhias e instituições envolvidas com a temática.

Assim, o projeto REACT teve início no outono de 2016 com o intuito de explorar formas de construir uma relação de compreensão entre refugiados recém-chegados e comunidades de acolhimento para facilitar o processo de integração. Para tanto, a proposta consistia em usar o teatro participativo como um instrumento para desafiar preconceitos, desenvolver empatia e promover o diálogo intercultural entre refugiados e comunidades anfitriãs. O projeto ofereceu aos refugiados a oportunidade de usar sua própria criatividade, talentos, ideias e opiniões para apresentar um espetáculo teatral

⁶⁴ Informações disponíveis no “*Guia para implementar projetos de teatro de inclusão com refugiados*”, disponível em: https://www.acta-bristol.com/wp-content/uploads/2018/10/REACT_Manual_Eng.pdf

⁶⁵ Programa-quadro da Comissão Europeia de apoio aos setores da cultura e do audiovisual.

original, de modo a viabilizar uma comunicação com suas comunidades de acolhimento. Ao mesmo tempo, o projeto dispunha de atividades voltadas para o desenvolvimento de habilidades pessoais e transferíveis com os participantes refugiados, a fim de fortalecer e/ou promover os sentidos de autoconfiança, autoestima, habilidades de apresentação, linguagem e comunicação, relações interpessoais e conscientização das culturas do país anfitrião.

A estrutura organizativa do projeto é relativamente simples. O primeiro ano foi destinado ao desenvolvimento prático, isto é, cada companhia parceira colocou em prática seus próprios modelos e metodologias para criar um teatro com refugiados em atuação nas comunidades de acolhimento. O segundo ano consistiu num momento de interação entre os parceiros, de modo a compartilhar suas aprendizagens desse processo, entre si e com outros profissionais e organizações que trabalham em contextos de artes e refugiados, com o intuito de estimular a replicação desse tipo de trabalho em outros países europeus.

A proposta de ação para o primeiro ano do projeto previa que cada companhia tinha autonomia para mediar as ações conforme seus princípios e metodologias, contudo, todas teriam como ponto de partida o desenvolvimento de técnicas do Teatro Comunitário. Assim, para o projeto, foi definido como Teatro Comunitário a ação colaborativa de participantes não profissionais e facilitadores profissionais de teatro, com vista a implementar um processo criativo original baseado em histórias das próprias comunidades. Um teatro criado e realizado por membros da comunidade não profissionais, com relevância e impacto social, que possibilitasse diversificar o público tradicional para incluir grupos sub-representados.

Nesse sentido, a prática teatral proposta pela parceria REACT centra-se no princípio de que as experiências de vida individuais têm relevância para toda a sociedade. Dessa forma, a parceria REACT demonstra ser possível promover e desenvolver a integração de refugiados, a nível local, através do Teatro Comunitário, sob a justificativa que o TC é um instrumento privilegiado que proporciona caminhos para um efetivo diálogo intercultural. O projeto, ainda, promove a difusão da percepção de aspectos positivos decorrentes do aumento da diversidade cultural nos países de acolhimento, além de enfatizar as contribuições dos refugiados para a vida comunitária, fato que favorece a compreensão mútua e o sentido de coesão social.

O projeto envolveu, portanto, as comunidades de refugiados num processo de interação e criação, tendo como base as experiências de vida e as culturas nacionais, de modo a envolver coletivamente as comunidades locais da sociedade de acolhimento.

Ademais, com a viabilização da interação criativa entre participantes e profissionais praticantes, o projeto favoreceu um processo de discussão, debates e técnicas de teatro que se estendeu por vários meses, no qual os participantes receberam suporte técnico profissional que resultou a criação de produtos artísticos de qualidade.

Em Bristol, no âmbito do projeto REACT, a *acta Community Theatre* realizou a criação de três espetáculos com refugiados: *"It's my life"*, que retrata as histórias de duas mulheres que tentam encontrar um equilíbrio entre o que querem para si mesmas e o que é esperado delas por suas famílias e culturas; *"Lost Sheep"*, que aborda a ideia de ovelhas que escapam em uma pequena vila sudanesa ocasionando todos os tipos de problemas; e *"Dream on"*, que retrata a trajetória de Miriam, que enfrenta inúmeros obstáculos na tentativa de realizar seu sonho de estudar na universidade. O espetáculo *"It's my life"* foi desenvolvido com um grupo de mulheres da Somália, Sudão, Bangladesh e Reino Unido, *"Lost Sheep"* envolveu um grupo de homens do Sudão e da Eritreia, em parceria com o centro de refugiados *Ashley Housing* e *"Dream on"* resultou da colaboração com um grupo misto, formado por quatro mulheres e um homem, nacionais do Sudão, Somália e Bangladeshi. Para além dos espetáculos, a *acta* organizou oficinas de teatro com refugiados e migrantes, incluindo um grupo de pais em uma escola local e inquilinos de um projeto de habitação social.



Figura 6 Fotografias dos espetáculos "It's my life"; "Dream on" e "Lost sheep".

Do ponto de vista artístico, o processo criativo da *acta* assenta no reconhecimento e na valorização de cada membro do grupo enquanto uma pessoa

criativa, de maneira que todos os integrantes são envolvidos em nível de igualdade no processo de criação, resultando em uma produção coletiva e colaborativa. Para o processo criativo, a companhia dedica um período de seis a nove meses, com reuniões semanais desenvolvidas em três fases: a primeira tem uma duração aproximada de seis semanas, pondo em prática jogos e exercícios, enquanto a segunda fase realizam-se discussões e desenvolvimento de ideias para o espetáculo, por um período variável de seis a oito semanas. Os participantes são envolvidos em improvisações como forma de criar personagens, diálogos, cenas e cenário. Por conseguinte, inicia-se a fase de ensaios e produção técnica e de design do projeto, seguida da fase final que é a apresentação do espetáculo a um público da comunidade.

Em Roterdã, a RWT trabalhou com um grupo de refugiados sírios em um centro de asilo local, viabilizando um meio para o compartilhamento de suas histórias através de jogos de improvisação e dança, que culminou em um show composto por três refugiados, com apresentação no Festival Internacional de Artes da Comunidade de Roterdã (ICAF)⁶⁶, em março de 2017. Após esse trabalho, o número de interessados da comunidade de refugiados sírios aumentou exponencialmente e atraiu novos integrantes. A companhia holandesa desenvolveu também um trabalho colaborativo entre refugiados e comunidades locais que resultou na produção do espetáculo “*Kom terug*”, composto por refugiados vindos da Síria, Guiné, Eritreia, Afeganistão e alguns moradores locais.

O trabalho realizado pela companhia RWT segue a metodologia do *Pop-up Theatre*, que prevê uma ação desenvolvida em períodos curtos que, em geral, envolvem quatro ensaios e uma pequena apresentação baseada em suas histórias. Para tanto, a companhia propõe, inicialmente, atividades nas quais os participantes são convidados a compartilhar seus pensamentos, sentimentos e narrativas sobre sua cidade e sobre o que os faz sentir-se em casa, em Roterdã. Este método foi praticado no âmbito do REACT como uma forma de facilitar um diálogo entre os refugiados recém-chegados e os habitantes locais, bem como para reduzir a quantidade de evasão dos participantes, haja vista ser difícil o comprometimento a longo prazo de refugiados recém-chegados a projetos muito longos. Assim, com o método *Pop-up*, a companhia desenvolve intervenções curtas com dois grupos de refugiados, em dois bairros de Roterdã, que culminam em pequenas apresentações para as comunidades dos bairros. Seguidamente, conduz a uma experiência mais alargada, em que une os dois grupos,

⁶⁶ Este festival é realizado a cada três anos na cidade de Roterdã, tendo sua próxima edição prevista para 2020. Durante a 7ª edição da ICAF, em 2017, foram realizados dois seminários sobre o projeto REACT, organizados pelos parceiros do projeto, que contaram com um público de 130 visitantes do festival.

formando um grupo mais diversificado e conectando pessoas de diferentes áreas, alcançando novos públicos.

Ressalta-se que o trabalho da RWT, no âmbito do REACT, foi delimitado à integração de refugiados recém-chegados, que obtinham autorização de residência temporária, tendo em vista que o Conselho de Roterdã havia construído um centro de requerentes de asilo na região de Beverwaard, mas a população local encontrava-se fortemente resistente. Nesse sentido, embora a RWT já desenvolvesse um trabalho com refugiados que viviam na Holanda, ao saber da resistência dos moradores locais, viram uma oportunidade de usar o Teatro Pop-Up como ponto de partida para estimular o diálogo entre vizinhos.

Para além da performance teatral, a RWT desenvolveu, ainda, uma pesquisa, cujo objetivo é explorar os antecedentes e as motivações que levam as pessoas (refugiados e moradores locais) a participarem de projetos de teatro⁶⁷, e um documentário, que reflete sobre três questionamentos-base para a realização do projeto em Roterdã: qual é o melhor momento para os refugiados participarem de um projeto de teatro comunitário?; que história será contada e qual a relevância do momento ideal para que as pessoas contem sua história e que o público ouça essa história?; em qual tradição teatral e/ou formato a performance deve ser realizada?⁶⁸.

Em Palermo, o CSC “Danilo Dolci” usou a dança e técnicas teatrais com refugiados e comunidades locais, além de uma abordagem metodológica desenvolvida pelo seu fundador, Danilo Dolci, denominada Abordagem Mágica Recíproca (RMA). O método RMA é baseado no processo de compartilhamento de resposta, exploração e criação, ou seja, é um processo “recíproco” desenvolvido, em geral, dentro de um grupo, no qual uma pessoa faz algumas perguntas enquanto outras buscam as respostas coletivamente. Implementa-se uma relação de diálogo como forma de educação, assente na potencialização da criatividade de indivíduos e grupos, a fim de estimular capacidades, descobrir interesses e expressar ideias, tendo como base experiências pessoais e coletivas.

No âmbito do REACT, a equipe artística do CSC realizou uma produção colaborativa com base nas experiências reais dos participantes, num período de quatro meses. O projeto viabilizou um meio de individualizar os problemas relacionados à migração, bem como favoreceu a promoção de empatia, entre os próprios artistas e entre artistas e público. Após ultrapassados diversos obstáculos e dificuldades, foi

⁶⁷ Disponível em: www.rotterdamswijktheater.nl

⁶⁸ Para mais informações, ver: www.rotterdamswijktheater.nl

estabelecido um grupo de três refugiados, que resultou na montagem da performance final, denominada “*Un intervallo (nell’immensità)*”. A peça retrata uma história em que realidade e metáfora se mesclam continuamente, permeando um universo que varia entre o grotesco e o surreal, no qual os personagens estão presos entre duas realidades que, no fundo, remetem à condição de migrantes na luta pela sobrevivência.

No que concerne ao segundo ano do projeto, a proposta era reunir as três companhias parceiras em um festival, para compartilhar experiências, aprendizados e resultados, possibilitando, ainda, a interação com outras instituições e pessoas que trabalhassem ou se interessassem pela temática. Contudo, como foi previsto desde o início do projeto, existia a possibilidade desse encontro não acontecer por razões burocráticas, em termos de vistos concedidos para os refugiados, obstáculo que se concretizou. Nesse sentido, ao invés de um único festival que reunissem os parceiros e interessados, foi realizado um conjunto de eventos.

A proposta de realizar um festival para compartilhamento das fases do projeto ganhou forma no *REACT Sharing Event*, entre os dias 26 e 29 de março de 2018, no *actacentre*, em Bristol e, mesmo diante da impossibilidade de os grupos de trabalho da RWT e do CSC estarem presentes, o compartilhamento dos aprendizados e experiências foi feito por meio de vídeos, workshops e seminários com representantes das companhias. O evento também reuniu outras companhias comunitárias do Reino Unido que realizam trabalhos artísticos com refugiados, nomeadamente a *Glasgow Citizens* e a *CAN Manchester*, além das demais companhias convidadas, como a *Phosphoros Theatre*, a *PAN Intercultural Arts*, a *Re-write* e a diretora teatral holandesa Giselle Vighter.

O *REACT Sharing Event* promoveu a apresentação de seis espetáculos, dentre os quais estavam as montagens resultantes do projeto REACT “*Lost sheep*” e “*Dream on*”, da *acta Community Theatre*. A programação contou, ainda, com dois seminários e cinco workshops práticos e interativos para explorar as metodologias usadas pelas organizações parceiras, *acta* e CSC, para apresentar exercícios dramáticos e habilidades usadas para desenvolver teatro com refugiados, formas para desenvolver o drama como ferramenta de aprendizagem da língua e métodos para explorar a questão de papéis sociais a partir de exercícios e técnicas do Teatro do Oprimido. Em Roterdã, foram organizados dois seminários sobre o projeto REACT e uma apresentação artística com refugiados no âmbito do Festival Internacional de Artes Comunitárias, em 2017 e, em Palermo, foi realizado o 3º Encontro de parceiros do REACT, com a organização de um seminário, ocasião em que foi possível o compartilhamento de boas práticas.

Resta claro que o projeto REACT, não obstante as dificuldades e obstáculos que enfrentaram, tais como a quantidade significativa de participantes refugiados que desistiram e abandonaram o projeto e a impossibilidade de encontro entre as companhias parceiras, é um exemplo relevante de boas práticas teatrais no contexto de integração e diálogo intercultural entre refugiados e comunidades anfitriãs. Não pretendo, contudo, afirmar esta iniciativa enquanto verdade absoluta ou mesmo vilipendiar as práticas já realizadas no contexto português, mas sim, apresentar caminhos que indiquem vias de aperfeiçoamento para a realização de práticas teatrais com refugiados.

Ressalta-se que a, após a conclusão da parceria REACT, novos projetos de teatro foram implementados, com a realização de um festival internacional de teatro organizado por refugiados na primavera de 2018. Ademais, entre 2019 e 2021, a *acta Community Theatre* estará coordenando um novo projeto financiado pelo programa Creative Europe, qual seja o *Refugee arts with participants and practitioners open to integration* (RAPPORT)⁶⁹, em parceria com a companhia *Teatr Grodzki*, da Polónia, a companhia *Tantarantana*, da Espanha e a companhia *Historieberattana*, da Suécia.

O que se intenta perfazer é detalhar as ações e experiências teatrais deste projeto a fim de apontar bons exemplos possíveis de serem aplicados em outros contextos sociais, nomeadamente em Lisboa. É mostrar que é possível ampliar o alcance de projetos de teatro e de outras linguagens artísticas e asseverar a imprescindibilidade de se promover um trabalho interativo entre refugiados e comunidades locais, tal como proposto no projeto REACT, ao invés de restringir o processo criativo a refugiados, tendo como única forma de interação a relação palco-plateia, que é o que acontece em Lisboa.

O *Good Chance Theatre* foi idealizado por Joe Murphy e Joe Robertson no campo de refugiados conhecido como “*The Jungle*”, em Calais, França. Murphy e Robertson são dois autores teatrais ingleses que, após terem trabalhado como voluntários em Calais, perceberam a ausência de um espaço comunitário no qual os refugiados pudessem se reunir para compartilhar histórias, trabalhar potencialidades criativas, imaginativas ou mesmo para engajamento e debates. Por conseguinte, no ano de 2015, com o apoio do *Young Vic Theatre*, do *National Theatre* e do *Royal Court Theatre*, Joe Murphy e Joe Robertson conceberam o *Good Chance Theatre*, um teatro em forma de cúpula geodésica em meio à “selva”, em Calais, um espaço seguro e aberto

⁶⁹ Disponível em: <https://www.acta-bristol.com/rapport/>

que se tornou o centro cívico e cultural onde as pessoas eram acolhidas, onde podiam se expressar, para escaparem ou enfrentarem as situações em que estavam.



Figura 7 Cúpula geodésica Good Chance Theatre em Calais

O teatro executava diariamente um programa de trabalho que incorporava todas as linguagens artísticas e contava com a atuação voluntária de artistas nacionais e internacionais que realizavam workshops e, aos sábados, eram realizados os *Hope Shows* que reuniam os trabalhos feitos durante a semana, com apresentações abertas ao público. Este primeiro teatro perdurou por sete meses, em Calais, até o momento em que o campo de refugiados foi demolido, ocasião em que o *Good Chance* passou a realizar seus programas em Londres e Paris.

Atualmente a organização *Good Chance* desenvolve um trabalho assente em práticas teatrais e artísticas enquanto meios para promover novos tipos de comunidades, empoderar artistas de diversas nacionalidades, conectar, unir e recuperar narrativas individuais e coletivas, estimulando a transformação e a participação social de refugiados e migrantes. Para tanto, o trabalho da organização se realiza a partir de três vertentes principais: o *Good Chance Theatre*, *Good Chance Productions* e *Good Chance Ensemble*.

A vertente teatral engloba a concepção inicial da organização, nomeadamente a instalação temporária de uma tenda, em formato de cúpula geodésica, em áreas com altas populações de refugiados. Os objetivos do *Good Chance Theatre* apontam para a criação de oportunidades para as comunidades de refugiados e migrantes interagirem com linguagens artísticas em um espaço seguro. O princípio é sempre o mesmo: instala-se a cúpula, realiza-se um programa de workshops com artistas voluntários de diversas nacionalidades que culminam em shows semanais (*Hope Shows*) com apresentações dos trabalhos abertas a todo público.

Após a primeira experiência, no centro de refugiados “Jungle”, em Calais, o *Good Chance Theatre* criou o *Encampment*, no verão de 2016, inserido no âmbito do Festival do Amor do complexo artístico *Southbank Centre*, em Londres, onde foi instalada a cúpula e o respectivo programa durante nove dias, unindo artistas e espectadores do Reino Unido, Síria, Líbano, Palestina, Afeganistão, Iraque, Irã, Sudão, Camarões, Guiné e outros. O teatro era composto por uma equipe voluntária de ex-moradores do campo de refugiado “Jungle”, que estavam construindo suas novas vidas na Grã-Bretanha. O evento teve a participação de mais de 110 artistas de diversas nacionalidades e mais de 6.500 espectadores. Posteriormente, a instalação do *Encampment* teve lugar no palácio *Somerset House*, também em Londres, como parte do evento UTOPIA: 2016.

Em seguida, a cúpula foi instalada em Coventry na comemoração da Semana Mundial dos Refugiados com o programa *Dome in a day*, um dia interativo de oficinas e apresentações de artistas locais e internacionais. Este evento foi, ainda, a oportunidade de estreia do projeto *Change the word*, um coletivo de narrativa, poesia e performance formado por membros de doze países, que se reúnem em oficinas para compartilhar ideias e histórias, tendo como base heranças culturais abrangentes e reflexões sobre a cidade. O projeto *Change the word* tem a mediação de escritores profissionais e praticantes de teatro, que auxiliam o coletivo na construção de uma performance para o *Hope Show* e promovem a publicação de cada trabalho em antologias, bem como criam um filme de poesia com várias vozes.

Ainda sobre a vertente teatral, o *Good Chance Theatre* instalou-se em Paris, na primavera de 2017, desenvolvendo o programa de workshops e *hope shows* por mais de cinco semanas. Também em maio de 2017 instalou o “*Petit Dome*”, um espaço interativo que englobava exposições, debates e apresentações sobre a importância da liberdade de expressão, inserido no âmbito do festival *Chantiers d'Europe*, no Théâtre de la Ville.

No ano de 2018, durante a primavera, o *Good Chance Theatre* promoveu a instalação da cúpula nos arredores do centro de acolhimento de refugiados “*La Bulle*”, no norte de Paris, com um programa de trabalho de 10 semanas, unindo refugiados, migrantes e artistas locais com workshops e *hope shows*. O programa contou com a participação de três artistas profissionais que trabalhavam como curadores, sendo dedicadas três semanas para cada curadoria. No verão de 2018, a cúpula foi instalada junto ao Centro de Acomodação de Urgência Jean Quarré (CHU), novamente pondo em prática o programa de trabalho com workshops, curadorias, *hope shows* e, de forma inédita, produziu o *Boat Show*: apresentações em um barco no rio Sena que angariaram cerca de 350 espectadores.

O Good Chance Theatre finalizou o ano de 2018 em Paris com uma residência artística instalada em parceria com o Museu da Imigração, que decorreu entre outubro e novembro com workshops de diferentes linguagens artísticas e apresentações dos *hope shows* aos sábados abertas a todo o público. Em 2019 foi realizado o projeto *Good Chance Petit Dome* no centro de acolhimento de migrantes e refugiados *Bastion de Bercy*, em Paris, com um programa de trabalho destinado para crianças, mulheres e famílias, além do programa regular com duração de quatro semanas.

No que concerne à vertente de produção, a Good Chance desenvolve um trabalho de criação e produção artística assente na colaboração de artistas de todo o mundo. A partir do contato com uma gama de histórias de relevância nacional e mundial, os idealizadores e diretores artísticos da organização, Joe Murphy e Joe Robertson, escreveram e montaram o espetáculo teatral *The Jungle*, numa co-produção com o National Theatre e o Young Vic Theatre, que estreou em 2017 e, desde então, realiza digressão pelos teatros de Londres, São Francisco e Nova Iorque. Atualmente a organização está em fase de seleção para o próximo projeto a ser lançado em maio de 2020.

Por fim, a organização desenvolve uma vertente de trabalho coletivo que constitui uma forma de apoio e desenvolvimento profissional a artistas de diversas nacionalidades, criando uma corrente de parceiros e colaboradores. Assim, a organização trabalha e apoia artistas refugiados que vão conhecendo através dos projetos e instalações. Como exemplos dessa vertente, a organização atualmente apoia os trabalhos do *Change the word*, coletivo de narrativas, poesia e performance; da companhia de teatro *La Troupe*, formada por um grupo de artistas refugiados que participaram da instalação Good Chance Paris; e do álbum musical *Sounds of Refuge*, composto por três artistas refugiados que se conheceram em Calais, que compuseram melodias e poesias que originaram o álbum, gravado nos Estúdios Abbey Road, em Londres.

Além desses projetos, o Good Chance Ensemble empregou três artistas profissionais, nacionais do Irã, da Etiópia e do Sudão, para compor o elenco do espetáculo *The Jungle*. Apoia, ainda, o desenvolvimento profissional do artista visual Majid Adin que, graças ao apoio recebido, foi vencedor do concurso para criar a animação do videoclipe oficial da canção *Rocket man*, de Elton John, no qual Majid fez uma releitura da letra, representando a jornada de um refugiado⁷⁰, e o trabalho do fotógrafo Abdul Saboor, um refugiado afegão que atualmente vive em Paris, cuja

⁷⁰ Disponível em: <https://www.goodchance.org.uk/ensemble-majid-adin>

exposição fotográfica esteve em exibição em Nova Iorque em dezembro de 2018 e janeiro de 2019.

Apesar de se fixar maiormente em Londres e em Paris, a organização promove a colaboração e parceria com artistas e voluntários de todas as nacionalidades. Todo o trabalho desenvolvido pela organização Good Chance depende de colaborações com entidades, financiamentos de empresas e financiamentos coletivos. Não obstante as instalações promovidas pela Good Chance aconteçam preferencialmente em locais com grandes populações de refugiados e nas proximidades de centros de acolhimento, o que não é o caso de Portugal, ressalta-se, nesta investigação, a possibilidade de instituir parceria com a organização, de modo a viabilizar uma nova via de interação artística, além de constituir como um exemplo bem sucedido que pode servir de inspiração para novos projetos em Lisboa.

Convém ressaltar que existe uma grande diversidade de projetos e companhias de teatro que propõem o desenvolvimento de um trabalho socialmente engajado com migrantes e refugiados, além e outros tantos exemplos de iniciativas a partir de outras linguagens artísticas. A escolha em selecionar o projeto REACT e a organização Good Chance se deu pela visibilidade e reconhecimento de ambas instituições, bem como pela proximidade com modelos de práticas já existentes em Lisboa, tais como práticas de teatro comunitário, teatro do oprimido e o teatro enquanto facilitador na aprendizagem da língua.

CONCLUSÕES

Neste trabalho foi apresentada uma análise de casos múltiplos que se concretizou na investigação de entidades responsáveis pelo acolhimento e integração de refugiados em Lisboa, com ênfase em projetos de cariz artístico e teatral enquanto instrumentos privilegiados de intervenção no processo de integração. A partir do mapeamento de projetos e espetáculos, foram analisadas as particularidades das ações que relacionam as práticas artísticas às intervenções sociais, tendo em consideração seus objetivos, impactos e contributos no processo de integração e participação sociocultural.

Inicialmente, foram selecionadas quatro entidades responsáveis por ações de acolhimento, integração e interação de refugiados na região metropolitana de Lisboa: o GTAEM, o CPR, o JRS e a PAR. Diante do objetivo de explorar as contribuições do fazer teatral no processo de integração sociocultural de refugiados em Lisboa, foi realizado o levantamento de projetos realizados pelas referidas instituições, que permitiu a percepção de como as atividades de cunho artístico são envolvidas e/ou aplicadas em ações destinadas ao processo de acolhimento e integração de refugiados em Lisboa. Assim, o referido levantamento resultou uma lista de 40 projetos desenvolvidos entre 2015-2017, cujos objetivos englobam ações de formação, seja no aspecto profissional, social e cultural, com vista a favorecer a inserção na sociedade portuguesa.

Preliminarmente, foi possível perceber que os projetos, em sua grande maioria, direcionam o processo de integração dos refugiados ao acesso a direitos básicos sociais, de modo a enquadrar a aprendizagem da língua portuguesa, a formação profissional e a empregabilidade como prioridades absolutas. De modo geral, as políticas de acolhimento de migrantes em Portugal seguem uma linha de atuação disposta a nível de União Europeia e assente em sete aspectos gerais: acesso ao mercado de trabalho, reagrupamento familiar, educação, participação política, residência de longa duração, aquisição de nacionalidade e antidiscriminação, conforme o *Migrant Integration Policy Index*⁷¹. Assim, não obstante a forte disseminação do discurso interculturalista, tanto a nível de UE quanto a nível nacional, a política de integração de migrantes ainda tem mantido, na prática, a secundarização da dimensão cultural e a promoção de uma relação dialógica.

⁷¹ Disponível em: <http://www.mipex.eu/portugal>

Destarte, conforme mencionado no capítulo 3, dentre as 40 iniciativas desenvolvidas com vista à integração social de refugiados em Lisboa, apenas 09 (22,5%) apresentam alguma relação com as dimensões artística e cultural e, mais especificamente em relação à dimensão teatral, apenas 01 (2,5%) projeto sobressai. Para além do aspecto quantitativo, os projetos realizados pelas instituições especializadas acabam por se limitar à dimensão cultural portuguesa, isto é, são mínimas as ações que objetivam um espaço para promover o conhecimento, compartilhamento e valorização das culturas nacionais dos refugiados. Há ainda, de certa forma, a manutenção de um processo de assimilação cultural, tendo em vista a preocupação em transmitir a cultura nacional como forma de facilitar a integração na sociedade de acolhimento, em que se vê poucos, ou mesmo nenhum, momentos e espaços em que os refugiados podem apresentar e compartilhar suas próprias culturas, tradições e costumes.

Em complemento a esta ausência de espaço para as culturas nacionais desses migrantes, a investigação possibilitou perceber a existência de barreiras e distanciamentos entre os refugiados e a sociedade portuguesa em geral. Há um abismo entre estas comunidades que não é, necessariamente, em virtude de uma segregação sociocultural, mas consiste em uma separação legitimada pelo excesso de burocracia institucional que acaba sendo perpetuada pelas próprias associações responsáveis pelo acolhimento e integração de refugiados. Há uma barreira sustentada pelas instituições, no sentido de dificultarem o acesso de pessoas externas aos projetos ou mesmo o acesso à própria instituição. Tudo é muito burocrático. Ainda que seja compreensível e necessária a existência de procedimentos e regras, o que se vê na prática são instituições fechadas e indisponíveis. No contexto desta investigação, não obstante as várias tentativas de contato, e mesmo oferecendo trabalho voluntário, as instituições raramente deram respostas. Quando algum contato foi estabelecido, as instituições mostram-se abertas a visitas e a entrevistas, mas, no momento de concretizar o que foi acordado, desistiram de colaborar ou simplesmente se silenciaram.

Numa única oportunidade que tive de adentrar nas instalações do CPR, na ocasião do curso Ensino-aprendizagem em contextos multiculturais, notei um esforço, por parte dos funcionários, em evitar a interação de visitantes com os refugiados, de modo que qualquer contato deveria ser mediado por algum responsável da instituição. Impõe-se um sentido restritivo de liberdade e interação entre refugiados e o restante da sociedade. Essa característica já havia sido sentida quando da minha participação no Congresso Internacional do CPR, vez que, ao conversar pessoalmente com a professora Isabel Galvão, informei minha vontade de conhecer e colaborar com o grupo

RefugiActo e, em resposta, Isabel afirmou que o grupo é de refugiados e não admite a participação de pessoas externas, mas que iria decidir junto ao grupo a possibilidade de marcarmos uma conversa.

Em outra oportunidade, durante o seminário “Hospitalidade: precisa-se?”⁷², realizado pelo JRS na Fábrica Braço de Prata, tive a oportunidade de assistir à mesa redonda “Viver a hospitalidade” composta, entre outros, por Ghalia Taki, ex-refugiada, atualmente é intérprete síria em Portugal, e por Manhal, refugiado palestino. Na ocasião, a intérprete síria, Ghalia, assinalou a carência de iniciativas que promovam espaços de troca de culturas, que viabilizem aos refugiados um espaço para falar, compartilhar ou mesmo ensinar suas culturas nacionais para os portugueses e demais comunidades residentes em Portugal. O que se percebe é que, na prática, há o reconhecimento da presença multicultural, mas pouco se faz a nível de diálogo entre culturas. Inclusive, a carência deste diálogo intercultural e a ausência de grupos culturais de determinadas nacionalidades em Portugal acabaram sendo razões que culminam em um número elevado de evasão dos refugiados.

Conforme o Relatório de avaliação das políticas portuguesas de acolhimento a pessoas refugiadas (2017), o Programa de Recolocação 2015-2017, promoveu a reinstalação de 1520 refugiados no território nacional, contudo, cerca de 51% destes indivíduos abandonaram o programa. Assim, 79 refugiados regressaram ao país de origem e os demais não se adaptaram em Portugal e seguiram para outros países. Para além do fato de que Portugal não corresponde à primeira opção de destino para os refugiados, constatam-se três circunstâncias que foram decisivas para o abandono do programa de reinstalação de refugiados no país: a ausência de grupos comunitários árabes já instalados na sociedade portuguesa, a dificuldade da aprendizagem da língua e as questões culturais.

Nesse sentido, não obstante o reconhecimento da cultura enquanto fator decisivo para a efetiva integração dos refugiados na sociedade receptora, não há registro de aumento do número de projetos que englobem a dimensão cultural promovidos pelas entidades investigadas. Há, porém, um forte engajamento das instituições em promover a aprendizagem da língua portuguesa a partir da realização constante de novos projetos e cursos de formação. Os poucos registros quanto à promoção cultural de tradições dos países de origem dos refugiados restringem-se à formação profissional e empregabilidade, no que respeita aos resultados de sucesso no ramo da gastronomia, nomeadamente os projetos que auxiliaram refugiados na

⁷² Folder disponível em: <http://www.jrsportugal.pt/hospitalidade-precisa-se/>

construção de restaurantes de culinária árabe, tais como o *Mezze* e o *Marhaba – Oriente à Mesa*.

No que tange à análise das relações entre as práticas artísticas e o processo de integração sociocultural de refugiados na região metropolitana de Lisboa, além da reduzida quantidade de projetos que priorizem esta dimensão, constata-se a carência de ações mais consistentes, aprofundadas e flexíveis. Ao analisar os objetivos, o tempo de ação e as atividades propostas nos projetos das instituições investigadas, nota-se a predominância de ações mais imediatas, com um alcance mais superficial, vez que são projetos de curta duração e que, em geral, não envolvem uma interação mais ampla entre refugiados e nacionais. Dentre os projetos de cunho artístico e cultural explanados, apenas os dois projetos do CPR apresentam uma ação mais consolidada em uma proposta de médio a longo prazo que se aproxima de um modelo de práticas de integração social, haja vista viabilizarem o contato com artistas profissionais e, no caso do RefugiActo, o contato com o público.

Levando-se em consideração que as práticas artísticas e principalmente o fazer teatral favorecem espaços de interação, discussão, reflexão e trocas de experiências, seria ideal que os projetos desta dimensão levassem em consideração as comunidades adjacentes às quais os refugiados serão inseridos, de maneira que os exercícios propostos possam ir além dos muros dos centros de acolhimento, promovendo aproximações com os membros residentes da sociedade. No entanto, o que se nota nos projetos de cunho artístico analisados neste trabalho é uma tendência em focar o desenvolvimento de atividades somente com os refugiados, destinando poucos momentos para a interação com as demais comunidades. De modo geral, a interação com outras comunidades só ocorre quando há a realização de congressos e eventos a nível nacional ou internacional, de maneira que não há propostas de interações autônomas de cada projeto, bem como não há uma boa divulgação do que tem sido feito.

O RefugiActo, por exemplo, teve início como uma atividade complementar nas aulas de português e depois tornou-se um projeto independente do CPR. Conforme a pesquisa aponta, há registros de encontros semanais, nos quais eram realizados exercícios e jogos teatrais, improvisações, debates e processos criativos. No entanto, os dados apontam que não havia interação com as comunidades residentes a nível local, com exceção dos momentos destinados a apresentações a convite do CPR, quando da realização de Congressos, e das festas de encerramento das atividades anuais a ter lugar no próprio centro de acolhimento.

Diante disso, ressalta-se o questionamento: é possível afirmar que os projetos artísticos, em especial o RefugiActo, consistem em ações que favorecem a promoção da integração sociocultural de refugiados na região metropolitana de Lisboa? De que maneiras o fazer teatral contribui para este processo de integração?

Acredito que os projetos analisados representam, antes de tudo, espaços de climatização e socialização entre os próprios refugiados. São, pois, meios de orientação e dinamização que favorecem o desenvolvimento e/ou aperfeiçoamento de habilidades pessoais, assumindo um caráter preparatório para a inserção de sujeitos numa nova sociedade. Os projetos consistem em ações que favorecem o desenvolvimento de um aspecto muito mais pessoal, individual, da integração sociocultural e acabam por secundarizar o aspecto inter-relacional, no que diz respeito a oportunizar interações sociais.

O teatro detém uma qualidade particular que é a capacidade de promover conexões entre pessoas, histórias e vidas, entre espectadores e artistas. A partir do momento em que há a representação da perspectiva de refugiados, a encenação de uma história de vida de um refugiado no palco, cria-se a oportunidade de diferentes pessoas se conectarem com essa experiência de vida, de criarem ou mudarem suas próprias perspectivas em relação ao assunto. Contudo, o impacto social dessa conexão vai além da relação palco-plateia, vez que a experiência pode ocasionar uma mudança efetiva de atitudes e comportamentos. Por essa razão, é de grande importância proporcionar momentos de interação com as comunidades residentes na sociedade de acolhimento, de modo a reduzir distâncias, romper pré-conceitos, estereótipos e ressignificar percepções, além de favorecer o contato com os nacionais.

Nesse sentido, acredito que as interações através de apresentações teatrais em congressos e eventos oficiais são insuficientes no que respeita ao processo de integração sociocultural, uma vez que estes momentos de interação ficam limitados a uma parcela da sociedade que possui um interesse direto com a temática. De modo geral, os frequentadores desses eventos oficiais e congressos consistem em um público especializado, caracterizado maioritariamente por estudantes e profissionais da área. Não há, portanto, uma interação direcionada aos sujeitos das comunidades locais. Desse modo, o ideal seria que os projetos artísticos organizassem ações desvinculadas dos eventos oficiais, que possibilitassem a aproximação dos refugiados com as comunidades locais para uma troca de histórias e experiências, tais como eventos culturais que oportunizassem os próprios refugiados a compartilhar suas experiências, conhecimentos e tradições culturais através de oficinas e workshops.

Destarte, é necessário romper com a noção de que os refugiados são apenas refugiados. A importância de promover iniciativas de integração e interação também deve estar assente na noção de que cada refugiado ou migrante detém uma história de vida pregressa, com experiências culturais, sociais, profissionais e acadêmicas e, por isso, podem também contribuir para a vida em comunidade, tendo algo para oferecer e ensinar. Processos de integração sociocultural e promoção de diálogos entre culturas implica ações de trocas, de equidade e reciprocidade. Assim, é importante que os projetos artísticos destinados à integração de refugiados levem em consideração não somente o desenvolvimento de práticas artísticas, mas a promoção de um espaço em que os refugiados possam compartilhar com as comunidades locais as suas heranças culturais, da mesma forma que eles aprendem sobre as heranças culturais locais. Para uma efetiva integração assente na interculturalidade, não basta que os refugiados aprendam sobre a cultura nacional, é preciso que as comunidades residentes aprendam sobre as novas culturas acolhidas.

Convém ressaltar que os projetos artísticos com vista à promoção de integração sociocultural em Lisboa tendem a vincular uma concepção fixa e superficial acerca dos refugiados. Dentre os 09 projetos analisados, 06 projetos enfatizam uma perspectiva sofrida, triste e violenta que caracteriza a grande maioria das histórias de pessoas refugiadas, como um meio de fomentar a empatia dos cidadãos nacionais. Enquadram-se, portanto, como iniciativas de sensibilização da população, que favorecem a ruptura de estereótipos e preconceitos, a fim de estimular relações de empatia, compreensão e respeito. Dessa forma, os projetos assumem uma função de mediação entre os nacionais e a temática sem constituir, no entanto, um processo efetivo de integração, uma vez que também não promovem a interação social.

Contudo, não obstante as contribuições no que tange à sensibilização, as recorrentes representações de traumas e violências sofridas por refugiados através de espetáculos, músicas, pinturas e fotografias acabam por perpetuar uma visão estigmatizada dos refugiados enquanto vítimas. Mesmo levando em consideração as propostas de encenações do grupo RefugiActo, ainda predomina encenações de traumas e situações de violência. Em semelhança, enquadram-se os espetáculos analisados. A preocupação mais forte também é com a representação de cenas violentas, situações que colocam os sujeitos entre a vida e a morte. Porém, os espetáculos “Migrantes”, “Do bosque para o mundo” e “Diário de um migrante” promovem encenações que levam os espectadores além da concepção de vitimização dos refugiados, de maneira que abordam questões culturais, a importância das relações humanas e sociais para recomeçar uma vida do zero, além de apresentarem críticas

aos estatutos legais, à burocracia ou mesmo à forma como a temática é abordada pela mídia.

Em termos gerais, a investigação comprova que as práticas artísticas, nomeadamente o teatro, oferece uma ampla variedade de meios de expressão, reflexão, criação e transformação, de modo a constituir um instrumento privilegiado de intervenção e participação sociocultural. Os projetos artísticos realizados na região metropolitana de Lisboa são, sem dúvida, instrumentos facilitadores no processo de integração sociocultural.

Ao analisar as relações entre o fazer teatral e o processo de integração sociocultural de refugiados na região metropolitana de Lisboa, constata-se que os impactos do teatro atuam em três níveis: na dimensão pessoal, dimensão interpessoal e dimensão social. A dimensão pessoal está associada às contribuições do fazer teatral a nível individual, em cada refugiado participante das aulas de teatro com o RefugiActo. São contribuições diretamente relacionadas a habilidades pessoais de autoconfiança, comunicação, socialização com outros refugiados, potencialidades criativas e expressivas.

Estas contribuições se alargam a nível interpessoal, tendo em vista que a prática teatral favorece o diálogo, o debate e a construção coletiva, tendo em vista os processos criativos do grupo RefugiActo. Além disso, restou claro que as aulas de teatro foram um grande contributo para a criação de uma rede de apoio e laços de amizade entre os participantes, de modo a favorecer a interação sociocultural entre os membros do grupo. Por fim, há as contribuições a nível social a partir das experiências das sessões de apresentações que promovem a criação de uma ponte, um elo que aproxima os refugiados do público. Estabelece-se uma ligação entre pessoas diferentes, de modo a permitir reconhecimentos ou novos olhares, trocas de experiências e rodas de conversa. É o momento que consagra uma efetiva interação entre os refugiados e outras comunidades. A esta dimensão social soma-se, ainda, os impactos de sensibilização e empatia que são aspectos fundamentais na construção e/ou transformação das relações sociais.

Os impactos são indubitavelmente positivos. Contudo, acredito que as contribuições ainda são muito tímidas e de alcance limitado. É urgente mudar a aplicabilidade de práticas artísticas e teatrais a fim de alcançar uma efetiva integração. Levando-se em consideração as ações promovidas pelo *Good Chance Theatre* e o REACT, é necessário promover iniciativas que fomentem maior envolvimento dos refugiados com as comunidades residentes. Ainda que as atividades artísticas e teatrais

sejam desenvolvidas para grupos de refugiados, é importante trazer para os grupos a participação de nacionais ou mesmo de migrantes voluntários, como uma forma de promover uma real interação. Além da interação pessoal, é necessário fomentar o envolvimento com outras associações, mantendo-se uma relação estreita de colaboração, bem como facilitando a identificação das necessidades dos grupos. Por fim, faz-se necessário promover uma maior interação com as comunidades residentes, a fim de fomentar uma efetiva integração sociocultural. Assim, a organização de festivais e workshops a nível de freguesias e comunidades locais seria uma maneira de encurtar as distâncias e romper as barreiras existentes entre os membros residentes e os refugiados, tal como se constata nos projetos do *Good Chance* e REACT.

REFERÊNCIAS

- ADDAMS, Jane. **Twenty years at Hull-House with autobiographical notes**. Urbana: University of Illinois Press, 1990.
- ALTO COMISSARIADO PARA AS MIGRAÇÕES, I.P. **Relatório de Avaliação da Política Portuguesa de Acolhimento de Pessoas Refugiadas Recolocadas**. ACM, I.P., 2017.
- ALTO COMISSARIADO PARA A IMIGRAÇÃO E MINORIAS ÉTNICAS. **As grandes linhas da política de acolhimento e integração de imigrantes em Portugal**. ACIME, I. P.
- ALTO COMISSARIADO PARA A IMIGRAÇÃO E DIÁLOGO INTERCULTURAL. **Políticas de Integração dos Imigrantes em Portugal**. ACIDI, I.P., 2012.
- ALMEIDA, Miguel Vale de. **Estado-nação e multiculturalismo**. Manifesto, 1: 63-73. 2002.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Companhia das Letras: São Paulo, 2008.
- ANICETO, Ana Paula Baião. **Teatro do Oprimido: Uma Poética da Transgressão**. Formando Espect-Atores. (Doutoramento). Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2016.
- BALME, Christopher. **The Cambridge Introduction to Theatre Studies**. Cambridge: Cambridge University, 2011.
- BARBOSA, Inês Beatriz. **Jovens e Teatro do Oprimido: (re)criando a cidadania, (re)construindo o futuro (Dissertação)**. Braga: Universidade do Minho Instituto de Educação, 2011.
- BELFIORE, Eleonora. **Art as a means of alleviating social exclusion: Does it really work? A critique of instrumental cultural policies and social impact studies in the UK**. International Journal of Cultural Policy, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/102866302900324658>
- BELFIORE, Eleonora & BENNETT, Oliver. **The Social Impact of Arts**. An Intellectual History. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2008.
- BELFIORE, Eleonora & BENNETT, Oliver. **Beyond the “Toolkit Approach”**: Arts Impact Evaluation Research and the Realities of Cultural Policy-Making, Journal for Cultural, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/14797580903481280>
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENTO, Avelino. **Teatro e Animação: outros percursos do desenvolvimento sócio-cultural no Alto Alentejo**. Edições Colibri: Lisboa, 2003.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BEZELGA, Isabel. Teatro e comunidade em Portugal. In: CRUZ, Hugo (Coord.), **Arte e comunidade**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015. p. 215-238.

BIDEGAIN, Marcela. **Teatro Comunitario Argentino**: teatro habilitador y re-habilitador del ser social. Buenos Aires: Théatron – Grupo de Teoría Teatral. Stichomythia 11-12, 2011. *Disponível em*: https://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_8.pdf

BLONET, Lluís. NEGRIER, Emmanuel. **The participative turn in cultural policy**: Paradigms, models, contexts. Elsevier, 2018.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1977. 2ª ed.

BOAL, Augusto. **O Arco-íris do desejo**: método Boal de teatro e terapia. Civilização Brasileira, 1996.

BRYMAN, Alan. **Social research methods**. Oxford University Press: Oxford, 2012. 4ª ed.

CABRAL, Alcinda. VIEIRA, Xénia. **Políticas integrativas e conceitos ligados às migrações**. Revista Antropológicas nº 10, 2008. p. 81-88. *Disponível em*: <https://revistas.rcaap.pt/antropologicas/article/view/212>

CARMO, André. **Cidade & Cidadania (através da Arte)**: O Teatro do Oprimido na Região Metropolitana de Lisboa. (Doutoramento). Lisboa: Instituto de Geografia e Ordenamento do Território Universidade de Lisboa, 2014.

CONSELHO EUROPEU. **Livro Branco sobre o Diálogo Intercultural**: Viver Juntos em Igual Dignidade. Conselho da Europa, 2008.

COSTA, António Firmino. **Políticas culturais**: conceitos e perspectivas. Observatório das Actividades Culturais. 1997. p. 10-14.

COSTA, João Paulo Oliveira e. LACERDA, Teresa. **A Interculturalidade na Expansão Portuguesa** (Séculos XV-XVIII). ACIME: Lisboa, 2007.

COSTA, Cassilda da Silva. **O Teatro**. Espaço de Encontro de uma Comunidade (Dissertação). Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Educação de Lisboa, 2012.

COSTA, Paulo Manuel. **O interculturalismo político e a integração dos imigrantes**: o caso português. Revista Política & Sociedade vol. 14. Florianópolis, 2015.

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

DORT, Bernard. **O teatro e a sua realidade**. São Paulo: Perspectiva,

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Oxford: Blackwell Publishers Limited, 2003. Trad. Sofia Rodrigues.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**: uma interpretação marxista. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.

FONSECA, Maria Lucinda. Imigração, diversidade e novas paisagens étnicas e culturais. *In*: **Portugal: percursos de interculturalidade** – Contextos e Dinâmicas. Vol

II. Coord. Mário Ferreira Lopes e Artur Teodoro de Matos. Alto Comissariado para a Migração e Diálogo Intercultural, 2008. p. 49-96.

FONSECA, Maria Lucinda, GORACCI, Monica (coord.). **Mapa de Boas Práticas Acolhimento e Integração de Imigrantes em Portugal**. OIM e ACIDI, 2007.

FORTUNA, Carlos. **Cultura, formação e cidadania**. Governo de Portugal: Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais Secretaria de Estado da Cultura, 2014.

GIL, Isabel Capelo. As interculturalidades da multiculturalidade. *In: Portugal: percursos de interculturalidade – Contextos e Dinâmicas Vol. IV*. Alto Comissariado para a Migração e Diálogo Intercultural, 2008. p. 29-48.

GIMÉNEZ, Carlos Romero. **Interculturalidade e mediação**. Cadernos de Apoio à Formação. ACIDI, IP: Lisboa, 2010.

GÓES, José Cristian. **Não só leia, interprete!**. Revista Paulo Freire. Ed. 03. Sergipe, 2009. Disponível em: https://issuu.com/diego_coliveira/docs/www.sintese-se.com.br

GOMARASCA, Paolo. **Multiculturalismo e convivência**: uma introdução. Revista Intervancional da Mobilidade Humana, Dossiê: “Conviver com o diferente” Ano XX nº 38: Brasília, 2012. p. 11-26.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG. Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HADERCHPEK, Robson Carlos. **Teatro, comunidade e universo simbólico**. Revista do Lume, 2012.

HORTA, Arlindo Jesus Marques Horta. **Tão perto do silêncio**: Memória, performance e exílio entre refugiados e requerentes de asilo em Portugal (Projecto de Mestrado em Antropologia - Culturas Visuais) Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas: Universidade Nova de Lisboa, 2012.

LOPES, João Teixeira. **A cidade e a cultura**: um estudo sobre práticas culturais urbanas. Porto: Afrontamento Câmara Municipal, 2000.

LOPES, João Teixeira. **Da democratização da Cultura a um conceito e prática alternativos de Democracia Cultural**. Escola Superior de Educação de Paula Frassinetti, Cadernos de Estudo 14.

MACHADO, Fernando Luís. Contrastes e continuidades: migração, etnicidade e integração dos guineenses em Portugal. Oeiras: Celta, 2002.

MAGALDI, Sábado. **Panorama do teatro brasileiro**. Difusão Europeia do Livro: São Paulo, 1962.

MELO, Sara Cristina Dias de . **Projetos artísticos (d)e intervenção comunitária: TEXTURAS**, uma experiência do Festival Internacional de Teatro de Rua de Santa Maria da Feira. (Doutoramento). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2014.

MENDES, João Maria. **Cultura e Multiculturalidade**. Escola Superior de Teatro e Cinema, 2010.

MERLI, Paola. **Evaluating the social impact of participation in arts activities.** International Journal of Cultural Policy, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/10286630290032477>

MILLER, Toby. **Cidadania cultural.** Revista Matrizes, Ano 4 – nº 2. São Paulo, 2011. p. 57-74.

MOLINARI, Cesare. **História do Teatro.** Lisboa: Arte & Comunicação, 2010.

MOREIRA, Carlos Diogo. **Planeamento e estratégias de investigação social.** Universidade Técnica de Lisboa – Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas: Lisboa, 1994.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. Teatro e Comunidades - A experiência brasileira. In: CRUZ, Hugo; BEZELGA, Isabel & RODRIGUES, Paulo Simões (coord.). **Práticas artísticas comunitárias.** PELE, CHAIA & FCT Livro Digital: Porto, 2017.

PINTO, Carla Cristina Graça. **Representações e práticas do Empowerment nos trabalhadores sociais.** (Doutoramento) Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas Universidade Técnica de Lisboa: Lisboa, 2011.

QUIVY, Raymond; CAMPENHOUDT, Luc Van. **Manual de investigação em Ciências Sociais.** Gradiva, Lisboa: 1992.

SANTINHO, Maria Cristina. **Refugiados e requerentes de asilo em Portugal:** contornos políticos no campo da saúde. Instituto Superior Universitário de Lisboa: Lisboa, 2011.

SCHER, Edith. Teatro comunitário argentino 1983-2014. In: CRUZ, Hugo. (Coord.). **Arte e comunidade.** Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, 2015. p. 88-99.

SEM, Amartya. **Identidade e violência:** a ilusão do destino. São Paulo: Iluminuras Itaú Cultural, 2015. Trad. José Antonio Arantes.

SERAFINO, Irene. **Práticas artísticas e inclusão social:** estudo de caso da associação portuense Pele_Espaço de Contacto Social e Cultural (Doutoramento). Faculdade de Letras Universidade do Porto: Porto, 2018.

SILVA, Augusto Santos. **Cultura:** das obrigações do Estado à participação civil. 1997. p. 37-48.

SOUZA, Valmir de. **Cidadania Cultural:** entre a democratização da cultura e a democracia cultural. pragMATIZES - Revista Latino Americana de Estudos em Cultura. Ano 8, nº14, 2017-2018. Disponível em: <http://www.pragmatizes.uff.br>

THROSBY, David. **The economics of cultural policy.** Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

VLACHOU, Maria (coord.). **A inclusão de migrantes e refugiados:** o papel das organizações culturais. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, 2017.

ZARRO, Suzana Maria Delgado. **Perspetivas de Integração por parte de Refugiados numa comunidade do Litoral de Portugal.** (Dissertação) Escola Superior de Educação e Ciências Sociais Instituto Politécnico de Leiria: Leiria, 2017.

OUTROS:

A Convenção Relativa ao Estatuto dos Refugiados de 1951 -

https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/portugues/BDL/Convencao_relativa_ao_Estatuto_dos_Refugiados.pdf

Protocolo Adicional de 1967 Relativo ao Estatuto dos Refugiados -

https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/portugues/BD_Legal/Instrumentos_Internacionais/Protocolo_de_1967.pdf

Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural da UNESCO -

<https://www.oas.org/dil/port/2001%20Declara%C3%A7%C3%A3o%20Universal%20sobre%20a%20Diversidade%20Cultural%20da%20UNESCO.pdf>

Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948 - <https://dre.pt/declaracao-universal-dos-direitos-humanos>

Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural da UNESCO, 2011 – https://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/diversity/pdf/declaration_cultural_diversity_pt.pdf

Sistema Europeu Comum de Asilo - https://ec.europa.eu/home-affairs/sites/homeaffairs/files/e-library/docs/ceas-fact-sheets/ceas_factsheet_pt.pdf

Conselho Português para Refugiados - <http://refugiados.net/1cpr/www/projectos.php>

Plataforma de Apoio aos Refugiados - <http://www.refugiados.pt/>

Serviço Jesuíta aos Refugiados – <http://www.jrsportugal.pt/>

ANEXOS

Anexo 1 – Tabela de Projetos Realizados entre 2015-2017 do CPR

TÍTULO	OBJETIVOS E AÇÕES	PERÍODO
<p>“COMEÇAR DE NOVO: APOIO E AUTONOMIZAÇÃO DOS REFUGIADOS”</p>	<p>Contribuir para a inserção dos refugiados no mercado de trabalho, promovendo a sua aproximação ao meio empresarial a partir de ações de aconselhamento, recrutamento e seleção.</p> <p>Estimular o <i>empowerment</i> para, em médio e longo prazo, diminuir o risco de pobreza e exclusão social; Garantir a existência de espaços de participação;</p> <p>Reforçar mecanismos de informação (individual e coletiva) acerca dos direitos, deveres e cidadania, com enfoque para a empregabilidade; Construir um Plano Individual de Integração e conseqüente enquadramento profissional e/ou profissionalizante; Promover sessões de sensibilização e informação sobre a problemática dos refugiados e culturas das comunidades residentes em Portugal; Construir e testar uma ferramenta online – Rede Operacional de Apoio aos Refugiados – para a promoção do trabalho em rede e possibilitar um acompanhamento técnico e operacional de proximidade e de apoio; Desenvolver modelos sustentáveis de parcerias locais multiníveis que conduzam à integração dos grupos-alvo no mercado de trabalho.</p>	<p>Início: 26/04/17 Fim: 30/06/18</p>
<p>"SOS PROTEÇÃO DE REFUGIADOS"</p>	<p>Responder imediatamente aos pedidos de admissão de requerentes de proteção internacional, encaminhados pelo SEF.</p> <p>Proporcionar um acolhimento e integração inicial de requerentes de proteção internacional, refugiados e menores desacompanhados; Prestar apoio integrado e especializado na fase do acolhimento; preparar a sua integração na sociedade portuguesa, com especial enfoque no acesso aos cuidados de saúde, à educação e à procura de emprego e formação profissional; Informar e sensibilizar a sociedade portuguesa para a temática dos direitos humanos e dos refugiados.</p>	<p>Início: 01/07/2017 Fim: 30/06/2019</p>
<p>“À REINSTALAÇÃO, uma experiência que</p>	<p>Prestar apoio jurídico e social direto aos refugiados reinstalados em Portugal através de um acolhimento</p>	<p>Início: 01/01/2017 Fim: 31/12/2019</p>

<p>pode mudar a vida dos refugiados”</p>	<p>com dignidade e uma integração plena na sociedade de acolhimento. Melhorar/reforçar o sistema de acolhimento nacional, através do funcionamento de um novo Centro de Acolhimento para Refugiados (CAR-II) com a vertente específica de triagem de apoio à reinstalação; Prestar apoio, designadamente através do aconselhamento jurídico e social, bem como da orientação para a formação profissional e para o emprego, com especial cuidados nos programas específicos de aprendizagem da língua portuguesa; Dinamizar uma rede de autarquias de excelência no apoio ao acolhimento e integração de refugiados reinstalados.</p>	
<p>“BEM-VINDOS! ACOLHIMENTO DE EMERGÊNCIA DE REFUGIADOS RECOLOCADOS E INTEGRAÇÃO NA SOCIEDADE PORTUGUESA”</p>	<p>Implementar uma metodologia de equipas de referência multidisciplinares em cooperação com o CPR, melhorando a qualidade global das práticas de acolhimento de emergência e integração, no âmbito da Agenda Europeia para a Migração, através da dispersão de refugiados e prestação de serviços em municípios nacionais.</p>	<p>Início: 02/01/2017 Fim: 31/12/2017</p>
<p>ACOLHIMENTO DESCENTRALIZADO DE REFUGIADOS RECOLOCADOS EM PORTUGAL</p>	<p>Melhorar o sistema de acolhimento e integração em contexto de emergência, através da promoção de um acolhimento descentralizado de refugiados recolocados em Portugal.</p>	<p>Início: 1/01/2016 Fim: 31/12/2017</p>
<p>REFÚGIO E ARTE: DORMEM MIL CORES NOS MEUS DEDOS</p>	<p>Desenvolver um projeto relacionado com as artes plásticas, dirigido aos jovens refugiados e requerentes de asilo com o propósito de criar ferramentas que alicercem a aprendizagem da língua e a inclusão na sociedade portuguesa.</p> <p>Realizar oficinas a fim de promover o contacto com diversas técnicas e linguagens, articuladas com a formação de PLE do CPR e das escolas que os jovens frequentam, de modo a favorecer as relações interpessoais e motivar a aprendizagem da língua; Envolver a participação e colaboração de escolas na celebração conjunta de iniciativas de</p>	<p>Início: janeiro/2016 Fim: dezembro/2018</p>

	<p>expressão artística e de datas significativas, construindo pontes de enriquecimento intercultural entre a comunidade escolar e os jovens.</p> <p>Promover a formação artística dos participantes e a abertura do projeto à sociedade, através da colaboração de artistas e outras entidades.</p> <p>Explorar diferentes linguagens artísticas e diversos caminhos, estimulando a inclusão dos jovens nas escolas;</p> <p>Perspectivar a mudança de atitudes nas relações interculturais, baseando-nos na criação de formas inovadoras de combate ao racismo nos públicos mais jovens.</p>	
<p>"TIME FOR NEEDS: LISTENING, HEALING, PROTECTING" – Uma ação conjunta para uma avaliação adequada das necessidades especiais das vítimas de tortura e de violência</p>	<p>Contribuir para a identificação das necessidades especiais das vítimas de tortura e de violência extrema, em particular de mulheres e de crianças, no âmbito do procedimento de asilo bem como das condições de acolhimento.</p> <p>Promover a harmonização dos padrões de proteção na União Europeia (UE) relativos a este grupo vulnerável; Partilhar conhecimento sobre as disposições legais; Identificar eventuais lacunas entre o disposto nas Diretivas da UE e as disposições legais nacionais; Promover a troca de informação entre as organizações participantes, e entre estas e outros atores, identificando boas-práticas no domínio dos procedimentos de avaliação e na resposta às necessidades especiais do grupo-alvo; Desenvolver as competências específicas de atores-chave envolvidos na avaliação das necessidades especiais do grupo-alvo em Portugal e nos demais países participantes; Promover critérios e métodos comuns de avaliação da vulnerabilidade para efeitos de garantias processuais e de condições de acolhimento; Elevar o nível das garantias processuais e dos serviços de acolhimento diferenciados para o grupo-alvo em Portugal e nos demais países participantes, através do desenvolvimento de indicadores e de ferramentas, a troca de boas-práticas e ações de sensibilização política; Sensibilizar e promover o conhecimento geral sobre as necessidades especiais dos sobreviventes de tortura e sobre as correspondentes obrigações dos Estados membros da EU.</p>	<p>Início: 15/12/2015 Fim: 14/08/2017</p>

<p>PORTUGUÊS INTEGRAL MAIS</p>	<p>Melhorar e reforçar a integração social e profissional de requerentes e beneficiários de proteção internacional em Portugal através da alfabetização e da formação linguística.</p> <p>Oferecer formação individualizada e gratuita à situação específica do grupo-alvo; Desenvolver as competências linguísticas e comunicativas necessárias à integração, desenvolvimento e ao exercício dos direitos de cidadania dos requerentes e beneficiários de proteção internacional; Complementar a formação teórica com atividades sócio-culturais e sócio-profissionais que permitam reforçar laços sociais e afetivos e a inclusão no mercado de trabalho; Dotar de conhecimentos e competências para uma procura ativa e eficaz de emprego; Descentralizar a área geográfica onde o CPR tem prestado as aulas de alfabetização para estrangeiros e de Português Língua Estrangeira, a fim de abranger também outras pessoas que carecem de proteção, que têm sido apoiadas por este Conselho; Contribuir para minimizar os efeitos mais negativos do processo de asilo; Desenvolver a atividade formativa de acordo com os requisitos do referencial de qualidade definidos pela DGERT em sede de certificação de entidades formadoras.</p>	<p>Início: 01/07/2016 Fim: 30/06/2017</p>
<p>ÉTICA, ACOLHIMENTO E MULTICULTURALIDADE</p>	<p>Proporcionar um acolhimento e integração inicial de requerentes de proteção internacional, refugiados e menores desacompanhados, respeitador da dignidade humana e dos compromissos assumidos ao nível internacional pelo Estado Português; Prestar um apoio integrado e especializado ao grupo-alvo, na fase do acolhimento, bem como preparar a sua integração na sociedade portuguesa, com especial enfoque no acesso aos cuidados de saúde, à educação e à procura de emprego e formação profissional; Informar e sensibilizar a sociedade portuguesa para a temática dos direitos humanos e dos refugiados.</p>	<p>Início: 01/05/2016 Fim: 31/12/2016</p>

<p>À PROCURA DE UM ABRIGO</p>	<p>Informar e sensibilizar os estudantes e professores do 1º Ciclo do Ensino Básico em Escolas da cidade de Lisboa para as Migrações e Desenvolvimento, <i>através da educação não-formal</i>; motivar a compreensão para as causas das deslocações forçadas e a importância da mobilização e solidariedade no mundo global no qual vivemos.</p>	<p>Início: 07/03/2016 Fim: 28/02/2017</p>
<p>À PROCURA DE UM ABRIGO: SENSIBILIZAÇÃO SOBRE MIGRAÇÕES E DESENVOLVIMENTO NO 1º CICLO DO ENSINO BÁSICO</p>	<p>Informar e sensibilizar os estudantes e professores do 1.º ciclo do ensino básico para as migrações e desenvolvimento, particularmente as causas das deslocações forçadas e o exílio; Tornar conscientes as crianças acerca dos desafios da proteção dos refugiados, a importância do abrigo (acolhimento) e o papel de Portugal enquanto país de asilo para milhares de refugiados; Prevenir o racismo e a xenofobia, ao promover uma cultura de paz, de solidariedade e o respeito por outros povos e culturas; Incentivar a promoção da justiça, da liberdade e dos direitos humanos; Dotar o 1.º ciclo do ensino básico de materiais educativos específicos sobre migrações e desenvolvimento e capacitar os professores para que os possam dinamizar mesmo após o fim do projeto.</p>	<p>Início: 01/05/2016 Fim: 30/06/2017</p>
<p>REFÚGIO E TEATRO: DORMEM MIL GESTOS NOS MEUS DEDOS</p>	<p>Criar um conjunto de atividades relacionadas com o teatro, enquanto potenciador da integração e inclusão social, mediador de conflitos pessoais e interpessoais, enquanto apoio à aprendizagem e prática da língua e cultura portuguesas, elo entre as artes e a vida, unificador de culturas, saberes e sentimentos e, finalmente, o teatro como uma possibilidade de partilhar com a sociedade em geral a situação dos refugiados no mundo e de cada um dos refugiados-performers ter uma voz que representa todas as que têm de calar.</p> <p>O projeto engloba duas vertentes numa relação dinâmica:</p>	<p>Início: 15/01/2014 Fim: 14/01/2017</p>

	<p>Sessões semanais de expressão dramática dirigidas aos requerentes de asilo e refugiados, visando promover a autoconfiança e o desenvolvimento pessoal; e Acompanhamento artístico do grupo de teatro amador RefugiActo, com sessões de criação e dramaturgia orientadas para a responsabilização e maior autonomia do grupo.</p>	
<p>CENTRO DE ACOLHIMENTO PARA CRIANÇAS REFUGIADAS / RAAML CML</p>	<p>Contrato-programa com a Câmara Municipal de Lisboa, no âmbito do Regulamento de Atribuição de Apoios pelo Município de Lisboa (RAAML), com o intuito de comparticipar financeiramente (em 28%) a continuidade do funcionamento do Centro de Acolhimento para Crianças Refugiadas (CACR).</p>	<p>Início: 01/01/2015 Fim: 31/12/2015</p>
<p>NO SENTIDO DA TUA FUGA ESTÁ O SEGREDO DA MINHA EXISTÊNCIA</p>	<p>Proporcionar um acolhimento e integração inicial de requerentes de asilo, refugiados e menores desacompanhados, a partir de um apoio integrado aos beneficiários, que facilite a integração dos refugiados/as na sociedade portuguesa, através da disponibilização de novos recursos e serviços e da melhoria no acesso aos serviços de saúde, emprego e educação / formação profissional; Informar e sensibilizar a sociedade portuguesa para o tema do asilo e dos refugiados.</p> <p>O projeto está estruturado em dois eixos principais de intervenção:</p> <p>1. Apoio ao acolhimento e integração inicial dos requerentes de asilo, refugiados e menores desacompanhados, prevendo 5 atividades principais: Apoios Diretos; Aconselhamento e Apoio Social; Curso de Português Língua Estrangeira - Nível de Iniciação e Elementar; Atividades na Biblioteca; Manutenção da Horta Comunitária do CAR.</p> <p>2. Organização de iniciativas de sensibilização e informação sobre os temas do asilo e refugiados, prevendo atividades de Comemoração do Dia Mundial do Refugiado e Visitas de entidades diversas ao CAR (escolas, universidades, responsáveis políticos, entre outros).</p>	<p>Início: 01/07/2014 Fim: 30/06/2015</p>

<p>MELHORES SOLUÇÕES PARA OS MIGRANTES EM PORTUGAL</p>	<p>Ação 1 - Acolhimento, Integração e Valorização da Interculturalidade do Plano Anual 2013: Contextualizar e reforçar o Apoio Jurídico que o CPR já vem prestando a requerentes de asilo não admitidos e rejeitados; Criar um folheto de informação para disseminação junto do grupo-alvo (em formato papel e online), informando sobre o possível enquadramento no regime jurídico de entrada, permanência, saída e afastamento de estrangeiros do território nacional, contactos e apoios disponíveis.</p>	<p>Início: 01/04/2014 Fim: 30/06/2015</p>
---	---	--

Anexo 2 – Tabela de Projetos Realizados entre 2015-2017 do GTAEM

TÍTULO	OBJETIVOS	PERÍODO
AÇÕES DE FORMAÇÃO E SENSIBILIZAÇÃO A TÉCNICOS DE ACOLHIMENTO	Com o objetivo de promover uma maior qualificação das instituições no processo de acolhimento de pessoas refugiadas, assim como aumentar a qualificação e as competências das equipas que acompanham os refugiados nas diferentes áreas de atuação, foram realizadas 55 ações, em 2016 e 2017, distribuídas pelo território nacional, envolvendo 1.111 participantes.	2016-2017
“ENCONTROS REGIONAIS”	Foram também realizados 08 Encontros Regionais (em Lisboa, Porto, Portimão e Coimbra), com técnicos das equipas de intervenção local, cujo objetivo foi, para além da apresentação dos recursos do ACM, I.P., de apoio à integração de refugiados, apresentar, partilhar e debater metodologias de acompanhamento com vista à construção de projetos de vida destes cidadãos.	2016-2017
“PROJETO REFUJOBS”	Este projeto tem por objetivo potenciar as competências profissionais das pessoas refugiadas e as oportunidades de emprego disponíveis em entidades e empresas portuguesas. Foi um projeto-piloto, no qual envolveu as pessoas refugiadas das várias entidades de acolhimento que estiveram disponíveis e ativas na procura de emprego. Foi um projeto contemplado na estratégia SIMPLEX+, com vista à modernização administrativa, baseado no acesso a uma plataforma online e contemplou ainda a capacitação de pessoas refugiadas para a implementação de negócios.	2017
AÇÕES/RECURSOS PARA O ENSINO DA LÍNGUA PORTUGUESA	O Programa PPT – Português para Todos, cursos gratuitos que objetivam a aprendizagem de língua portuguesa para estrangeiros e de cursos de português técnico. Ações de Educação Não Formal – Ações de Língua Portuguesa com vista à certificação, para alfabetização, conhecimentos básicos, integração social e profissional.	2016-2017 2017

	<p>Projeto SPEAK - reforçou a oferta da aprendizagem da Língua Portuguesa, promovido pela <i>Associação Fazer Avançar</i>, e consiste num programa linguístico e cultural criado para aproximar pessoas, de modo que qualquer pessoa pode se inscrever para aprender ou ensinar uma língua ou cultura, incluindo a do país onde reside.</p> <p>Plataforma de Português Online – (https://pptonline.acm.gov.pt/), apresenta conteúdos para aprendizagem do português europeu por adultos falantes de outras línguas, permite ao utilizador praticar a compreensão oral, leitura e produção escrita, bem como aprender e ampliar o vocabulário e os conhecimentos de gramática, úteis para o dia-a-dia.</p>	Em andamento
INTEGRAÇÃO NO ENSINO SUPERIOR	<p>Protocolo de Cooperação, cuja finalidade consiste na atribuição de bolsas de estudo, no ano letivo 2017/2018, a estudantes refugiados/as.</p> <p>Este protocolo determinou a implementação e execução do projeto-piloto <i>“Mecanismo de Resposta Rápida para a Educação Superior nas Emergências”</i>.</p>	2017-2018
“PROGRAMA MENTORES PARA MIGRANTES”	<p>Programa Mentores para Migrantes, promovido pelo ACM, I.P. e desenvolvido, por todo o país, por um conjunto de parceiros locais que, através do voluntariado, cria a figura do Mentor, de forma a proporcionar apoio, acompanhamento e orientação, como facilitadores da integração dos Migrantes e requerentes de proteção internacional, aos níveis do acesso ao mercado de trabalho, saúde, educação ou participação na vida local, entre outros.</p>	
“NÃO SÃO APENAS NÚMEROS”	<p>Conjunto de ferramentas sobre migração e asilo na União Europeia, projetado para auxiliar professores e educadores a envolver os jovens em debates informados sobre esta Matéria.</p> <p>É um material escolar direcionado para o ensino de jovens entre os 12 e os 18 anos de idade, disponível em 24 Estados-Membros da UE em 20 línguas.</p> <p>Este jogo de ferramentas proporciona aos jovens a oportunidade de perceberem que por trás de cada estatística anónima relacionada com a migração e o asilo existe um rosto humano e uma história pessoal.</p>	2015

	<p>O <i>toolkit</i> educativo inclui um <i>Manual do Professor</i>, com uma introdução à temática da migração e asilo, acompanhada de <i>atividades de sala de aula</i>, <i>exercícios ligados ao DVD</i>, também parte deste kit, no qual são apresentados <i>retratos de migrantes e refugiados</i>, bem como <i>clipes e filmagens</i> sobre as questões de tráfico e contrabando, migração e asilo.</p>	
--	---	--

Anexo 3 – Tabela de Projetos Realizados entre 2015-2017 do JRS

TÍTULO	OBJETIVOS	PERÍODO
<p>JRS CLAIM</p>	<p>Disponibilização de um serviço de apoio aos migrantes, prestação de informações sobre os seus direitos e deveres.</p> <p>A Rede insere-se na implementação do Plano Municipal para a Integração de Imigrantes de Lisboa e articula com as restantes medidas previstas no mesmo. Este projeto, afim de abranger e apoiar o máximo de imigrantes a viver na área metropolitana de Lisboa, visa a realizar CLAIM's Itinerantes, que consistem na deslocação de técnicos a várias zonas de Lisboa para: realização do diagnóstico às situações de 1ª vez; prestação de informações sobre a sua condição de migrantes e/ou refugiados em Portugal; concessão de informações gerais e encaminhamentos sempre que necessário; promoção do atendimento descentralizado; dinamização de ações de informação e sensibilização.</p>	<p>Outubro de 2016 a dezembro de 2017</p> <p>E</p> <p>Setembro de 2017 a agosto de 2020</p>
<p>PROGRAMA ARRUPE – MAPA PARA A INTEGRAÇÃO DE REFUGIADOS</p>	<p>Projeto de carácter multidisciplinar, que reforça a experiência do JRS-Portugal no acolhimento, acompanhamento e integração de requerentes e beneficiários de proteção internacional, tomando ao mesmo tempo desta experiência as condições e o know-how para a continuação e incrementação do apoio prestado a centenas de pequenas organizações da sociedade civil que começam a acolher estas populações de forma dispersa pelo território nacional.</p> <p>Gestão do acolhimento de famílias de requerentes e beneficiários de proteção internacional em instituições anfitriãs dispersas pelo território nacional (Secretariado Técnico da Plataforma de Apoio aos Refugiados – PAR); Acompanhamento de Requerentes e Beneficiários de Proteção Internacional pelo JRS – Portugal; Criação, gestão e formação de uma bolsa de intérpretes/mediadores com abrangência nacional; Promoção do acesso a cuidados de saúde mental por parte de requerentes e beneficiários de proteção internacional.</p> <p><i>*Parceria com a PAR.</i></p>	<p>Julho de 2017 a dezembro de 2020</p>
<p>CAPACITAÇÃO 4 REFUGÉES</p>	<p>Promover e facilitar a capacitação socioprofissional de 20 refugiados a partir de: Desenvolvimento de competências linguísticas (língua portuguesa) de forma a facilitar a comunicação no dia-a-dia, com principal destaque para o contexto laboral; Aquisição e reforço de conhecimentos e</p>	<p>Janeiro a agosto de 2017</p>

	<p>competências em áreas inerentes à cidadania (direitos e deveres sociais, laborais), saber estar em contexto laboral, hábitos e costumes da sociedade portuguesa, de forma a facilitar processos de integração, com principal destaque para a colocação profissional e manutenção do posto de trabalho;</p> <p>Formação em contexto laboral em diferentes componentes e adequada ao perfil do Utente/Refugiado, com um acompanhamento através de um tutor.</p> <p>Resultados: <i>Dos 20 formandos que integraram o projeto, 16 finalizaram a formação de desenvolvimento de competências linguísticas e 10 formandos efectuaram formação prática em contexto de reposição de loja na área do supermercado.</i></p>	
RIM – REDE INSTITUCIONAL PARA MIGRANTES	<p>Contribuir para uma melhor integração dos migrantes em território nacional através da cooperação entre instituições da sociedade civil, dinamizando ações de <i>advocacy</i> e promovendo a capacitação das instituições especializadas na área e de outras instituições públicas/ privadas essenciais no processo de integração.</p> <p>A Rede será constituída por um grupo de instituições da sociedade civil que intervêm com nacionais de países terceiros (NPT) residentes na área Metropolitana de Lisboa. A partir da criação desta rede pretende-se, numa fase inicial, envolver um número significativo de organizações que trabalham maioritariamente com esta população e posteriormente abranger outras entidades dirigidas a públicos diversificados, entre eles os migrantes. Para além de uma melhor articulação entre entidades envolvidas no acolhimento e integração dos NPT, promoverá a formalização da cooperação institucional da qual resultará uma maior qualidade do apoio prestado ao migrante. Para tanto, pretende-se criar uma plataforma web, que seja comum a todas as organizações aderentes, permitindo desenvolver a capacidade institucional de recolha, análise e divulgação de dados sobre a problemática da migração.</p>	Janeiro de 2017 a dezembro de 2018
WeR1	<p>Desenvolver métodos de ensino de uma segunda língua para refugiados e imigrantes, incluindo recém-chegados, através do método CLIL (<i>Content and Language Integrated Learning</i>) que ensina em aula assuntos de real interesse para os alunos, nomeadamente temas relacionados com o mundo do trabalho.</p>	Setembro de 2017 a março de 2020

	<p>Os métodos desenvolvidos serão testados e partilhados com professores que podem pô-los em prática posteriormente através de eventos de disseminação e de formações a outros professores. O JRS irá liderar o consórcio formado por outras cinco organizações: <i>Coneqt</i> (Dinamarca) – organização que liderou este projeto, e que continuará a ter um papel de liderança, apesar de o JRS ser formalmente o líder; <i>IPAV</i>; <i>Spolek PELICAN</i> (República Checa) – ONG que trabalha na área da educação e da cultura e tem uma escola de línguas como organização parceira. Uma das suas especialidades é a produção de vídeos direcionados para a aprendizagem; <i>Popular Jump</i> ou <i>PJump</i> (Portugal) – é uma empresa digital que trabalha na área digital e de comunicação. Neste projeto, será parceiro para a criação de um website e de uma plataforma de aprendizagem; <i>Conradh na Gaeilge</i> ou <i>CnaG</i> (Irlanda) – é uma organização que promove e ensina a língua irlandesa.</p>	
VEMSER+	<p>Promover a empregabilidade e combater situações de risco e vulnerabilidade no emprego.</p> <p>As atividades do projeto preveem a realização de ações de capacitação pessoal e social (Hábitos e Costumes Interculturais, Técnicas Psicoeducativas de Autoconhecimento, Diálogo e Comunicação, Técnicas de Emprego), formações especializadas e, ainda, o encaminhamento, acompanhamento e avaliação dos percursos de formação prática em contexto de trabalho.</p> <p>Em simultâneo, será desenvolvido um trabalho de sensibilização junto dos empregadores e de acompanhamento pós- colocação. No total, o projeto apoiará um grupo de 80 migrantes durante um ano. Cada grupo de 10 pessoas terá uma formação durante dois meses que inclui um estágio na área de formação.</p>	Junho de 2017 a maio de 2018
INTEGRA+	<p>Formação para a empregabilidade de refugiados e imigrantes que pretende desenvolver ações de formação teórico-práticas nas áreas de Hotelaria/Restauração e Supermercado, promovendo o desenvolvimento de competências linguísticas, a aquisição de conhecimentos em cidadania, hábitos e costumes da sociedade portuguesa e o saber estar em contexto laboral.</p>	Julho de 2017 a junho de 2018

Anexo 4 – Tabela de Projetos Realizados entre 2015-2017 da PAR

TÍTULO	OBJETIVOS	PERÍODO
<p>“DIÁRIO DE UM MIGRANTE”</p>	<p>“Diário de um migrante” é um livro escrito por Maria Inês Almeida e ilustrado por Ana Sofia Gonçalves, e conta a história de um pássaro que abandona o seu país, deixando para trás a sua casa, amigos e família, e tem que recomeçar a vida noutra lugar. O livro tornou-se inspiração para a realização de um espetáculo teatral, de mesmo título, pondo em cena a história como uma metáfora dos refugiados e migrantes, a fim de sensibilizar o público.</p> <p>O livro iniciou seu percurso como ilustrações, tendo sido levadas a Atenas e Lesbos em 2017, com Ana Sofia Gonçalves, em missão de voluntariado pela PAR Linha de Frente, em duas ocasiões distintas. Consecutivamente foram realizadas dinâmicas e atividades de Artes Plásticas e Teatro, a partir do livro, com crianças, jovens e mulheres refugiadas.</p>	<p>2017-2018</p>
<p>“NISREEN”</p>	<p>Nisreen é uma mulher natural de Damasco, capital da Síria, onde vivia e estudava engenharia. Quando a sua faculdade foi bombardeada, levando a vida das suas colegas, percebeu que tinha de partir. Passou por uma longa e solitária viagem pela Turquia e uma perigosa travessia marítima até chegar a Lesbos.</p> <p>A história de Nisreen foi convertida em peça de bailado de dança contemporânea, escrita por Rita Coelho, voluntária PAR Linha da Frente Grécia.</p>	<p>2017</p>
<p>“E SE FOSSE EU? FAZER A MOCHILA E PARTIR”</p>	<p>Campanha de sensibilização e um desafio de empatia lançado a nível nacional aos estudantes do ensino básico e secundário, no Dia Internacional Contra a Discriminação Racial, como forma de se colocarem no lugar de um refugiado, arrumando suas mochilas como se estivessem a fugir da guerra, em busca de proteção humanitária.</p>	<p>2016</p>

	<p>As perguntas “<i>E se tivesse de partir para fugir da guerra? Se fosse refugiado? O que levaria na mochila?</i>” foram dirigidas à comunidade escolar de todo o país. Pais, alunos e professores foram chamados a refletir sobre a vida daqueles que chegam à Europa em busca de um futuro melhor.</p>	
<p>“TAKE MY COAT”</p>	<p>“<i>Take My Coat</i>” é o título de uma música criada como um hino aos refugiados, bem como denomina uma Campanha pela Esperança na humanidade face à atual crise mundial de refugiados.</p> <p>A partir do tema “Take My Coat” que dá nome à iniciativa, a cantora Ana Stilwell compôs uma música dedicada aos refugiados, a qual representa uma carta cantada, um “casaco” que transporta a esperança da humanidade, sentimentos e palavras para confortar quem diariamente vive o desespero desta crise humanitária.</p> <p>Numa união de esforços e generosidade, a campanha “Take My Coat” traduz-se num conjunto de diferentes iniciativas para a recolha de fundos que revertem na totalidade para a PAR Linha da Frente Grécia, assim como numa ação de sensibilização da opinião pública para uma cultura de acolhimento dos refugiados.</p>	<p>2016</p>
<p>“GLOBAL COMMUNITY WEEK E EXPOSIÇÃO FOTOGRÁFICA”</p>	<p>Semana Solidária promovida pela Seguradora Zurich.</p> <p>A Plataforma de Apoio aos Refugiados promoveu uma exposição fotográfica alusiva ao tema dos refugiados, inserida na campanha “Take My Coat”, na qual retrata o tema das crianças refugiadas em campos de acolhimento no Líbano, com a mensagem “<i>A esperança é a última a morrer</i>”.</p> <p>A exposição esteve em vários pontos da cidade de Lisboa, em parceria com a seguradora Zurich, a Ana Stilwell, a Câmara Municipal de Lisboa e a agência LUSA, através do trabalho do fotógrafo Nuno Veiga da agência LUSA.</p>	
	<p>Curso de formação em e-learning, que integrou 68 técnicos de entidades de</p>	<p>2017</p>

<p>“ACOLHIMENTO E INTEGRAÇÃO DE REFUGIADOS”</p>	<p>acolhimento, no qual foram abordados os seguintes módulos: migrações, hospitalidade, medos e factos, trauma e saúde mental na população refugiada, diálogo e mediação intercultural, diálogo inter-religioso e questões práticas do acolhimento.</p> <p>Tratou-se de uma parceria com a PAR e com a Escola Paula Frassinetti, que garantiu a devida certificação do curso, com a duração de 200 horas.</p>	
<p>“REVISTA REFUGIADOS”</p>	<p>O Alto Comissariado para as Migrações (ACM, I.P.) e a PAR lançaram um encarte especial sobre Refugiados, em outubro de 2015 na <i>Revista VISÃO</i> (15 a 21 de outubro), no <i>CORREIO DA MANHÃ</i> (16 de outubro), no <i>Jornal EXPRESSO</i> (17 de outubro) e no <i>DIÁRIO ECONÓMICO</i> (19 de outubro). O objetivo foi sensibilizar a população para a real situação dos refugiados, apresentando fatos e argumentos para desfazer os medos e mitos existentes.</p>	<p>2015</p>

CARACTERIZAÇÃO DO ENTREVISTADO

1. Nome:
2. Nacionalidade:
3. Formação acadêmica e profissional:
4. Descrição da trajetória pessoal e definição de como chegou ao grupo de trabalho atual:
5. Função que ocupa no grupo:

CARACTERIZAÇÃO DO GRUPO DE TEATRO

6. Descrição do grupo (criação e percurso histórico):
7. Objetivos, missão e princípios do grupo:
8. Estrutura institucional do grupo:
9. Enquadramento financeiro (*como o grupo se sustenta – tem apoios financeiros a nível estatal/municipal/privado? Há quota de inscrição? Desenvolvem eventos e atividades para obtenção de recursos?*):
10. Quais são as atividades desenvolvidas pelo grupo (*tipologia e frequência*)?
11. Em média, como avalia e caracteriza os participantes destas atividades (*quantidade e perfis*)?
12. Onde são desenvolvidas estas atividades (*sede, espaço público, outros*)?
13. Possuem espaço próprio (*sede?*)?
14. Pode me descrever o território/comunidade em que o grupo se insere?
15. Quais as maiores problemáticas presentes no contexto territorial/comunitário no qual o grupo está inserido? Quais os aspectos mais positivos?
16. Como avalia as relações entre o grupo e a comunidade? Como o trabalho desenvolvido pelo grupo interfere na comunidade (*há intervenção a nível social, de qualidade de vida, de integração, de mobilização*)?
17. Há alguma estratégia de recrutamento para integrar o grupo?
18. Há parceria/colaboração do grupo com outros grupos/associações/entidades? Descreva como se dá essa relação.
19. Na sua opinião, como o Teatro pode atuar e contribuir em contextos de marginalização e situações de exclusão e vulnerabilidade?

20. Quais os pontos de força do grupo? E as fragilidades?

CARACTERIZAÇÃO DO ESPETÁCULO

- 21. Descrição/Sinopse do espetáculo:**
- 22. Quais foram as motivações para a criação do espetáculo?**
- 23. Houve colaboração ou parceria com refugiados e/ou associações que trabalham com refugiados?**
- 24. Descreva o processo criativo do espetáculo** (*seleção de atores, construção do texto, construção das cenas*):
- 25. Enquadramento financeiro para produção do espetáculo** (*financiamento estatal, municipal, da junta de freguesia, financiamento privado, financiamento do próprio grupo*):
- 26. Como foi realizada a divulgação do espetáculo?**
- 27. Quantas apresentações foram realizadas?**
- 28. Quais os locais de apresentação** (*própria sede, escolas, espaço público, teatros, eventos*)?
- 29. As apresentações eram abertas ao público? Se não, qual o custo do bilhete?**
- 30. A que público se destina o espetáculo** (*infantil, jovem, adulto, a todos*)?
- 31. Como avalia o alcance do espetáculo em termos de público** (*sentido quantitativo e qualitativo – característica geral do público*)?
- 32. Havia momento destinado para conversa ou debate após o espetáculo? Se sim, fale mais sobre.**
- 33. Como você avalia a recepção do público face o espetáculo?**
- 34. Houve interesse por parte do setor público (autarquias e entidades) ou do terceiro setor (ongs e associações) para promover digressão ou apresentações pontuais do espetáculo?**
- 35. Como você avalia a repercussão do espetáculo em termos gerais** (*houve algum impacto social; houve alguma mudança perceptível na comunidade*) ?
- 36. Mesmo após o fim das apresentações planejadas houve algum interesse/necessidade de voltar a apresentar o espetáculo** (*po parte do grupo ou de outrem/empresas/escolas/entidades*)?
- 37. Na sua opinião, como você avalia a atenção e o tratamento destinado à temática dos refugiados, em termos gerais, pela sociedade em Lisboa?**

Declaração de Consentimento

Eu, _____, concordo de livre e espontânea vontade em participar da pesquisa de Mestrado em Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL) da pesquisadora Ana Jacqueline Melo de Almeida São Mateus, com título: *O drama de quem foge de cenários de conflitos: o teatro como componente sociocultural de integração de refugiados em Lisboa*, sob a orientação da Prof^a Dr^a Maria João Brilhante e da Prof^a Dra^a Vera Borges, e declaro que estou esclarecido (a) sobre o mesmo para tomar tal decisão.

Na condição de participante da pesquisa, estou ciente de que:

- ✓ O objetivo central da pesquisa é o de explorar e compreender as relações das artes, especificamente do Teatro, nas suas variadas formas de expressão e finalidade, e o processo de integração sociocultural de refugiados na região metropolitana de Lisboa, analisando como e em que medida dinâmicas e práticas artísticas, em especial as teatrais, são incorporadas às ações de intervenção, participação e emancipação social;
- ✓ Poderei tomar conhecimento dos resultados, caso eu venha a desejar, e poderei ter acesso a uma cópia da Tese que ficará à disposição na Biblioteca da FLUL;
- ✓ Em qualquer etapa do estudo, poderei colocar qualquer questão acerca do mesmo;
- ✓ Tenho a liberdade de desistir ou de interromper a colaboração nesse estudo em qualquer momento até a sua conclusão, sem necessidade de explicação e sem que isso me cause prejuízos ou penalidades;
- ✓ Não há benefício direto para o participante e esta pesquisa não me trará prejuízos, riscos, desconfortos ou lesões;

Portanto, autorizo que:

- ✓ A entrevista seja gravada em suporte áudio para fins académicos;
- ✓ As minhas perspetivas sejam incorporadas nos resultados do estudo;
- ✓ Os resultados dessa pesquisa sejam apresentados em eventos, publicações científicas ou outros meios de divulgação, sem que meus dados pessoais não autorizados sejam mencionados;
- ✓ As informações prestadas sejam utilizadas para a construção de uma Dissertação de Mestrado, entregue à Universidade de Lisboa.

Lisboa, ____ de _____ de 2019.

(Participante da pesquisa ou responsável)

Investigadora responsável pelo projeto

Endereço para contacto: anajac.asm@gmail.com

ENTREVISTAS

Roteiro de entrevista com representantes de grupos/projetos/entidades de Teatro.

Pedimos a sua colaboração para participar de uma entrevista sobre a sua experiência com Teatro, enquanto instrumento de intervenção social, e refugiados em Lisboa.

Todas as respostas fornecidas serão salvaguardadas e utilizadas para a construção de uma Dissertação de Mestrado, entregue à Universidade de Lisboa, sendo oferecido o direito ao anonimato dos inquiridos que o desejarem.

Esta entrevista se insere no âmbito da investigação de Mestrado em Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL), da pesquisadora Ana Jacqueline Melo de Almeida São Mateus, com título: *O drama de quem foge de cenários de conflitos: o teatro como componente sociocultural de integração de refugiados em Lisboa*, sob a orientação da Prof^a Dr^a Maria João Brilhante e da Prof^a Dra^a Vera Borges.

Agradecemos a colaboração.

Roteiro de entrevista com representantes de grupos/projetos/entidades de Teatro.

Entrevistador(a): Ana Jacqueline São Mateus _____

Local: Teatro do Elefante (Setúbal)

Data: 16/09/2019

Entrevistado(a): Fernando Casaca

Hora de início: 15h

Hora de fim: 16:10h

INTRODUÇÃO

*Esclarecimento sobre o projeto: tema e objetivos; Solicitação da participação no estudo
Garantia de confidencialidade e anonimato (termo de consentimento).*

O objetivo desta entrevista é a obtenção de informações acerca das relações entre o processo de integração sociocultural de refugiados em Lisboa e o Teatro, nas

suas variadas formas de expressão e finalidade, seja como instrumento de intervenção ou como arte do espetáculo. Intenta-se, portanto, explorar as motivações, os percursos, as questões de recepção teatral e as relações firmadas para o desenvolvimento e disseminação da temática dos refugiados no âmbito teatral e sociocultural de Lisboa.

PERGUNTAS

CARACTERIZAÇÃO DO ENTREVISTADO

- 1. Nome:** Fernando Casaca
- 2. Nacionalidade:** Portuguesa
- 3. Formação académica e profissional:**

Mestrado em Estudos de Teatro; Bacharelato e Formação de Atores; Especialização em Dramaturgia no Curso Politécnico Integrado de Lisboa; Curso de Estudos Superiores Especializados em Teatro e Educação.

- 4. Função que ocupa no grupo:**

Diretor Artístico

- 5. Descreva sua trajetória pessoal e o que levou à formação do grupo Teatro do Elefante:**

O Teatro do Elefante completa 22 anos agora no início de outubro (2019). Bem, eu já tinha a minha formação, já trabalhava como ator. Tinha trabalhado numa outra estrutura que, entretanto, abandonei porque não queria seguir aquela linha de trabalho. Estava a lecionar, na altura, no ensino secundário, onde estive durante 11 anos no terceiro ciclo e depois passei para o secundário, conforme a dinâmica e evolução do ensino em Portugal. Depois em 1998 e 1999 fui dar aulas na Escola Superior de Educação no Instituto Politécnico de Setúbal, e estive lá até 2012.

CARACTERIZAÇÃO DO GRUPO DE TEATRO

- 6. Descrição do grupo (criação e percurso histórico):**

O Teatro do Elefante, então, surge em 1997 a partir de uma experiência que, de algum modo, mexeu comigo, que foi essa experiência com o ensino secundário. Um conjunto de alunos, da época, quando comecei no final dos anos 1980, criou um

grupo de escola, criado pelos alunos mesmo, muito *suis generis*, e convidaram-me, porque eu estava a dar aulas lá, para fazer a encenação e dirigir um pouco os trabalhos deles, coisa que fiz e daí surgiu uma associação juvenil que teve uma vida entre 5 anos, um período de tempo razoável. Daí, então, tinha um núcleo mais restrito, não tínhamos sido muito seletivos, mas foi uma seleção de vida... Pessoas mais interessadas em trabalhar profissionalmente e criamos uma cooperativa que é o Teatro do Elefante. Há 2 anos, nós criamos uma cooperativa do ramo cultural. Há ramos e setores para as cooperativas... Até o final de 2017 foi exclusivamente, mas nós sempre fizemos muitas atividades relacionadas com a intervenção e a inclusão social. Nessa altura, em 2017, fizemos uma série de alterações, nomeadamente no estatutos, juntando a ação cultural à inclusão social e também, na mesma linha, embora isso não tenha ficado nos estatutos, trabalhamos com a cooperação para o desenvolvimento, isto é, nós temos, desde o início praticamente, muitas atividades com pessoas de outros países e decidimos de algum modo formalizar isto... Para além dos espetáculos que apresentamos fora de Portugal, nós temos mesmo objetivos de cooperação para que estes países tenham oportunidades, com as experiências que vamos trocando, de desenvolverem a área do teatro e das artes de modo geral. Pois, temos vindo a trabalhar desde os finais de 2017, em 2018 e este ano foi muito decisivo e determinante na mudança de imagem por exemplo... mudamos mesmo o logotipo, fizemos um re-branding quase completo e há muitas pessoas que foram ajudando e de algum modo se vinculando a este trabalho e aí crescemos muito quando tomamos essa posição e decidimos mudar mesmo e alargar estatutariamente. Às vezes parece muita burocracia, mas não é. Abre-nos muitas portas e outras coisas.

7. Objetivos, missão e princípios do grupo:

Nossa missão é a criação e a produção de espetáculos, eventos e prestação de serviços de carácter sociocultural, sustentados na estrutura profissional de teatro. A visão do grupo se divide em 4 esferas: a visão local, que diz respeito à consolidação da posição do grupo enquanto parceiro e agente cultural na cidade e no concelho, no âmbito do teatro e das artes do espetáculo e performativas – assim como nos contextos culturais (património edificado -museus, bibliotecas e galerias, e património não edificado), das atividades económicas, do turismo, da educação e da inclusão social; a visão regional, no sentido da participação nos principais programas e projetos e colaboração na criação de projetos, de carácter artístico e cultural, com entidades de criação e produção da Península de Setúbal, Área

Metropolitana e do Alentejo; a visão nacional, quanto à integração, em pleno, na programação regular dos Teatros e Auditórios Municipais, promovendo a circulação e difusão das artes dramáticas, do espetáculo e performativas, em geral; e a visão internacional, no sentido da consolidação e alargamento do trabalho em rede com entidades ou estruturas artísticas e culturais na Europa, em particular na Península Ibérica, nos países de Língua Oficial Portuguesa e na Ásia, junto de comunidades lusodescendentes, com o intuito de uma cooperação e parceria para o seu desenvolvimento. O grupo segue os valores de qualidade, proximidade com a comunidade, cooperativismo, solidariedade e diversidade.

8. Estrutura institucional do grupo:

Sendo uma cooperativa, temos associados, cooperadores. Mas para além desses, há pessoas que colaboram pontualmente. Nós temos um músico, por exemplo, o Márcio Lima, temos pessoas que colaboram em espetáculos, mas que não são fixos. O grupo é formado por 17 pessoas, entre administração, direção artística, atores, maquiadora, designer e estagiários.

9. Enquadramento financeiro *(como o grupo se sustenta – tem apoios financeiros a nível estatal/municipal/privado? Há quota de inscrição? Desenvolvem eventos e atividades para obtenção de recursos?):*

Nós temos um apoio da Câmara Municipal de Setúbal; temos também este espaço em que estamos (Edifício da Cruz Vermelha em Setúbal) que é nos cedido pela Junta de Freguesia, e configura também um apoio, não é financeiro, mas é um apoio muito importante, porque é graças a ele que temos instalações para nosso trabalho. Temos efetivamente alguns projetos que vamos desenvolvendo, os campos de férias, por exemplo, que são pagos e dão algum retorno financeiro. Temos coisas mais pontuais, como a DGArtes, sobretudo para a internacionalização. Estamos no momento a aguardar uma resposta de uma candidatura de um projeto que fizemos, inclusive com alguns colegas brasileiros, a qual pedimos apoio para um projeto, um espetáculo sobre Chiquinha Gonzaga. Então temos essa colaboração da DGArtes, a Fundação Gulbenkian também nos apóia, muitas vezes para a internacionalização. A Fundação GDA... acho que são esses nossos apoios. E há também empresa que também nos apóia de forma residual. Essas atividades desenvolvidas com as escolas também geram uma forma de rendimento também,

os técnicos, os animadores envolvidos nas atividades recebem uma espécie de bolsa, que é paga pelo Ministério da Educação através da Associação de Pais da Escola.

10. Quais são as atividades desenvolvidas pelo grupo *(tipologia e frequência)?*

Somos uma cooperativa sociocultural e desenvolvemos atividades no campo artístico e no campo sociocultural, designadamente através da criação e produção de espetáculos de teatro e outros eventos socioculturais. Entre estes eventos, destacam-se as ações de formação e difusão das artes dramáticas e performativas, de animação sociocultural e comunitária, envolvendo as populações locais. Na área da animação sociocultural, no ano letivo passado, iniciamos dinamizamos Atividades de Enriquecimento Curricular (AECs), em parceria com a COSAP e o Agrupamento de Escolas de Sebastião da Gama. Desenvolvemos muito as artes circenses, promovemos experiências de enriquecimento ao longo do ano letivo, em que as turmas têm 1 ou 2 vezes por semana, a depender do ano sendo definido em conjunto pelo agrupamento de escolas e pelo grupo. Em média temos a participação de 20 a 22 alunos por turma, mas são muitas turmas, não sei computar um número exato de turmas, mas cerca de 30 turmas, e cerca de 600 crianças. Este tem projetos de inserção com pessoas portadores de deficiência e grupos vulneráveis com a APPACDM e a Associação Inovar Autismo. Em conjunto com as Freguesias de São Sebastião e do Sado, o TdoE, programamos atualmente, todos os anos, campos de férias direcionados a crianças e a adolescentes, e fazemos todos os verões, há cerca de 7 anos. Desde 2003, desenvolvemos atividades específicas para bebés, das quais destacam-se quatro espetáculos: “Bim-Zim-Zim”, o “IpiNÊSpês”, o “Babel”, o Festival “ABETO-artes para bebés e todos os outros”, e “A Flor vai ver o Mar”, de Alves Rebol, e no momento em exibição o “Mnham Mnham”. Esses espetáculos caracterizam-se pela interação, entre atores e espetadores, estimulando o envolvimento e a participação direta do público no desenrolar da ação. Desenvolvemos também a produção de teatro de rua, onde o TdoE já conta com mais de 20 espetáculos e animações, como, por exemplo, a Mostra “Move.AR – Artes de Rua”, o “Tá na rua” e o “Rua de Brincar” – Programa de Animação de Rua. Estes espetáculos de rua têm características essencialmente multidisciplinares, onde integram não só as linguagens do teatro, como a música, a dança, as artes do circo, mas também as diferentes tradições festivas populares. As temáticas mais desenvolvidas centram-se nas mitologias e na História,

sobretudo na aventura marítima e nos múltiplos contactos com outras culturas e continentes. Ainda neste quadro são concebidos, produzidos e executados projetos de promoção e divulgação de marcas e produtos, de comemoração ou celebração de efemérides, assim como programas de animação de feiras ou o lançamento de obras literárias. No âmbito internacional, desenvolvemos projetos no Brasil e com comunidades lusodescendentes na Ásia, mais propriamente Sri Lanka. O Teatro do Elefante coordenou/participou em diversos projetos de Mobilidade para Jovens Artistas europeus, no contexto dos Programas Juventude em Ação, Sócrates e Leonardo da Vinci. Ainda no campo da animação cultural de jovens, o TdoE fundou e integrou, até 2005, a rede europeia ECOSE. Entre as diversas participações internacionais que o TdoE teve, destaca-se o projeto “The Great Dragon’s Parade”, no âmbito do Programa Cultura 2000, que integrou entidades de criação e produção artística de Cracóvia e Lodz, na Polónia, Dublin, na Irlanda, de Newcastle Emlyn, no País de Gales, Reino Unido. Ao longo dos anos de atividade do teatro, este manteve também uma participação regular em eventos internacionais dos quais se destacam o BITEF Poliphony, em Belgrado, na Sérvia, a Mostra de artes de rua de Muros, na Galiza, em Espanha, o Mindelact, na ilha de São Vicente, em Cabo Verde, a Feira de Teatro de Castela e Leão, em Cidade Rodrigo, Espanha, entre outros. Em 2013 integrou, com o GIRA teatro, o “Intercâmbio Artístico e Cultural – Brasil e Portugal”, que decorreu em Florianópolis, Estado de Santa Catarina, no Brasil. Em 2015 o projeto “Transibéria” que integrou a apresentação do espetáculo “A Princesa do Sal” no festival FITEC de Madrid e ValenCirc de Valência, em Espanha, financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian. Em representação da rede portuguesa da Fundação Anna Lindh o TdoE apresentou o projeto “O Museu Imaginário”, criado por Rita Sales e foi integrado na “2nd Inter-Network Common-Action” em Tarragona, Espanha. Por último, em 2018, também com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian e a DGARTES – Ministério da Cultura, o teatro levou até ao Sri Lanka, o espetáculo “O Lagarto”. Nós fazemos atividades socioculturais em dois campos, fundamentalmente.

11. Onde são desenvolvidas estas atividades (*sede, espaço público, outros*)?

Escolas, estabelecimentos municipais, como a casa da cultura e o teatro municipal onde normalmente estreamos nossos espetáculos.

12. Possuem espaço próprio (sede?)?

Temos um espaço cedido pela Junta de Freguesia.

13. Quais as maiores problemáticas presentes no contexto territorial/comunitário no qual o grupo está inserido? Quais os aspectos mais positivos?

Claro que existem problemáticas, como em toda parte, mas Setúbal tem tido uma evolução, uma dinâmica muito própria, isto é, há 15, 20 anos, tínhamos problemas de marginalidade e criminalidade, até num bairro aqui muito próximo, o bairro da Bela Vista em Setúbal, era um ninho de marginalidade, sobretudo de jovens delinquentes. Os problemas não desapareceram, obviamente, sabemos que o mundo nunca será perfeito, mas nós queremos caminhar para isso, julgo eu, para melhorar pelo menos. Mas há projetos, há um trabalho efetivo que tem reduzido drasticamente esse mal estar, essas situações mais à margem. O que eu vejo nesse momento que poderia vir a ser uma problemática é a possibilidade de termos grupos de pessoas que vão ficar afastadas de alguns recursos... do tipo... com o desenvolvimento com base no turismo, que é o que está a acontecer em Setúbal. Como em grande parte do país, pode criar bolsas de pessoas marginalizadas que não têm acesso a determinados espaços, nomeadamente culturais... se esses espaços culturais, estou a falar não só dos teatros, mas dos cinemas e museus... se as pessoas, sobretudo em algumas zonas da cidade, não tiverem acesso como os turistas e como as outras pessoas têm acesso a esses espaços, elas podem sentir-se marginalizadas e isso não é bom. Por enquanto, bem, eu sei que há muitas pessoas que nunca entraram na Casa da Cultura ou no Teatro Municipal, por várias razões e uma delas, pode ser a mais irracional e absurda, é que elas acham que esses espaços não são para elas, elas não são dignas de entrar e frequentar esses espaços. Eu penso que esse é o maior problema na cidade. Houve um estudo recente sobre o rendimento, a média de rendimento, e Setúbal está entre os 10 primeiros concelhos do país, portanto, não é uma região empobrecida, ou então há níveis muito diferentes, eu penso que existem claro, mas não é um aspecto mais acentuado aqui.

14. Como avalia as relações entre o grupo e a comunidade? Como o trabalho desenvolvido pelo grupo interfere na comunidade (há intervenção a nível social,

de qualidade de vida, de integração, de mobilização)?

Nós temos, há uns 8 ou 9 anos, uma situação que é mais interessante, mas não favorece o contato regular... o fato de há esse tempo até agora, não termos uma sala de apresentação e programação própria... na verdade já temos, mas ainda estamos a fazer obras. É também daquelas mudanças que decidimos fazer recentemente... então, o fato de não apresentarmos regularmente espetáculos aqui, por exemplo, estreamos cá, mas depois vamos apresentar em outros locais, noutras cidades, e isso tem nos afastado um pouco da comunidade. A comunidade conhece-nos, nós a conhecemos, quando alguém fala do Teatro do Elefante há sempre alguém que sabe que existe, mas já me perguntaram, não há muito tempo, se o TdE continua a trabalhar... porque o último espetáculo que estreamos e apresentamos cá, com alguma divulgação.... nós apresentamos algumas coisas muito pontualmente para escolas ou para grupos, do tipo que nos solicitam algum espetáculo e nós apresentamos... mas isto não exige muita promoção ou nenhuma, porque os grupos já estão organizados. Mas este aspecto de não termos nosso teatro, tem nos afastado da comunidade. Temos mais reconhecimento nesta altura de pais e de pessoas ligadas às crianças que participam dessas atividades de verão ou nas atividades escolares, embora sejam muitas pessoas... No dia que eu considerar que meu trabalho não é relevante para a comunidade, vou-me embora. É um luta constante, uma busca constante de fazer valer, junto da comunidade, estou a generalizar é claro, temos muitos parceiros, temos muitas pessoas e entidades que nos apoiam, mas não deixa de ser um esforço constante para fazer valer e ver que de fato esta atividade, não só o TdE, mas artes em geral, a cultura, é aquilo que nos distingue dos outros animais, ainda assim. Sem cultura sobrevivíamos, mas não vivíamos.

15. Há parceria/colaboração do grupo com outros grupos/associações/entidades? Descreva como se dá essa relação.

Câmara Municipal de Setúbal, que nos cede o Teatro Municipal para as estréias dos espetáculos; a Junta de Freguesia que nos cede as instalações para desenvolvermos nosso trabalho; a DGArtes, Agrupamento de Escolas, etc...

CARACTERIZAÇÃO DO ESPETÁCULO

16. Descrição/Sinopse do espetáculo:

O espetáculo foi de todo muito autobiográfico, apesar de não termos ninguém efetivamente que se pudesse considerar refugiado, no sentido mais literal. Eram três atores, todos deslocados ou que já tinham estado deslocados do seu estado de origem e de onde cresceram por várias razões. Uma das atrizes era da zona de Viseu, quis ser atriz naquela aldeia e percebeu que não tinha muitas hipóteses, de modo que veio para Lisboa, procurar desenvolver a sua atividade profissional, a seguir foi estudar para Coimbra, foi assim um processo de deslocamento da sua origem. E nós procuramos criar o espetáculo a partir das biografias. A outra era do Porto e também veio para Lisboa, apesar de no Porto haver mais hipóteses do que na aldeia em Viseu, mas também sentiu necessidade, por várias razões de deixar sua origem. O ator, nasceu em Setúbal, foi estudar teatro fora e tem relação muito intensa com a cidade onde foi estudar, pois foi uma experiência muito transformadora. Pronto, foi isto que nós utilizamos e exploramos para criar o espetáculo, de modo autobiográfico. A forma como os atores viam essa sua vivência, viam e sentiam e geriam essa sua vivência... e depois tínhamos no meio disso, depoimentos que recolhemos de refugiados, aqueles que são mesmo refugiados e de pessoas voluntárias que trabalhavam e recebiam os refugiados, enfim, tivemos acesso a alguns depoimentos de pessoas. Para dar uma ideia mais concreta do espetáculo, tínhamos uma cena, por exemplo, em que o ator narrava uma experiência de férias numa ilha no mediterrâneo e, enquanto ele contava essa história ridícula de um tio que viu um cantor na ilha e teve vergonha de se dirigir ao cantor para tirar uma fotografia e pedir-lhe um autógrafo, queria mesmo fazer isso... uma coisa completamente patética, burguesa, pois tinha um ídolo ali e ele tem vergonha daquilo, e enquanto o ator contava história meio ridículo, meio pequena-burguesa, tínhamos um projetor que passava imagens de um barco com refugiados... não fazíamos referência direta ao barco, não falávamos disso, mas estava o contraste. Então, o espetáculo jogava muito com esses contrastes. Era uma colagem de histórias, feita em um processo colaborativo entre os atores, os testemunhos...

17. Quais foram as motivações para a criação do espetáculo?

O espetáculo surgiu de um desafio de um grupo de pessoas preocupadas com a integração, que reconheciam e reconhecem que em Portugal a situação, em termos de conjunto dos países europeus, não era má de todo, noutros países europeus a coisa corria e corre muito mal... há regras, diretrizes e decisões da união europeia, e há leis, direitos, o direito português, o direito europeu... o direito defendia e defende

determinadas formas de receber e integrar essas pessoas e que não estavam a ser cumpridas. Uma série de leis e normas não estavam a ser efetivamente cumpridas. E esse grupo de pessoas lançou um apelo, com um site, que se chamava “Eu também sou um refugiado”, no sentido em que se pretendia chamar a atenção de que todos nós temos algo, somos deslocados daqui ou dali e o “Eu também sou um refugiado” passava a ideia do “eu sou solidário também”, sou solidário com a situação. Em Portugal nós tivemos, há 50 anos ou um pouco mais ou menos, durante 48 anos tivemos imensa gente que teve que sair e teve que se refugiar fora e, portanto, é nossa obrigação sermos solidários, porque já estivemos nesse lugar e espero que esse país não volte a isso, mas é sempre possível. E pronto, surgiu desse desafio e nós nomeamos o espetáculo exatamente de “Eu também sou um refugiado”, uma performance, pois, de algum modo, éramos o braço armado, a cultura armada, desse grupo.

18. Houve colaboração ou parceria com refugiados e/ou associações que trabalham com refugiados?

Sim, colhemos alguns depoimentos de refugiados e pessoas que trabalhavam com refugiados na região.

19. Descreva o processo criativo do espetáculo *(seleção de atores, construção do texto, construção das cenas):*

Processo de construção colaborativa a partir das biografias dos atores, unindo com os testemunhos de refugiados e pessoas que trabalhavam com refugiados. Foi um percurso mesmo autobiográfico e colaborativo. Depois eu só coloquei em ordem e organizei o texto e fui responsável pela direção artística.

20. Enquadramento financeiro para produção do espetáculo *(financiamento estatal, municipal, da junta de freguesia, financiamento privado, financiamento do próprio grupo):*

Não tivemos nenhum apoio financeiro específico. A ideia desse espetáculo partiu do próprio grupo e tudo o que fizemos foi a partir do rendimento do próprio grupo. O que falha depois nessas experiências é que nós não temos, de fato, capacidade de investir, investimos em nós... o capital humano é o mais importante, mas depois tudo

que está relacionado com a promoção, com a distribuição do espetáculo... enfim, nós apresentamos entre 5 ou 6 vezes esse espetáculo. É pouco, é mesmo muito pouco. Nós fizemos uma tentativa de *crowdfunding*, mas não tivemos muita resposta, não surtiu muito efeito.

21. Como foi realizada a divulgação do espetáculo?

Sim, nós fizemos a nossa promoção por esses meios mais comuns, como a internet, as redes sociais, enviamos e-mails, convites, falamos diretamente com pessoas que programam teatros, sobretudo técnicos dos municípios e tivemos notícias da comunicação local e regional.

22. Quantas apresentações foram realizadas?

5 ou 6.

23. Quais os locais de apresentação (*própria sede, escolas, espaço público, teatros, eventos*)?

Em Setúbal fizemos 2 ou 3 apresentações, fomos a Palmela e Loures. Todos em edifícios teatrais e em Setúbal fizemos na Casa da Cultura, que é um espaço polivalente, uma sala multiuso.

24. As apresentações eram abertas ao público? Se não, qual o custo do bilhete?

Sim, havia o ingresso. Custava 5€.

25. A que público se destina o espetáculo (*infantil, jovem, adulto, a todos*)?

Para todas as idades.

26. Como avalia o alcance do espetáculo em termos de público (*sentido quantitativo e qualitativo – característica geral do público*)?

O número reduzido de sessões é sempre limitativo. Ainda assim conseguimos alcançar um número razoável de pessoas. Tenho a ideia de que nós tivemos,

sobretudo, espectadores preocupados com a temática, mas também tivemos, nomeadamente aqui próximo, no Concelho de Palmela, nós fizemos uma apresentação em Pinhal Novo, que é uma freguesia um tanto mais urbana que Palmela, e aí tivemos um grupo de jovens ligados ao teatro local, que estavam até a ter uma ação de formação lá no grupo de teatro de amadores dali e foram assistir ao espetáculo, mesmo interessados com o teatro. Foi muito interessante a reação deles.

27. Havia momento destinado para conversa ou debate após o espetáculo? Se sim, fale mais sobre.

Sim, ao final de cada sessão tínhamos um momento dedicado à conversa com os espectadores. O curioso é que tivemos opiniões favoráveis à recepção e ao acolhimento dessas pessoas, opiniões para melhorar esse acolhimento, mas tivemos uma reação contrária e isso é muito importante, nos confrontamos com o contraditório, gera algum debate, e isso foi muito interessante. Houve uma pessoa que se firmou contra este tipo de iniciativa porque falamos e falamos, mas não fazemos nada. Mas quando nós dissemos “ah, então vamos fazer... venha fazer”, responde “ah, não tenho tempo”. Mas foi importante que essa pessoa tenha se pronunciado e participado. Também escutamos alguma reflexão...

28. Como você avalia a recepção do público face o espetáculo?

Em geral, a recepção foi muito favorável. Mas tivemos uma quantidade muito reduzida de sessões. Não há como avaliar...

29. Houve interesse por parte do setor público (autarquias e entidades) ou do terceiro setor (ongs e associações) para promover digressão ou apresentações pontuais do espetáculo?

Não, não tivemos. Nada. Olha, nós estreamos na Casa da Cultura que é um espaço municipal e a prática é de fato essa: “ah, já apresentaram aqui, então, acabou”. Este é um aspecto que temos que trabalhar aqui. E a Câmara, enfim, não podemos dizer que não nos apoia, mas tem uma política assim muito... algo distante. Há um apoio do tipo “você podem estrear, podem utilizar o espaço, podem cobrar bilhetes dentro daqueles 5€” né? Apesar de que se nós quisermos cobrar 10, 15, 20€ nós

podemos, mas não é recomendado. É melhor aceito assim, entre 3 e 5€, pois dizem eles que torna o espetáculo mais acessível. Eu acho que aqui há algumas incongruências, porque há coisas que eu não entendo bem, porque eu conheço muitas pessoas que às vezes não sabem que os ingressos custam entre 3 e 5€ e pensam que aqueles espaços não são pra elas, que é aquilo que falei sobre a dignidade, das pessoas acharem que não são dignas para frequentar o espaço, por não terem condições.

30. Como você avalia a repercussão do espetáculo em termos gerais *(houve algum impacto social; houve alguma mudança perceptível na comunidade) ?*

Nós queríamos alcançar muito mais, efetivamente, mas não estou completamente contente, mas também não estou insatisfeito. Os objetivos eram um pouco mais vastos, mas não posso dizer que esteja insatisfeito.

31. Mesmo após o fim das apresentações planejadas houve algum interesse/necessidade de voltar a apresentar o espetáculo *(po parte do grupo ou de outrem/empresas/escolas/entidades)?*

Não.

32. Na sua opinião, como você avalia a atenção e o tratamento destinado à temática dos refugiados, em termos gerais, pela sociedade em Lisboa?

Acho que já não é notícia. Aqui as coisas viram notícia e depois desaparecem. A nossa comunicação social tem um funil qualquer por aí, toda a gente fala sobre num mesmo período, depois esgota, mudam para outro tema e pronto, desaparecem as notícias, os assuntos, enfim, desaparecem. A não ser o Correio da Manhã que fala de uma senhora que matou o marido e isso dura, dura... Acabam por falar de um mesmo assunto, sensacionalista, durante meses. Mas de resto a comunicação social, quem tem competência e o dever de noticiar e divulgar as coisas rapidamente consomem os assuntos. Os refugiados, a dada altura, e nós sentimos bastante, falo sobre uma interpretação minha e de algumas pessoas mais próximas, a dada altura sentimos que muitas pessoas preocupadas com o assunto e que defendiam o acolhimento melhor possível dessas pessoas que fugiam dos seus países de origem, receavam, muitas vezes, até de se pronunciar publicamente, por ser uma

temática bastante geradora de controvérsia. Era mais fácil ler ou ouvir alguém dizer tantos disparates sobre isso, do tipo que vinham terroristas, vinham militantes do Daesh, coisas, pra mim, completamente absurdas, como é que esse tipo de gente quer vir pra cá em meio a um grupo de pessoas que sofriam, que morriam, que afogavam-se.. não precisavam nada de vir assim, há outras vias, e eles, seguramente aquelas pessoas que lutavam no Daesh, ainda há por aí, essas pessoas tinham outras vias para entrar ou sair da europa, que não essa que é mais perigosa e mais arriscada. Mas, enfim, criaram essas falsas ideais e falsas notícias, e medos.

Entrevistador(a): Ana Jacqueline São Mateus

Local: Café Garret

Data: 18 / 09 / 2019

Entrevistado(a): Miguel Fragata

Hora de início: 14:30h

Hora de fim: 15:40h

CARACTERIZAÇÃO DO ENTREVISTADO

1. **Nome:** Miguel Fragata
2. **Nacionalidade:** Portuguesa
3. **Formação acadêmica e profissional:**

Licenciado em Teatro pela Escola Superior de Teatro e Cinema e Bacharelato em Teatro na Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo.

4. **Descrição da trajetória pessoal e definição de como chegou ao grupo de trabalho atual:**

Nasci e estudei no Porto, mas conclui minha formação no Conservatório Escola Superior de Teatro e Cinema daqui de Lisboa e depois a minha prática profissional tem sido quase toda desenvolvida aqui. Comecei a trabalhar como ator no Porto, mas enquanto criador foi sempre em Lisboa que trabalhei e, na verdade. Comecei por trabalhar e ter contato assim mais direto com o universo do teatro em Lisboa através do Centro de Pedagogia e Animação, que já não existe, no CCB, que era dirigido pela Valéria Vitorino e que sempre fez um trabalho de relação entre as Artes e a Educação, sempre numa lógica de mediação também, trabalhando muito com grupos específicos, com crianças, com jovens, com público mais velho... muitas vezes também com crianças em situações particulares, de vulnerabilidade, mas só alguns grupos, não era de todo o foco do trabalho, mas passava também por aí. Depois, uns anos mais tarde, fundei esta companhia juntamente com a Inês Baraona, trabalhamos sempre em dupla. Comecei a assumir a encenação dos projetos, a Inês ocupa-se mais de uma zona de dramaturgia e de escrita. Já trabalhamos muito em conjunto, portanto, os processos são sempre muito divididos e há sempre, no fundo, todo o trabalho de concepção é feito pelos dois, o trabalho de escrita também, depois o trabalho de encenação fica mais a meu cargo, mas é sempre um trabalho de parceria.

5. **Função que ocupa no grupo:** Encenador

6. Descrição do grupo (criação e percurso histórico):

O primeiro projeto que nós desenvolvemos foi um projeto que ainda está a circular, foi apresentado agora aqui (Teatro Nacional D. Maria II) este fim de semana, que chama “A caminhada dos elefantes”, e é um espetáculo que foi pensado inicialmente como um projeto que pudesse abordar o tema da morte para todo público: crianças e famílias, que pudesse pôr em diálogo o verdadeiro sentido para adultos e crianças sobre este tema, porque sentíamos que era um tema tabu, um tema muito difícil de abordar e que dividia muito os adultos e as crianças. E quisemos fazê-lo sabendo que era muito importante nos aproximarmos das crianças para percebermos o que elas sentiam sobre a questão. Então, para este projeto decidimos fazer um processo de pesquisa bastante longo, desenvolvemos oficinas e encontros com muitas crianças pelo país a fora. Na altura tínhamos uma rede de teatro com produtores um bocadinho de norte a sul do país, Guimarães, Viseu, Lisboa... Tínhamos a Arte em Rede, que é uma rede de teatro na zona do Vale do Tejo e, portanto, aproveitamos essa dispersão territorial para tentar perceber que diferenças havia na perspectiva sobre o tema por parte das crianças. Então fizemos esta série de oficinas, falamos com mais de 200 crianças pelo país e foi muito importante de fato perceber como elas se relacionavam com o tema. Entrevistamos também uma série de adultos, para perceber como é que eles achavam que as crianças se relacionavam com o tema. E esse projeto depois resultou num espetáculo que circulou muito, foi estreado há 6 anos atrás e o espetáculo continua a circular, entretanto, também fora de Portugal, tem circulado muito no estrangeiro, sobretudo em países francófonos, como a Suíça, França, Bélgica, Canadá agora em breve, vai agora ter uma versão alemã também, vamos começar a circular na Alemanha. Mas isto para dizer que, no fundo, este projeto foi importante porque inaugurou também uma forma de trabalharmos, que passa muito por uma fase de pesquisa muito grande em que nos aproximamos mesmo do público alvo que queremos trabalhar ou da temática que queremos desenvolver. Depois desse projeto houve um outro que, no fundo tinha a ver, mais uma vez, com esta separação e estas diferenças entre adultos e crianças. Era um espetáculo que se chamava “The wall” e tinha um dispositivo cênico muito particular, porque havia mesmo uma parede, um muro que separava duas plateias: uma só para adultos e uma só para crianças. O espetáculo acontecia dos dois lados dessa parede, jogando sempre com o desconhecimento, ou seja, uma plateia nunca sabia o que estava a acontecer do outro lado, havia algumas pistas que iam sendo

contadas do que estava a acontecer do outro lado, havia alguma questão sonora que ia sendo percebida de um lado e do outro, o espetáculo jogava sempre com isso, era muito provocador. E, nesta altura, voltamos a fazer uma grande pesquisa, voltamos a assentar o trabalho completamente nos conhecimentos que fomos fazendo nesses dois mundos e o resultado foi esse projeto. Na sequência desse espetáculo, foi aí que começou a nascer “Do bosque para o mundo”. Nossos projetos são sempre espetáculos que podem ser vistos por adultos, por crianças... são muito democráticos nesse sentido, porque toda a gente tem acesso às camadas várias que o espetáculo tem. A Companhia Formiga Atômica, na verdade, surgiu após a realização do primeiro projeto, e existe há 5 anos.

7. Objetivos, missão e princípios do grupo:

A companhia existe essencialmente para fins de espetáculo e criação artística, com processos de criação voltados para questões contemporâneas e destinam-se a todo o público. Há sempre um objetivo de realizar períodos de pesquisa motivados pela questão e/ou público de cada projeto.

8. Estrutura institucional do grupo:

Na fase inicial éramos dois, apenas eu e a Inês Baraona, agora neste momento temos mais duas pessoas a trabalhar conosco, temos uma pessoa que faz a produção, a Clara, e temos a Luna Rabelo que também faz um trabalho de produção. Fomos sempre uma companhia independente, para cada um dos projetos tivemos apoios pontuais e foi através de co-produções que os projetos puderam acontecer. Estamos agora, pela primeira vez, a concorrer a um apoio sustentável da Direção Geral das Artes, de 2 anos e, portanto, temos uma previsão de trabalho pra o futuro. Quando iniciamos um projeto, sempre convidamos atores por fora, contratados para aquele projeto particular, tanto os atores como toda a equipe artística (cenógrafo, figurinista, desenhador de luz, música original).

9. Enquadramento financeiro *(como o grupo se sustenta – tem apoios financeiros a nível estatal/municipal/privado? Há quota de inscrição? Desenvolvem eventos e atividades para obtenção de recursos?):*

Apoios pontuais para cada projeto que partiram sempre de co-produções com os Teatros, ou seja, em todos os casos até agora, foram propostas nossas feitas aos

teatros que depois decidiam apoiar o projeto e contribuir com um valor de co-produção. Isto precisando sempre juntar muitos teatros nesta receita para que o motante global pudesse ser possível. A par disso, com exceção do projeto “Do bosque para o mundo”, também tivemos sempre apoio pontual da Direção Geral das Artes porque concorremos sempre, temos sempre uma candidatura que foi apoiada e nos permitia realizar o projeto da maneira como pensávamos.

10. Quais são as atividades desenvolvidas pelo grupo *(tipologia e frequência)?*

A companhia existe essencialmente para fins de espetáculo, de criação artística, mas desenvolve outras atividades como ponto de partida para a pesquisa do processo criativo, tais como as oficinas, conferências, workshops, pesquisas de campo, etc. Por termos esse processo de criação mais prolongado precisamos de muito tempo para a montagem de espetáculos. Idealmente, não é exatamente como acontece, mas idealmente a companhia dedica, em média, 6 a 7 meses de pesquisa e depois mais 3 meses para montar o espetáculo. É o que acontece com alguns dos espetáculos. Já no processo de “Do bosque para o mundo”, foi mesmo um tempo muito curto, porque como houve esta mudança de planos no meio do processo, tivemos que alterar tudo e, portanto, ficamos com um mês e duas semanas para montar o espetáculo.

11. Em média, como avalia e caracteriza os participantes destas atividades *(quantidade e perfis)?*

12. Onde são desenvolvidas estas atividades *(sede, espaço público, outros)?*

Depende dos projetos e da pesquisa que será realizada. Mas pode acontecer nos teatros, escolas, na própria comunidade...

13. Possuem espaço próprio *(sede?)?*

Não, nós trabalhamos em colaboração com os teatros.

14. Como avalia as relações entre o grupo e a comunidade? Como o trabalho desenvolvido pelo grupo interfere na comunidade *(há intervenção a nível social, de qualidade de vida, de integração, de mobilização)?*

Sim, o fato de nós fazermos sempre esse trabalho de pesquisa, ele cria uma relação que, pra nós é muito importante, do ponto de vista artístico, porque nos permite elaborar bem sobre o tema, nos permite conhecer verdadeiramente a postura e a maneira de olhar para a questão por parte do público, mas por outro lado nos permite, por um lado, criar uma relação de proximidade com o público, também nos permite angariar público futuro para o espetáculo e isso claro que cria uma relação muito particular para cada projeto com o público e com comunidades. Por exemplo, no ano passado nós estreamos um espetáculo aqui no Teatro Nacional, que foi um espetáculo com um outro porte bastante maior, com um elenco grande, chamado “Montanha Russa” que era sobre adolescência, sobre a maneira como se vivem as adolescências. Nós tivemos 1 ano e meio a fazer um trabalho de pesquisa, que foi desenvolvido aqui no teatro, sempre na relação com o público, ou seja, foram oficinas que desenhamos, houve um apelo público para que nos entregassem diários escritos na adolescência, e aí recebemos diários de várias gerações, dos anos 70, 80, 90..., o que foi super interessante, todos escritos durante a adolescência e isso serviu muito para a construção da base do texto do espetáculo, fizemos conferências, fizemos pequenos espetáculos que levamos a escolas secundárias, que aconteciam de surpresa nas salas de aula, enquanto o professor estava a dar aula e de repente entrava um grupo de atores pela sala a dentro e começava um espetáculo curto, de 15min, sobre um tema específico da adolescência... isso sempre na fase de pesquisa, não tinha muito a ver com o espetáculo final. Isso depois desembocava num diálogo com as turmas, permitindo também compreendermos melhor determinados aspectos, sobre determinados temas que são casos da adolescência. Por exemplo, um deles era sobre a sexualidade, sobre o contato com as primeiras vezes, com as experiências de primeiras vezes que se vive na adolescência... a primeira vez que se está perante uma situação específica qualquer, a ideia da falha, de não ser capaz, de não conseguir... outro tinha a ver com a ideia de pertença a um grupo, que também é uma coisa muito em causa na adolescência, com a família e os amigos... Bom isso tudo, no fundo, são formas de relação com a comunidade. A resposta do público também varia de acordo com o espetáculo. Por exemplo, em “A caminhada dos elefantes”, que é o espetáculo sobre a morte, é muito interessante porque, inicialmente, por ser um tema tão difícil, estávamos com muito receio de que a resposta do público não fosse boa, não fosse positiva, que as pessoas tivessem medo de ir ver o espetáculo com crianças, mas o que aconteceu foi exatamente o contrário... Havia uma curiosidade enorme pra perceber como é que se podia abordar a questão e houve uma fluência... continua a haver uma procura muito

grande por este espetáculo de tal maneira que passamos a circular com ele fora do país. E o que acontece, é muito interessante, porque há uma tensão grande... costuma a acontecer quase sempre, quando o espetáculo começa há uma tensão grande por parte dos adultos no público, mas depois, à medida que o espetáculo se vai desenvolvendo, que vai passando, no final temos respostas de forma que as pessoas nos dizem “bom, afinal é possível falar sobre este tema! Ainda bem que pudemos estar aqui... Agora há ferramentas para falarmos com as crianças sobre isto”. Nesse momento o espetáculo já se fez mais de 100 vezes, já foi muita gente que viu o espetáculo, e tivemos já alguns exemplos de crianças que estavam a passar por processos difíceis de luto, de perda de alguém importante, que foi através do espetáculo que conseguiram começar a falar sobre a questão. Temos o caso de uma criança que havia perdido a mãe há muito pouco tempo e que estava em negação ainda, estava a trabalhar com uma psicóloga, e a psicóloga nos contactou antes de trazer a criança para ver o espetáculo, para perceber se seria mesmo uma boa ideia trazê-la. Trouxe-a e o que acontecia era que a criança simplesmente não falava sobre o tema com a psicóloga. Depois de verem o espetáculo, a psicóloga contactou-nos novamente para dizer que tinha sido a partir dali que a criança tinha começado a falar e, de repente, tinha um discurso para falar sobre aquilo porque havia metáforas que o espetáculo tinha dado... Aqui neste caso, com o “Do bosque para o mundo”, também foi muito interessante porque, depois de se apresentar aqui, recebeu o convite para se apresentar em Paris, no âmbito do festival Chantiers d’Europe que acontece num teatro em Paris, que é o Théâtre de la Ville, em que são convidados artistas de vários países europeus para apresentar os seus projetos e nós fomos convidados com este projeto e eles nos desafiaram a criar uma versão francesa do espetáculo. Neste momento o espetáculo circula em França também e teve bastante projeção, pois depois foi convidado a integrar o Festival de Avignon, que é um dos festivais mais importantes da Europa, e aí foi muito interessante também ter o confronto com a perspectiva do público francês em relação ao tema. Porque, de repente, é um público a quem esta questão diz muito mais, porque vivem mais relacionados com a questão e a realidade em Paris é, de fato, muito diferente... nós saímos do teatro e nos deparamos com refugiados e com pessoas estão mesmo naquela situação. E aí tivemos, pela primeira vez, a experiência de termos refugiados a assistir ao espetáculo, já que aqui em Portugal isso não aconteceu... convidamos bastantes associações para virem, mas não aconteceu nunca, ao menos que soubéssemos, um retorno. Mas lá sim, o que foi muito interessante porque sempre que houve esse tipo de situação, havia claro uma emoção muito grande, havia uma projeção muito grande ao espetáculo, à personagem e àquela

história, e a primeira vez que nos disseram, nunca vou esquecer... a primeira vez que nos abordaram, alguém numa sessão dessas, foi um rapaz, acho que vinha do Paquistão, e que nos disse: “como é que vocês puderam escrever a minha história?”... e de repente pude sentir que, de fato, essas histórias são muito diferentes, mas são sempre as mesmas. O que está em causa é sempre a mesma coisa...

15. Há alguma estratégia de recrutamento para integrar o grupo?

Quando planeamos um novo projeto realizamos convite aos artistas que gostaríamos que integrassem o espetáculo.

16. Há parceria/colaboração do grupo com outros grupos/associações/entidades? Descreva como se dá essa relação.

Todos os projetos da companhia são realizados em co-produção com teatros.

CARACTERIZAÇÃO DO ESPETÁCULO

17. Descrição/Sinopse do espetáculo:

Conta a história da travessia de um rapaz afegão, que parte do Afeganistão para ir para a Inglaterra com o irmão, enviado pela mãe, na altura da guerra do Afeganistão quando os EUA atacaram o país, e que é depois separado do irmão, logo ao início da viagem e, no fundo, o espetáculo acompanha toda a travessia que ele faz até conseguir finalmente chegar a Inglaterra. Esta história assenta muito em um relato particular de um rapaz afegão que fez mesmo essa travessia, mas também percebemos que, em todos os relatos que líamos, havia muitas coisas em comum por parte das crianças que tinham feito este tipo de viagem, havia sempre episódios de muita tensão com os agentes, com os traficantes, havia sempre uma tentativa de extorquir dinheiro aos seus familiares, havia sempre uma tentativa de os enganar... No próprio percurso havia sempre questões que se repetiam, a travessia do mediterrâneo para poder chegar à Grécia, as dificuldades para apanhar transportes pelo caminho... Enfim, havia muita coisa que era completamente transversal, que nós fomos recolhendo de uma e outra histórias, de vários relatos para compor aquilo que é a dramaturgia desse espetáculo.

18. Quais foram as motivações para a criação do espetáculo?

Recebemos uma proposta do Teatro São Luís para criar um espetáculo que fosse um bocadinho à semelhança do espetáculo “Caminhada dos elefantes”, um espetáculo para todo público, que pudesse ser trabalhado para crianças a partir dos 10 anos, inicialmente era assim o nosso alvo, mas que fosse, tal como os outros projetos tinham sido, completamente transversais. Mas, na verdade, na altura, o nosso ponto de partida era outro, completamente diferente. Não era de todo a questão da crise dos refugiados. O que nós queríamos era pegar um material que já tínhamos explorado no espetáculo anterior, o The wall, mas que tinha acabado por ficar de fora, um material que exploramos muito no processo de trabalho, que tinha a ver com histórias tradicionais, com os contos tradicionais e com a forma como esses contos, no fundo, estavam preparados... na sua gênese começaram a existir para preparar as crianças para a dificuldade e dureza do mundo, no fundo, tinham essa missão iniciática. Na sua origem eram contados em comunidade, à volta da fogueira para preparar para as dificuldades do mundo e, por isso, eram histórias muito mais negras do que nós as conhecemos hoje, mesmo estas que resistem como o “Capuchinho vermelho”, “Os três porquinhos”... contos tradicionais. Na verdade, na sua origem tinham uma carga muito maior e eram negros e, ainda antes dos irmãos Grimm, o que eles fizeram já foi compilar as histórias que eram contadas oralmente e que também sofriam imensas alterações, e na primeira edição que eles fizeram houve mesmo um trabalho de suavização de algumas dessas histórias, porque editorialmente seria mais interessante, porque chegaria mais facilmente a toda a gente e não assustaria tanta gente. Então, tínhamos pensado para este projeto que, já na altura, se chamaria “Do bosque para o mundo”, pensar como é que essas histórias tradicionais, nessa sua função de preparar as crianças para a dureza do mundo, se podiam cruzar com as histórias da atualidade, com tudo aquilo que nos invade todos os dias a casa: as histórias da crise econômica, das alterações climáticas, todas as grandes questões da atualidade. E aí a crise dos refugiados era uma delas. Foi quando nós começamos a explorar e a pesquisar um bocadinho sobre o tema e a começar a fazer uma compilação de informação sobre todos estes temas que começamos a depararmos com histórias de refugiados, em particular de crianças refugiadas porque nessa fase estávamos à procura de todos estes grandes temas na perspectiva das crianças, como as crianças vivem a crise econômica, a crise climática e a crise dos refugiados. E quando começamos a encontrar relatos de crianças refugiadas ficamos tão impressionados e tão tocados com isso tudo e também com a contradição que é uma criança que tem um conjunto de direitos e

medidas de proteção que são completamente globais e transversais, como é que isso de repente é completamente ignorado quando se trata de uma criança refugiada. E, portanto, foi aí que decidimos remodelar este projeto, decidimos esquecer as histórias tradicionais e focar na questão dos refugiados. E aí, da parte da pessoa responsável pela programação do público jovem do Teatro São Luís, que é a Susana Duarte, havia também uma disponibilidade e uma sensibilidade muito grande em relação a este tema e, de fato, na altura (há cerca de 4 anos), a questão estava ainda mais ascesa do que está hoje e também sentíamos que, em Portugal, havia, sobretudo, uma relação com o tema muito diferente daquela que há na maior parte dos países europeus, ou pelo menos daqueles que estão mesmo ao centro da questão, que acolhem refugiados e que são lugares para onde os refugiados querem ir e querem ficar. Portugal continua a ser muito um sítio de passagem, às vezes um sítio de escala, não é um sítio desejado pela maior parte dos refugiados de hoje que estão a sair dos seus países. E, portanto, também sentíamos que era muito importante falar sobre este tema porque, no fundo, essa distância também era um lugar para imensas ideias feitas, imensos preconceitos, o fato de todos os dias sermos bombardeados com informação sobre isto que também nos afastava emocionalmente da questão, porque aquilo que nós vemos na televisão são números, são situações em massa... “é mais um barco que se afunda no mediterrâneo”... “são mais 300 pessoas que morrem”. Ou seja, não tem uma relação, não nos cria uma relação de empatia forte. E aquilo também que quisemos trabalhar neste espetáculo foi precisamente isso, ver como é que conseguíamos, ao contar uma história, criar no espectador uma relação de empatia.

19. Houve colaboração ou parceria com refugiados e/ou associações que trabalham com refugiados?

Não tivemos.

20. Descreva o processo criativo do espetáculo (*seleção de atores, construção do texto, construção das cenas*):

Houve uma história em particular, que nós seguimos mais de perto. Infelizmente nesse projeto, tínhamos muito pouco tempo útil para pôr o espetáculo de pé e não tínhamos condições para fazer uma grande pesquisa e ouvir refugiados e estar mesmo com pessoas que realmente tivessem passado por essa experiência... a princípio o que fizemos foi reunir elementos de muitas fontes diferentes, livros e

relatos existentes na internet, notícias de jornal, etc. E foi a partir daí que construímos o texto do espetáculo. No espetáculo, a opção foi de ter duas pessoas, duas atrizes que foram diretamente convidadas a participar do projeto... duas mulheres que estão em cena e contam essa história e que a vão vivendo também, de alguma maneira. Não há nunca um jogo de ator-personagem, não há uma atriz a fazer uma personagem, mas sim duas pessoas que estão a contar uma história e que vão entrando e saindo dessa história e isso permite, por um lado, uma aproximação grande, porque há momentos que as coisas são vividas intensamente pelas atrizes e, por outro lado, há constantemente um movimento também de afastamento, o que permite, eu acho, mais este exercício da empatia, porque não estamos nunca colados a um ator a fingir que está a fazer uma personagem, estamos simplesmente a relacionarmos com uma história e isto permite torná-la ainda mais real, tornar a personagem desse rapaz, que se chama Farid, a torná-lo muito mais próximo de nós porque nos podemos projetar nele, porque podemos imaginar que ele é da maneira que quisermos que ele seja, portanto, não é alguma coisa que nos é dada a ver. Por isso, nesse sentido, eu não queria, de todo, ter um ator, um homem em cena, porque isso iria colá-lo muito à imagem do Farid e o interessante era nós nunca vermos o Farid. Portanto, o sentido na própria criação do espetáculo e na direção dos atores da encenação foi sempre este, contar realmente a história... foi qualquer coisa que ficou dessa atmosfera das histórias tradicionais, é uma história que se conta, que se partilha. Por outro lado, as atrizes vão entrando e saindo dessa história, vão se relacionando mais ou menos com ela e, acho que construindo essa tal empatia e essa relação direta com o público também. Há, assim, qualquer coisa de humanização que se procura muito neste espetáculo e também a ideia de que esta criança, que as personagens dessa história – a mãe que o envia, o irmão que vai com ele –, elas são muito próximas de nós apesar de todas as diferenças culturais que existem logo à partida... O espetáculo começa com a vida no Afeganistão, com a vida que este rapaz conhece e teve com o seu dia-a-dia normal de uma criança de 12 anos, que é exatamente igual a de qualquer criança de qualquer país, apesar das diferenças, apesar da guerra, apesar de ter irmãs que não vão à escola porque são raparigas, apesar da mãe andar coberta com um lenço quando vai à rua e não sair sem estar acompanhada por um homem da família. A verdade é que a relação que ele tem com a mãe é a mesma que qualquer criança, em princípio, terá com sua mãe. Enfim, há essas semelhanças todas e isso permite nos projetarmos rapidamente nesta criança e, depois, a viagem vai começando e esta viagem também é, por um lado, muito dura e muito difícil, com relatos muito reais e negros do que se vai passando, por outro lado também é uma

viagem de crescimento e de abertura de possibilidades porque é um rapaz que sai de um país, onde as coisas se passam de uma maneira específica e que se vai confrontar com uma série de outras formas de estar, em outros países, com uma cultura completamente diferente, há algumas coisas mais abertas, outras mais fechadas... mas a viagem também é isso, uma viagem de abertura para o crescimento e para a definição de uma nova identidade, de alguma maneira. Para a versão portuguesa, as atrizes escolhidas foram convidadas diretamente para participarem do projeto, já na versão francesa fizemos pequenas audições via skype com atrizes francesas e assim formamos um outro elenco, com duas atrizes francesas e, ao traduzir o texto para o francês, sentimos a necessidade de fazer algumas adaptações no texto, pequenas, mas importantes, que têm mesmo a ver com o fato de, por um lado haver um conhecimento muito maior em França do que é a cultura mulçumana, por exemplo, porque é uma comunidade que vive com muita força em França, ao contrário daqui, então era preciso para o espetáculo ter um lado democrático e que qualquer pessoa, tanto um adulto ou uma criança de 10 anos pudesse compreender bem como é que as coisas se passam no Afeganistão, era preciso que elas fossem muito claras e às vezes até explicadas no espetáculo. Em França isso já não era preciso e, portanto, houve coisas que tivemos que alterar. Houve também outras coisas que têm a ver com a sensibilidade, mais específica do país, pelo fato de ser um país que acolhe refugiados em massa, ser um país onde havia sítios como Calais, por exemplo, que se desfez no ano em que montamos o espetáculo... então isso fez com que adaptássemos um bocadinho o texto do espetáculo. Com relação ao elenco, embora tenhamos formado núcleos de elenco com atrizes que, inicialmente, não tinham relação direta com o tema, o interessante foi perceber que todas elas vivenciaram um processo de empatia... foi possível perceber que essa empatia acontece desde logo e sempre, é um tema tão sensível que toca tão forte e tão fundo que é impossível... o trabalho com todos os elencos houve sempre imensos momentos de grande intimidade, em que as pessoas se colocam mesmo na pele dessas personagens que na verdade são pessoas, e é muito difícil ficar indiferente.

21. Enquadramento financeiro para produção do espetáculo (*financiamento estatal, municipal, da junta de freguesia, financiamento privado, financiamento do próprio grupo*):

O projeto “Do bosque para o mundo” foi um pouco diferente porque não tivemos e não pedimos apoio, pois não tivemos tempo para isso, porque começou por ser uma

encomenda, apesar de ter sido uma carta aberta, foi uma encomenda do Teatro São Luís, portanto, foi uma co-produção exclusivamente do Teatro São Luís e que não tinha inicialmente a intenção de ser sobre refugiados, mas ao meio do processo decidimos mudar e a co-produção do Teatro São Luís aceitou a alteração. Para a versão francesa teve uma co-produção com o Théâtre de la Ville, em Paris.

22. Como foi realizada a divulgação do espetáculo?

Pelas redes sociais, pela programação do Teatro São Luís, notícias de jornal, etc.

23. Quantas apresentações foram realizadas?

Neste momento deve estar perto das 70 apresentações, contando Portugal, França e Bélgica.

24. Quais os locais de apresentação (própria sede, escolas, espaço público, teatros, eventos)?

Sempre em teatros, mas houve duas situações diferentes, uma delas foi no âmbito do Festival TODOS, que é um festival que trabalha sobre interculturalidade aqui em Lisboa e que se apresenta sempre em espaços alternativos da cidade. No ano em que nós apresentamos, que foi o ano passado, fizemos o espetáculo no auditório da Escola Gil Vicente, em Lisboa, apesar de o festival ter feito esforços e disponibilizado meios para que o auditório se aproximasse da estrutura de um teatro. E fizemos também uma apresentação um bocadinho informal no Liceu Francês, porque tínhamos travado essa parceria com o Liceu Francês, tinha havido o acompanhamento por parte de uma professora em particular, numa fase dos ensaios com o elenco francês, ela veio assistir aos ensaios e depois quando apresentamos no festival de Avignon ela estava lá, ficou com uma relação muito grande com o projeto e depois quis muito que o levássemos lá ao Liceu Francês e, então fizemos isto e aconteceu essa apresentação para alunos do Liceu Francês. Agora, de futuro, continuaremos a apresentar em teatros, inseridos em programações.

25. As apresentações eram abertas ao público? Se não, qual o custo do

bilhete?

Não eram gratuitas. Cada teatro é que define essa questão de valor. Normalmente em contexto escolar, ou grupos que vão, os bilhetes tendem a custar cerca de 3€ por pessoa. Quando é em contexto normal de programação depende mesmo de teatro para teatro, podendo variar entre 5€ e 15€, exceto quando em França... os bilhetes do Festival de Avignon eram, acho que 30€ por pessoa.

26. A que público se destina o espetáculo *(infantil, jovem, adulto, a todos)?*

Há uma idade mínima para assistir ao espetáculo. Nós aconselhamos os 10 anos, apesar de ele estar classificado para maiores de 12. Mas é de fato um espetáculo para ser vivido em família.

27. Como avalia o alcance do espetáculo em termos de público *(sentido quantitativo e qualitativo – característica geral do público)?*

Em termos de quantidade, aqui em Portugal... o espetáculo tem um grau de intimidade que obriga sempre... na verdade não permite que ele seja apresentado em salas muito grandes. Já experimentamos, mas não é uma situação ideal. É que há uma proximidade, há uma escala que é muito direta que tem que se preservar, se não há qualquer coisa que se perde do espetáculo. E por isso faz com que as lotações reduzam bastante, mas em média, temos 100 a 150 lugares por sessão e temos sempre muita procura e muito público. Não consigo quantificar isso números, mas essa é uma ideia. Quanto ao perfil do público depende muito do contexto em que o espetáculo é apresentado. Quando é no contexto de um festival, acaba por haver muito público especializado, muito público regular, fiel, do festival... Quando acontece em teatros, claro que há o público que também está associado a cada um dos teatros, mas acaba por ser muito um público com questões particulares com o tema, com uma sensibilidade particular para com a questão. Tivemos muitas vezes o interesse por parte de docentes que querem desenvolver com seus alunos este tipo de questões, muitas vezes procuram o espetáculo, buscam saber onde ele vai estar a seguir para levarem as suas turmas, isso é bastante comum.

28. Havia momento destinado para conversa ou debate após o espetáculo? Se sim, fale mais sobre.

Depende, deixamos isto sempre a critério dos teatros. Mas é bastante comum ser-nos pedido esse momento. E a verdade é que saem daí sempre coisas muito interessantes porque, se por um lado há questões sempre muito diretas e muito prosaicas que as pessoas querem fazer, que têm a ver com a curiosidade em saber se o espetáculo foi baseado numa história verídica, qual foi a fonte onde buscamos toda a informação... e por outro lado vemos que nesses momentos abrem-se as possibilidades de nos confrontarmos com histórias como, por exemplo, a do rapaz do Paquistão, ou de percebermos que há de fato relações entre aquelas pessoas e este tema... Agora em Paris, nesta última apresentação que aconteceu em março, foram duas semanas de apresentação regular, 15 espetáculos, em que eram sempre pedidas as conversas no final, e de repente, do ponto de vista sociológico também era interessante perceber como as pessoas se relacionavam com o tema, que tipo de inquietações as pessoas têm em relação a esta questão, com a realidade...

29. Como você avalia a recepção do público face o espetáculo?

Sempre vejo um público muito aberto. Acredito que quem procura assistir um espetáculo desse perfil é uma pessoa que já tem algum tipo de interesse sobre a questão.

30. Houve interesse por parte do setor público (autarquias e entidades) ou do terceiro setor (ongs e associações) para promover digressão ou apresentações pontuais do espetáculo?

Sempre que houve apresentação do espetáculo nos grandes centros urbanos tentamos entrar em contato com as associações destinadas ao tema, mas não tivemos resposta ou ao menos soubemos de algum retorno ou alguma procura por parte delas. Já em Paris tivemos procura. Houve grupos de teatro que trabalham com refugiados que estiveram presentes, também associações e escolas com alunos que estiveram presentes. Em Portugal também houve casos de escolas que estão a trabalhar com refugiados, ou que acolheram crianças refugiadas e que procuraram ver o espetáculo. Em dada altura, houve uma intenção por parte da Câmara Municipal de Lisboa para uma apresentação do espetáculo num local específico durante uma temporada, mas que não se concretizou.

31. Como você avalia a repercussão do espetáculo em termos gerais *(houve algum impacto social; houve alguma mudança perceptível na comunidade) ?*

Acho que é muito positiva. O espetáculo está a ter uma vida que nunca imaginei que fosse acontecer porque partimos para este espetáculo com algumas limitações, do ponto de vista prático, do ponto de vista orçamental, do ponto de vista do tempo que tínhamos para preparar e tudo isto poderia ter saído errado... não correu mal, conseguimos um bom projeto, mas de todo, não esperava tanta procura e também a internacionalização que o espetáculo viveu e ainda está a viver neste momento. Por um lado, garante-me que de fato é um tema muito importante de se trabalhar e por isso acho que o seu objetivo está absolutamente cumprido, que é podermos refletir sobre isto e pensarmos sobre o lugar da nossa humanidade, o lugar da nossa relação com isso e com o outro, com a maneira como nos esquecemos, às vezes, dessa humanidade, dessa empatia, desse lugar de compreensão e projeção do outro e do desconhecido... Enfim, e portanto, para além do resto, acho que há um espaço que o espetáculo veio a preencher que tem a ver com essa necessidade mesmo direta e urgente de se abordar essa questão.

32. Na sua opinião, como você avalia a atenção e o tratamento destinado à temática dos refugiados, em termos gerais, pela sociedade em Lisboa?

Eu acho que, na verdade, não é muito diferente daquilo que se passa pelo mundo todo... nós vivemos um tempo em que temos imensa dificuldade em nos relacionar de uma forma direta e que nos implique verdadeiramente com as questões todas, temos imensas barreiras que nos impedem de olharmos os outros “olhos nos olhos” e de estarmos com eles com uma qualidade e um tempo que depois faz com que sejamos incapazes de nos deixar tocar pelas histórias dos outros, enfim, cria-se esta barreira... e ela existe por uma série de questões que têm a ver com o tempo que nós vivemos, com a velocidade e a quantidade de informação, com este grande perigo agora das fake news e da maneira como a informação também é manipulada e alterada, completamente escondida ou mostrada conforme convém a uma agenda política qualquer. Se, por um lado, há uma grande indiferença em relação a este tema, acho que por outro lado, apesar de tudo, podendo comparar um bocadinho com aquilo que vejo que é o tipo de relação que as comunidades de outros países têm com este assunto, apesar de tudo, na generalidade das pessoas em Portugal, ainda há uma capacidade de se deixar tocar pelo assunto, ainda há uma maioria de pessoas que se relacionam com o assunto de forma positiva, olhando para o tema

com os sentimentos certos... passa pela incredulidade, no sentido de achar tudo isso impossível... como é possível isto acontecer nos dias de hoje, como é que nós não somos capazes de resolver um assunto desses... como é que não somos capazes de dar respostas... como é que não somos capazes de acolher...? E não nos deixarmos entrar completamente no discurso “fóbico”, de medo enorme do desconhecido, de acolher as pessoas, com o pânico do terrorismo... porque é sempre sobre isso. A questão está sempre ligada a todos esses males que servem para nos assustar. Mas acho que apesar de tudo, em Portugal, vejo que ainda há alguma capacidade de discernir uma coisa da outra, não sei por quanto tempo mais, porque não me parece que estejamos a avançar, no melhor dos sentidos, mas aí globalmente falando... Portanto, não sabemos muito bem para onde é que isto vai, mas enquanto se conseguir resistir, acho que não estamos mal.

Entrevistador(a): Ana Jacqueline São Mateus

Local: Companhia de Teatro de Almada (Almada)

Data: 19/09/2019

Entrevistado(a): Rodrigo Francisco

Hora de início: 15h

Hora de fim: 16h

CARACTERIZAÇÃO DO ENTREVISTADO

1. **Nome:** Rodrigo Francisco

2. **Nacionalidade?** Portuguesa

3. **Conte-me sobre sua formação acadêmica e profissional.**

A minha formação acadêmica não tem a ver diretamente com a minha formação teatral, porque eu estudei na Faculdade de Letras, fiz o curso de Línguas e Literatura Modernas Portugues e Inglês. mas

4. **Função que ocupa no grupo?**

Diretor Artístico

5. **Descreva sua trajetória pessoal e o que levou à formação da CTA:**

Eu já colaborava aqui na Companhia desde os meus 16 anos, portanto, desde de 1997, a fazer pequenos trabalhos que não tinham a ver diretamente com dramaturgia ou com encenação. Trabalhava ajudando nas montagens de espetáculos e, portanto, fui aprendendo a partir de dentro com o Joaquim Benite, que foi o fundador da Companhia e que dirigia a companhia. Foi com ele que fiz a minha formação e, numa dada altura, convidou-me para colaborar com ações mais ligadas à dramaturgia, pesquisa de textos, edições, comunicação com a imprensa e depois, a partir de 2016, passei a ser assistente de encenação do Joaquim Benite. Joaquim dirigiu dois textos de minha autoria em 2007 e 2011. Depois tornei-me o diretor artístico da companhia.

CARACTERIZAÇÃO DO GRUPO DE TEATRO

6. **Fale-me sobre a criação da companhia** (*criação e percurso histórico*):

A Companhia na verdade foi fundada como Grupo do Campolide em 1971, no bairro de Campolide, em Lisboa. No ano passado tivemos uma atividade grande, ao longo do ano, em que fizemos uma exposição evocativa dos 40 anos de vinda para Almada. Ou seja, a companhia forma-se em 1971 como Grupo de Campolide, são ainda amadores e após a Revolução Socialista de 1974 o grupo profissionaliza-se e instala-se no Teatro da Trindade. Então, eram jovens que tinham acabado de ser profissionais e os espetáculos têm um grande impacto em Lisboa, realizando, inclusive, um espetáculo do autor brasileiro Dias Gomes, “O santo inquerito”, que recebe a visita do autor brasileiro. Após a profissionalização, o grupo começa a realizar espetáculos de grande porte, com muitos espectadores, com êxito retumbante. O coletivo de atores realiza diversas tarefas de mobilização de público, aquilo que nós chamamos de formação de públicos com pessoas que nunca tinham ido ao teatro, porque muito do teatro que havia na altura era o teatro de revista, teatro comercial e este grupo fazia um repertório diferente, muito imbuída do espírito da revolução e, nesse sentido, o grupo se inscreve num movimento de descentralização cultural que se dá a seguir de 1974. Este movimento de descentralização era ir para as zonas onde não havia o teatro, onde não havia nenhuma atividade cultural e formar aí um novo público, formar espectadores. Então, a companhia vem para Almada em 1978 e instala-se num antigo teatro da zona velha da cidade e faz espetáculos. Para ter uma ideia, em 1979 estreia “A noite”, de José Saramago, na altura era um autor completamente desconhecido, foi praticamente a primeira peça que ele escreveu e a companhia estreia esse texto que fala sobre a passagem da noite de 24 para o 25 de abril na redação de um jornal, um ambiente que o José Saramago conhecia bem porque tinha sido diretor do Diário de Notícias e o Joaquim Benite tinha sido chefe de redação do Diário de Lisboa e, portanto, conhecia o José Saramago do meio jornalístico. A companhia instala-se em Almada para fazer esse novo público, para levar a cabo um trabalho de animação cultural e de formação de espectadores. A partir de 1984 faz uma primeira Mostra de Teatro Amador que foi o que esteve na origem do Festival de Teatro da Almada, que é atualmente o maior festival de teatro do país. Entretanto, a companhia estava instalada nesse antigo teatro, dada a sua atividade que é bastante intensa, torna-se evidente que não é suficiente este pequeno teatro e, assim, é construído um primeiro Teatro Municipal, ainda na zona antiga da cidade, situado no mercado de abastecimento, um teatro que ainda existe hoje, que é o Teatro António Assunção, uma sala com 100 lugares. Mas desde os primeiros anos da década de 1980, existe o plano de se construir um teatro de raiz para abrigar o grupo, que resultou num projeto que se chamou “Teatro da Parábola”, do mesmo arquiteto que assinou o projeto do teatro que abriga a CTA atualmente, o Manuel Graça Dias, que faleceu ainda este ano. E este grande teatro (Teatro Municipal

Joaquim Benite) foi inaugurado em 2005 e começa a funcionar regularmente em 2006. Portanto, é uma das mais antigas companhias de teatro independente português, que se inscreve nesse movimento de descentralização que, no fundo é semelhante ao que aconteceu em França, que é tirar o teatro dos grandes centros, no caso tirar do grande eixo Rossio-Chiado e levá-lo para as periferias.

7. Quais os objetivos, missão e princípios do grupo?

O grupo tem uma dimensão social decorrente do espírito da revolução socialista e desde o início se insere no movimento de descentralização cultural, com objetivos de formação de público, de animação cultural e de desenvolvimento regional integrado com as Rede Nacional de Teatros e Cine-teatros Municipais. Temos uma preocupação com a formação e fidelização de público de todas as idades e, portanto, fazemos uma programação de temporadas regulares anuais, de oferta variada e calendários rigorosamente observados, permitindo o envolvimento a longo termo das populações locais e de outros públicos. Também com a organização anual do Festival de Almada e um plano regular de teatro educativo. O princípio da companhia também está focado em privilegiar a dramaturgia nacional, favorecendo a criação de espetáculos com textos de, ou a partir de, autores portugueses, clássicos e contemporâneos, mas que não restringe a criação de outros autores estrangeiros.

8. Como é a estrutura institucional do grupo?

É um grupo de teatro independente, integrado por 33 pessoas, contando também com as pessoas que trabalham no restaurante, na limpeza, recepção, equipes técnicas, administrativo e atores.

9. Enquadramento financeiro *(como o grupo se sustenta – tem apoios financeiros a nível estatal/municipal/privado? Há quota de inscrição? Desenvolvem eventos e atividades para obtenção de recursos?):*

É subvencionado quer pelo Estado, quer pela autarquia. Há financiamento por parte do Ministério da Cultura, por parte da autarquia da Câmara Municipal de Almada e há as receitas próprias que adquirimos com a venda de bilhetes e com a venda de espetáculos. O valor dos bilhetes normalmente são quase que simbólicos quando se trata de espetáculos produzidos pela própria companhia.

10. Possuem espaço próprio *(sede?)?*

Sim, Teatro Municipal Joaquim Benite.

11. Quais são as atividades desenvolvidas pelo grupo *(tipologia e frequência)?*

A cada espetáculo que estreamos, nós organizamos ciclos de debates e conferências aqui no foyer do teatro, abertos a toda gente. Temos também uma atividade editorial, porque publicamos não só programas e contextos dos espetáculos que fazemos, como a publicação dos textos das peças que resultam em livros que são vendidos tanto aqui no teatro, como na livraria do Teatro Nacional em Lisboa. Organizamos também, através do nosso serviço educativo, visitas às escolas, com pessoas das equipas criativas dos espetáculos para falarem sobre o espetáculo em si, serve de preparação para a vinda coletiva dos estudantes para os espetáculos, não no sentido de explicar o espetáculo, mas para dar algumas ferramentas para que eles possam aceder àquilo que se passa em cena.

12. Em média, como avalia e caracteriza os participantes destas atividades *(quantidade e perfis)?*

Nós continuamos a fazer esse trabalho de divulgação cultural, no sentido em que temos uma seção de pessoas que funciona como intermediário entre os criadores e, por exemplo, a comunidade escolar. Uma grande parte do nosso público são jovens estudantes das escolas secundárias aqui dos Conselhos de Almada, de Seixal, mas também de Lisboa. Então nossa atividade já abrange, não diria que toda a área metropolitana de Lisboa, mas atinge os conselhos de Lisboa, Seixal, Almada, às vezes há pessoas que vêm de mais longe, que vem do norte do país fazer visita a Lisboa e acabam vindo aqui ao teatro, assistir espetáculos. Não só de escolas, mas também de universidades sêniores, que são universidades populares de aposentados, que foi um fenómeno que há dez anos teve um grande desenvolvimento.

13. Onde são desenvolvidas estas atividades *(sede, espaço público, outros)?*

As atividades são desenvolvidas no próprio teatro, mas também fazemos visitas a escolas. No âmbito do Festival de Teatro de Almada, apresentamos os espetáculos não só no teatro como também aqui na escola, vizinha ao teatro, onde montamos um palco ao ar livre para 600 pessoas, e nos principais teatros de Lisboa, como o Centro Cultural de Belém, a Cultugest, o Teatro Nacional D. Maria II, o Teatro São Luís durante os 15 dias julho em que se realiza o festival, anualmente.

14. Pode me descrever o território/comunidade em que o grupo se insere?

Almada mudou bastante. Eu nasci no início dos anos 1980, quando havia os últimos construtores daquilo que era a realidade da construção naval e da indústria naval, nos estaleiros. Portanto, até os anos 1980, Almada foi uma cidade nitidamente operária, que vivia destas indústrias. Isso foi-se alterando, da mesma forma que a imagem de todo o país, com a entrada na União Europeia, portanto, assistiu-se a uma terceirização da economia do país que corresponde também a uma terceirização de cidade. Nós passamos a ser uma cidade “dormitório”, em grande parte porque muitas pessoas passaram a trabalhar nos serviços em Lisboa, ao mesmo tempo que aqui eram construídos bairros sociais para obrigar as pessoas que eram das ex-colônias, todas juntas, com culturas e origens distintas.

15. Quais as maiores problemáticas presentes no contexto territorial/comunitário no qual o grupo está inserido? Quais os aspectos mais positivos?

Em razão desta alteração social sofrida pela cidade, que deixou de ser um polo de indústria e passou a abrigar os bairros sociais para as pessoas das ex-colônias, é possível ver ainda hoje alguns fenômenos de marginalização social, porque eram populações desenraizadas que se instalaram e que foram, sobretudo, postas todas juntas, independentemente das suas origens, quer se tratassem de pessoas de origem cigana, pessoas dos PALOP dos mais diversos países, com culturas distintas, mas que foram postas todas num mesmo sítio à margem da cidade. E continua a subsistir na Costa Caparica e há um bairro de barracas aonde vivem centenas de famílias, sendo um dos problemas que ainda afeta esta comunidade. Outro dos problemas tem que ver também com a imagem do país, a nível do envelhecimento da população, pois não está a haver uma renovação geracional. Nossa pirâmide etária é invertida e isso engloba várias questões. As coisas melhoraram, a qualidade de vida, e as pessoas vivem muito, mas há uma dificuldade em renovar as gerações. E depois há, ainda, outro problema que se começa a sentir que vai aumentar que é a gentrificação, a pressão demográfica em Lisboa já se começa a fazer sentir aqui em Almada e já se assiste esse fenômeno do aumento das rendas, e das pessoas passarem a viver nas periferias de Almada, geralmente casais jovens ou que tem filhos, ou que querem ter filhos, que são obrigados a sair do centro para procurar zonas mais em conta. Tem existido um aumento da população todos os anos em zonas que, a princípio, são pouco estruturadas para receber tanta gente, estruturadas em termos de vias de comunicação, estradas, estruturas de centro de saúde, mas que acabam por ter de

acolher essas pessoas. A construção imobiliária vai aumentando e as pessoas vão ocupando essas casas por serem mais baratas.

16. Como avalia as relações entre o grupo e a comunidade? Como o trabalho desenvolvido pelo grupo interfere na comunidade *(há intervenção a nível social, de qualidade de vida, de integração, de mobilização)?*

Nosso envolvimento com a comunidade passa pela apresentação de espetáculos para vários tipos de público. De 15 em 15 dias temos espetáculos para a infância, no natal e no carnaval temos espetáculos de carreira, com horários especiais durante os dias de semana para as escolas, os colégios e as crianças poderem vir. Temos uma fundação, que é a Fundação Cher, que paga os bilhetes dos alunos credenciados que não podem pagar para assistir o espetáculo. Também temos um sistema de abonamento, aquilo que chamamos “clube de amigos” que tem cerca de 700 associados, que são os espectadores que compram um cartão de acesso aos espetáculos e concede entrada gratuita nas nossas criações, nos espetáculos da companhia, e dá desconto de 50% nos espetáculos que acolhemos. Se a relação entre a companhia e a comunidade não fosse mantida, a nossa companhia já não mais existia. A relação com a comunidade foi o princípio fundador deste grupo. Portanto, ainda quando era um grupo amador, num ambiente de ditadura, era um grupo de resistência política e mesmo depois com a vinda para Almada trabalhamos com a formação de um público militante que acaba por ter um peso no nosso trabalho. Acho que nós evoluímos como criadores não autonomamente, mas sempre em diálogo com o público. O diálogo aqui é sempre muito descomprometido, acontece aqui no foyer no intervalo ou na entrada do espetáculo, as pessoas sabem quem nós somos e conversam conosco, dão suas opiniões sobre espetáculos, conversamos sobre aquilo que apresentamos. Por exemplo, no festival de Almada acontece uma coisa que eu acho que é única no mundo que é, no último dia do festival, o público vota no espetáculo, para que regresse no ano seguinte como espetáculo, ou seja, o público decide qual o espetáculo que quer voltar a ver, é um exercício interessante de democracia. Nós fazemos carreiras longas, com cerca de 20 e 25 espetáculos numa sala com 380 lugares, para dar oportunidade às pessoas para verem os espetáculos, às vezes para ver o espetáculo mais de uma vez, mas também para que o espetáculo crie uma história e um impacto na sociedade, para que as pessoas conversem, para que digam “olha, fui ver este espetáculo, vai lá ver na próxima semana”, porque se fazemos o espetáculo só por um final de semana e depois eles acabam, o público acaba por fechar-se. Agora, eu sei que estamos numa periferia, é difícil, em Portugal, num

teatro que não é de cariz comercial, pois nós não fazemos espetáculos de cariz comercial e comédias com a participação de atores conhecidos da televisão ou stand up comedy para as pessoas se divertirem, não se trata de teatro de divertimento, trata-se de um teatro da arte, ainda que tenhamos peças divertidas, é um teatro que espera provocar uma reflexão, discussão e a difusão cultural mais do que o divertimento por divertimento. Acho que hoje em dia já há tantas formas de divertimento que nós não conseguimos competir com elas e, portanto, o teatro pode procurar oferecer aquilo que essas formas de entretenimento não oferecem que é a presença do ator, do humano, a poesia que nós não encontramos na nossa televisão com 400 canais ou na internet com milhões e milhões de possibilidades. Acredito que o trabalho da companhia interfere na comunidade. Quero acreditar que sim, pois se não, não faria sentido nós existirmos.

17. Há alguma estratégia de recrutamento para integrar o grupo?

A nossa equipe é formada por pessoas de uma média de idade que não ultrapassa os 40 anos, é uma equipe muito jovem. As pessoas com cargos de direção, que trabalharam ainda com o Joaquim Benite, mas há uma renovação etária, há muitos estagiários que vem trabalhar, principalmente no âmbito do Festival de Almada porque é uma altura em que há muito trabalho. Temos sempre que fazer uma produção de elenco, pois temos apenas 3 atores residentes na companhia, portanto, em produções com 10 ou 15 atores temos sempre que recrutá-los. Há alguns atores que são mais recorrentes, mas fazemos um recrutamento específico para cada produção.

18. Há parceria/colaboração do grupo com outros grupos/associações/entidades? Descreva como se dá essa relação.

19. Na sua opinião, como o Teatro pode atuar e contribuir em contextos de marginalização e situações de exclusão e vulnerabilidade?

Tenho a consciencia de que o teatro não faz revoluções, ou seja, quando dizem que o teatro é uma arma de combate político, eu acho que combate político se faz nas ruas, nas praças, na assembleia da república, nas manifestações, mas o que podemos fazer é inquietar as consciências das pessoas, trazer-lhes alguma poesia à vida. Tenho a consciência de que não temos o mesmo poder que terão outros meios, mas sei que também podemos aquilo que muitos poucos dão.

20. Quais os pontos de força do grupo? E as fragilidades?

CARACTERIZAÇÃO DO ESPETÁCULO

21. Descrição/Sinopse do espetáculo:

“Migraaaantes” é uma das últimas peças de Matéi Visniec e permite-nos acompanhar um conjunto de histórias a que não faltam pontos de contato com uma realidade que a maioria de nós conhece apenas através da televisão e dos jornais: a travessia do Mar Mediterrâneo em embarcações precárias, administradas por transportadores com mais ou menos escrúpulos; o dilema de Elihu, um jovem negro que, ao chegar à Europa, caiu nas malhas dos traficantes de órgãos; os bastidores da política, com um presidente que não prescinde dos conselhos “politicamente corretos” do seu assessor; e as insônias de um casal dos Balcãs que, depois de ver crescer à sua volta tenebrosos muros de arame farpado, decide transformar a sua casa numa espécie de misericórdia. Com estes casos – que, embora sendo fictícios, resultam do contato diário do autor romeno com o fenômeno, primeiro como cidadão e depois como jornalista da Radio France Internationale –, Matéi Visnie chama a atenção para a tragédia humanitária a que, comodamente, demos o nome de “crise dos refugiados” e a montante da qual estão, no seu entender, mais do que os conflitos que flagelam o Médio Oriente ou a África Subsariana, os problemas subjacentes à difusão do modelo social e econômico do Ocidente.

22. Quais foram as motivações para a criação do espetáculo?

Quem me falou primeiro neste autor, que é o Matéi Visniec, foi curiosamente um homem do teatro brasileiro, que era o diretor de teatro de Salvador da Bahia, não me recordo o nome, mas que me falou que o Visniec é um dos grande autores contemporâneos mais feitos no mundo inteiro. Depois conheci o Matéi Visniec na Romênia, num dos Encontros Internacionais de Teatro e ele falou-me da sua condição, ele é um homem que fugiu da Romênia durante o período de Ceaușescu, da ditadura, e refugiou-se em França, portanto, ele próprio foi um refugiado e, atualmente é jornalista da Radio France Internationale. Foi enquanto jornalista da Radio que ele conheceu os campos e as realidades dos refugiados, nomeadamente em Calais, na Ilha de Lesbos que ele também visitou, fez várias reportagens sobre esta realidade e tendo sido ele próprio refugiado, resolveu escrever sobre isto de uma forma bastante derrisória, ele tem uma ironia muito grande, de certa forma ele vai naquele estilo de humor romeno, que já vem dos autores do teatro do absurdo. Ele escreve um texto bastante violento,

mas nunca deixa de ter um certo sentido de humor e isso me interessou bastante naquela altura.

23. Houve colaboração ou parceria com refugiados e/ou associações que trabalham com refugiados?

No sentido de os refugiados estarem em contato aqui e virem pra cá e participar de ensaios, não. Não. Eu tenho uma opinião um bocadinho contra a corrente de muita gente em relação à participação de não profissionais. O nosso objetivo não é integrar não profissionais, acho interessante que o teatro possa ter esse papel, mas não é nosso objetivo. Depois de concluído o processo criativo, quando das apresentações, nós tivemos contato com o RefugiActo, com o Alto Comissário para as Migrações, a Amnistia Internacional que realizaram aqui algumas atividades. Um dos dias de apresentação do espetáculo tivemos a receita revertida para a Amnistia Internacional e também tivemos uma série de atividades paralelas relacionadas ao espetáculo. Alguns integrantes do RefugiActo vieram assistir algumas apresentações, mas não sei quantos vieram.

24. Descreva o processo criativo do espetáculo *(seleção de atores, construção do texto, construção das cenas):*

Nós fizemos um longo processo criativo, fizemos uma grande recolha, na altura falava-se ainda mais do que se fala hoje, portanto, o assunto estava mais em polvorosa, em evidência. Então, sobre o tema, nós recortávamos os jornais e discutíamos os artigos, víamos as grandes contradições que existem nesta União Europeia nomeadamente, porque, por exemplo a Alemanha e a França, muito generosamente ficaram na “fotografia” como os países que acolhiam muitos refugiados, mas são as indústrias das armas desses países que vendem essas armas para as regiões em que há os conflitos que causam esses refugiados. É uma contradição que raramente se diz, mas que é muito clara. E depois há um problema de fundo, que o Matéi Visniec coloca nomeadamente naquela cena em que põe os refugiados a falar diretamente com o público, a dizer “nós vamos continuar a vir, este é um movimento que não vai parar”. E se nós olharmos para a história, vemos que na Europa isso não é nada de novo, isto sempre aconteceu, como acontece na América do Sul, que as pessoas dos países do sul querem ir para os Estados Unidos. Sempre houve movimento de populações. O que se passa hoje em dia, e essa é a grande questão, acho eu, uma questão europeia, nós criamos, temos este mundo, já não há as colônias que haviam, Portugal tinha as colônias em África, e também a Inglaterra, França e que a partir da 1ª Guerra se vão

desintegrando e temos este modo de vida, aqui dentro destas fronteiras da União Europeia. Temos um grande conforto em relação a praticamente todo o mundo e o que se passa é: estamos dispostos a partilhar este modo de vida? Estamos dispostos a viver um bocadinho pior para que nas restantes regiões do mundo possa se viver um bocadinho melhor? Sim ou não? Ou será que a nossa solidariedade fica só pro clima, para as alterações climáticas e, se calhar, estamos dispostos a não ter uma casa de férias para que parte da riqueza seja redistribuída (?), ou não ter um carro ou não ter cuidados de saúde... São coisas complexas. Não tenho respostas para estas perguntas. Teoricamente eu diria “Sim eu não me importo de ter um sistema de saúde pior no meu país se no dos outros países for melhor”, mas depois, se eu estiver doente, o que aconteceu recentemente, pois precisei de ter cuidados de saúde, e não abdicava desses cuidados de saúde por nada. E se dissessem “agora vais ter que sair desta cama para nós atendermos aqui uma pessoa dos PALOP, que precisa desta cama”, eu iria dizer que não, porque eu queria aquela cama. Então, são questões complexas. E acho que nada melhor para discutir essas questões complexas do que os palcos.

25. Enquadramento financeiro para produção do espetáculo (*financiamento estatal, municipal, da junta de freguesia, financiamento privado, financiamento do próprio grupo*):

Tivemos o financiamento regular que temos, que é o financiamento do Ministério da Cultura e da Câmara Municipal de Almada.

26. Como foi realizada a divulgação do espetáculo?

Nós temos os nossos meios tradicionais, portanto, publicamos no jornal do teatro que é distribuído na cidade, temos o livro da programação, pagamos anúncios que saem na imprensa. Há depois os meios de comunicação que fazem reportagens sobre o nosso trabalho, nosso site, nosso facebook e redes sociais.

27. Quantas apresentações foram realizadas?

Fizemos entre 20, 22 apresentações, por volta disso.

28. Quais os locais de apresentação (*própria sede, escolas, espaço público, teatros, eventos*)?

Todas as apresentações aconteceram na sala principal do Teatro Municipal Joaquim Benite. Não fizemos nenhum tipo de digressão.

29. As apresentações eram abertas ao público? Se não, qual o custo do bilhete?

Eram pagas. 13€ para adultos, 6.50€ para jovens/sênior/grupos.

30. A que público se destina o espetáculo *(infantil, jovem, adulto, a todos)?*

Este espetáculo era para maiores de 14, porque a linguagem era um pouco violenta.

31. Como avalia o alcance do espetáculo em termos de público *(sentido quantitativo e qualitativo – característica geral do público)?*

As apresentações tiveram uma média de 150, 170 espectadores por sessão. Não foi um dos espetáculos que teve mais público, mas também não foi um dos que teve menos. Houve muita gente relacionada quer com a Amnistia, quer com as instituições sociais de apoio que vieram assistir. Muita gente ligada às assistências sociais, na altura veio a Administração Interna assistir ao espetáculo. Houve um interesse das pessoas que lidam diretamente com este problema. E as escolas, que já é nosso público habitual, cerca de 30% dos nossos espectadores são estudantes.

32. Havia momento destinado para conversa ou debate após o espetáculo? Se sim, fale mais sobre.

Havia espaço para debates à tarde, aqui no foyer do teatro.

33. Como você avalia a recepção do público face o espetáculo?

As pessoas são muito participativas nos debates. Nossos espectadores quando vêm a um debate, é para eles próprios intervirem. Em relação a este espetáculo especificamente, o texto é muito polémico, então as pessoas tinham muitas dúvidas, principalmente sobre as cenas das prostitutas... O próprio Matéi Visniec, sendo originário da Romênia, é de um país que havia uma grande migração de pessoas e acabavam por cair na prostituição em França e por isso ele quis escrever sobre isso.

34. Houve interesse por parte do setor público (autarquias e entidades) ou do

terceiro setor (ongs e associações) para promover digressão ou apresentações pontuais do espetáculo?

Não, não houve.

35. Como você avalia a repercussão do espetáculo em termos gerais *(houve algum impacto social; houve alguma mudança perceptível na comunidade) ?*

Não tenho como avaliar.

36. Mesmo após o fim das apresentações planejadas houve algum interesse/necessidade de voltar a apresentar o espetáculo *(por parte do grupo ou de outrem/empresas/escolas/entidades)?*

Não.

37. Na sua opinião, como você avalia a atenção e o tratamento destinado à temática dos refugiados, em termos gerais, pela sociedade em Lisboa?

Olha, Portugal é um país tão periférico, tão periférico... nós temos uma cota, acho que são mil e tal pessoas por ano para acolher e nem essa cota de pessoas nós atingimos, porque nem os refugiados querem vir para cá. Não estamos sob a pressão que certos países têm, como a Grécia, como Itália... Os refugiados não demonstram tanto interesse de vir para cá pois Portugal é um país pobrezinho, é um país triste. Não temos uma economia muito desenvolvido e portanto, essas pessoas, muitas delas, querem ter com as famílias que já estão imigradas em França, Inglaterra, Alemanha... Não querem ficar em um país periférico como o nosso. Então, há muito poucos que querem. Acredito que o país, a nível institucional, tem tido uma boa abertura de acolhimento diante dessas pessoas, mas depois essas pessoas quando têm o visto de cidadão, a primeira coisa que fazem é irem embora. Quanto à sociedade portuguesa e a questão de aceitação do acolhimento de refugiados, acho que numa cidade como Lisboa é muito difícil porque não é muito visível, ou seja, Lisboa é uma cidade multicultural e, portanto, não é muito visível a presença do número específico de refugiados. Agora, as zonas do interior, como por exemplo, no Alentejo e no Concelho de ..., que é uma zona que eu conheço bem, ai não se trata de refugiados, mas de imigrantes, imigrantes econômicos, pessoas que vão trabalhar nas estufas. Está a haver uma grande alteração social de uma população que não tinha contato praticamente

nenhum com estrangeiro e que, de repente, aldeias inteiras são ocupadas e 80% da população são mulçumanos, por exemplo. Há aí uma grande fenda. Mas Portugal, os portugueses são, mesmo que por vezes se assustem com essa realidade, acabam por não se manifestarem muito violentamente nem muito ruidosamente contra, a favor ou o que quer que seja. Eu não tenho dados nem sou um cientista social, mas o que tenho observado, nomeadamente numa aldeia, aldeia em Santo António, é que há ali uma grande alteração e, bom, esperaremos para ver como, se essas populações acabam por ser assimiladas ou não, ou acabam elas próprias por assimilar o que há, e vamos passar a ter daqui a alguns anos aldeias do Alentejo mulçumanas.

Entrevistador(a): Ana Jacqueline São Mateus

Local: Teatro Ibérico

Data: 22/11/2019

Entrevistado(a): João Garcia Miguel

Hora de início: 08:37h

Hora de fim: 09:27h

CARACTERIZAÇÃO DO ENTREVISTADO

1. Nome: João Garcia Miguel

2. Nacionalidade: Portugal

3. Formação académica e profissional:

licenciado em Pintura pela FBAUL, 1999, Mestre em Comunicação, Cultura e Tecnologias de Informação, ISCTE, 2005 e Doutoramento pela FBAUL.

4. Descrição da trajetória pessoal e definição de como chegou ao grupo de trabalho atual:

Artista Performativo e Visual, Diretor Artístico e Programador, Investigador e Professor. Fundador dos coletivos: Canibalismo Cósmico, Galeria Zé dos Bois e OLHO - Grupo de Teatro. Em 2003 funda a Cia. JGM e abre em Lisboa, o Espaço do Urso e dos Anjos dedicado à formação e divulgação das artes performativas. Em 2008 é nomeado Diretor Artístico do Teatro-Cine de Torres Vedras. Em 2016 assume a direção da Associação Teatro Ibérico em Lisboa. É associado do centro internacional de formação avançada Actor's Center em Itália e membro associado do IETM — Informal European Theatre Meeting. Em 2008 recebe Prémio FAD Sebastià Gasch em Espanha. Em 2014 recebe prémio para a melhor encenação teatral com o espectáculo Yerma de Federico Garcia Lorca pela SPA - Sociedade Portuguesa de Autores.

5. Função que ocupa no grupo:

Diretor.

CARACTERIZAÇÃO DO GRUPO DE TEATRO

6. Descrição do grupo (criação e percurso histórico):

Fundada há 16 anos, em 2002, a Companhia João Garcia Miguel é uma companhia de criação artística contemporânea que pesquisa o desenvolvimento artístico e

criativo em artes performativas, exploradas no teatro. No percurso da companhia, a busca de uma diferença, uma singularidade, acompanham cada nova criação.

7. Objetivos, missão e princípios do grupo:

Liberdade e Teatro são os dois eixos que presidem às nossas atividades de criação, formação e difusão. Estes dois conceitos movem-nos pela importância que, em interação, produzem na sociedade em que vivemos, contribuindo para o crescimento e melhoria dos indivíduos na busca de um projeto de humanidade, partilhado através do investimento na criatividade com base na diferença e na capacidade de mudança dos mundos em que vivemos. Acreditamos que o exercício diário de conquista da liberdade individual é concomitante com o aumento da liberdade do que nos rodeia. É esse o binómio que delimita e define a qualidade e ambição do que somos e do que desejamos: que os outros possam ser cada vez mais livres.

8. Estrutura institucional do grupo:

9. Enquadramento financeiro *(como o grupo se sustenta – tem apoios financeiros a nível estatal/municipal/privado? Há quota de inscrição? Desenvolvem eventos e atividades para obtenção de recursos?):*

A Cia JGM é uma estrutura financiada pelo Governo de Portugal; Secretário de Estado da Cultura; DGArtes.

CARACTERIZAÇÃO DO ESPETÁCULO

10. Descrição/Sinopse do espetáculo:

Este espetáculo tem como base o livro Diário de um migrante, com texto de Maria Inês Almeida, ilustrações de Ana Sofia Gonçalves e edição da Dinalivro. O espetáculo conta a história de um pássaro que tem de abandonar o seu país e recomeçar a vida num novo lugar. Um pássaro que enfrenta os desafios e dificuldades de um novo começo - fazer novos amigos, encontrar um trabalho, ultrapassar as saudades do que deixa para trás - mas que todos os dias se reinventa e transforma as coisas por onde passa. Por exemplo, de um copo faz uma casa, da sua mala faz um baloiço. É uma história que deixa uma mensagem de esperança para todos aqueles que também perderam as suas asas e têm de recomeçar e que realça a importância de como um gesto pode ser determinante para quem procura um novo lugar no mundo. A ideia do espetáculo é ser tão poético como o livro. Com poucas palavras e imagens que falem por si. O cenário é construído e transformado pelo ator à medida que a peça avança, numa espécie de work in progress,

introduzindo malas, portas, caixas de correio, sinais de trânsito e diversos objetos que ajudam a contar a história e em que o conteúdo de cada dia vai acontecendo em palco. Ora com a representação do ator, ora em formato de teatro de sombras, de teatro de objetos, de marionetas e de projeções. A música e o som são criados ao vivo pelo violinista Gil Dionísio. Este processo representa a oportunidade da personagem recriar o seu espaço, o seu sonho, associado à esperança de uma nova vida. O espetáculo termina com o cenário representando a sua nova casa/cidade, composta pelos objectos transformados, formando uma espécie de manta de retalhos, associando-se à técnica de colagem do livro. A maioria dos materiais da cenografia provêm do reaproveitamento de objetos deixados no lixo, de modo a corresponder à questão de transformação e reinvenção presente no livro.

11. Quais foram as motivações para a criação do espetáculo?

A motivação, se calhar, não é propriamente aquilo que gostaria de ouvir... não sei. A motivação aqui é uma motivação artística, estética. Digo isto porque, na verdade, o fundo sobre o qual corre minha atividade, obviamente que dentro dessa preocupação, há uma permanente interrogação sobre qual é o papel do artista, do seu fazer artístico, do ponto de vista do valor que a arte representa para a sociedade onde está inserida e, neste caso, o meu próprio papel no mundo, na sociedade portuguesa e europeia, na sociedade global que hoje vivemos e, por isso, cada espetáculo tem sempre por de trás toda essa teia de problemáticas que envolve o por quê fazer espetáculos, pra quem fazer espetáculos, com quem fazer espetáculos, que temas abordar? E, de alguma maneira, o meu trabalho é sobre as fraquezas, as doenças, as imperfeições minhas e das pessoas com quem eu vivo à volta e da sociedade onde eu vivo. Nesse sentido, um trabalho sobre refugiados era uma evidência e continua a aparecer de uma forma mais ou menos explícita, seja no título ou na temática, mas continua a aparecer em vários momentos e em outros espetáculos, não somente neste como por exemplo, por agora, temos um espetáculo chamado “O senhor moedas” que é sobre a Europa, o assunto é Europa, mas dentro deste assunto também há uma pequenina menção importante à essa questão das fronteiras, a fronteira enquanto um espaço invisível de poder e de retirar digamos o mundo dos outros e de alguma forma, quando esse exercício de poder se torna real, se torna fisicamente operativo, no fundo, ele diminui a nossa capacidade de entender e de amar uns aos outros e conhecer uns aos outros... é uma cena importante, mas acaba sendo uma menção dentro de um tema maior e isso acontece em vários outros assuntos e outros momentos, essa questão dos refugiados, da migração, da falta de condições para viver no mundo e não só no

próprio país... é uma constante que assola os artistas e toda a população em geral, mas começou por assolar muito os artistas em particular, porque muitos artistas não têm capacidade de viver em seu próprio país ou sua própria comunidade e são obrigados a migrar, mudar de sítio, para tentar, no fundo, fazer aquilo que é sua missão na vida. Este espetáculo, em particular, surgiu por uma questão poeril, fui a uma entrevista na televisão onde estavam duas raparigas que tinham um livro, sendo uma a ilustradora e a outra responsável por pegar as ideias da ilustradora e criar algumas frases para a construção de um texto para as imagens do livro e elas desafiaram-me, através do entrevistador, que é um amigo em comum, que é o Fernando Alvim, a trabalhar em conjunto e mais tarde contactaram-me novamente e, por isso, eu encenei o espetáculo juntamente com os demais artistas da ficha técnica. O trabalho acabou por ter um destino funesto, pois esta senhora escritora acabou, por ela própria, a fazer um livro sobre os refugiados e ter uma atitude, vamos dizer de opressora basicamente e acabou por impedir a continuidade do espetáculo, por interesses pessoais e econômicos exorbitantes. O espetáculo não continuou porque a senhora é uma pessoa que escreve sobre os refugiados, mas tem uma ganância provavelmente a lucro dos próprios refugiados, mas ela não é sensível a essa problemaática, é apenas uma oportunista que lamentavelmente acabou por matar o espetáculo e nós não podemos continuar a fazer o espetáculo porque teríamos que pagar muito dinheiro a ela e nenhum dos demais artistas receber nenhum dinheiro porque os montantes que ela exige são de tal forma exorbitantes... a própria raiz do problema é a ganância. Foi curioso porque o espetáculo acabou por ser também uma lição pra mim, sobre a falta de honestidade e de clareza sobre os acordos que fazemos, ainda que verbais, mas depois eles são traídos por interesses pessoais absurdos. Mas pronto, o espetáculo surgiu dessa relação e depois obviamente houve também o puro deleite e o prazer artístico de fazer uma coisa que percebemos que tinha um grande encanto para o público... Isso é já uma coisa secundária, mas enfim, no fundo foi isto que nos envolveu... falar sobre um assunto de uma forma positiva, de uma forma não dolorida como uma experiência de sofrimento, mas sim como um experiência de esperança, que era a mensagem do projeto artístico em si e o espetáculo deixou claro que a arte, enquanto forma de, apesar de abordar assuntos dolorosos e complicados que provocam alguma forma de sofrimento a quem nos faz, a quem nos vê a quem nos vive, mas no final acaba por ser sempre essa possibilidade poética de encarar o mundo, uma certa bondade, um certo amor que se sobrepõe ainda que esteja num tratamento utópico e um bocado infantil... o espetáculo tinha essa matriz, esse substrato.

12. Houve colaboração ou parceria com refugiados e/ou associações que trabalham com refugiados?

Inicialmente não... desde o início fizemos contato com a PAR e outras instituições, mas foi um percurso lento... não falo como crítica porque sei que a PAR tem muit

13. Descreva o processo criativo do espetáculo (*seleção de atores, construção do texto, construção das cenas*):

O espetáculo nunca é feito numa estratégia específica de análise de mercado ou de currículos ou do que seja. Temos uma estratégia de fé, digamos assim. Acreditamos que as coisas conjugam de alguma maneira por um outro desígnio que não é propriamente baseado nem nas estatísticas nem na antecipação do futuro, nem na tentativa de controlar racionalmente o que quer que seja... por isso o espetáculo é feito numa pirâmide de afetos digamos assim, ou seja, existe uma direção, existe uma relação com essa direção, mas existe o desbravar da intuição. Nós falamos com a cenógrafa que conhecia um ator que achava ser importante, vimos qualquer coisa e conversamos com ele sobre o trabalho dele e avançamos com uma venda nos olhos, mas confiantes pelo resultado. Pensamos que seria importante experimentarmos várias funções dos músicos, que no início era um músico, mas por questões profissionais e por desinteresse optou por sair do projeto e acabou por vir outro. Fui coadjuvado, em termos de direção, pela Rita Costa que também era o primeiro trabalho dela, mas que foi preciso corrigir uma série de coisas que ela deixou por fazer e, enfim, fomos montando o espetáculo. O próprio trabalho da cenógrafa era uma coisa que nós tínhamos alguma experiência e também foi um processo de diálogo permanente e o espetáculo foi feito nessa aventura sobre o desconhecido... foi quase como partir em frente e saltar sem ter a noção de que alguma coisa te vai errar... a ideia que temos é de lançarmo-nos e cairmos sem nenhum dano, sem uma ferida final, mas antes com a ideia de que plantamos um jardim, plantamos uma flor... e foi o que aconteceu. Tentamos fazer uma obra alquímica a partir de conteúdos humanos, de ideias, pensamentos e emoções. Tínhamos o livro como base. O livro, no fundo, era um diário mesmo, pois tinha vários dias, um período temporal da história, uma questão que ultrapassava várias barreiras. O guião foi bastante alterado por mim, foi bastante estendido, pois o espetáculo tinha várias cenas que não tinham no livro, porque do ponto de vista do drama teatral era importante montar, então, foi o que fizemos. Acrescentamos uma parte no início e uma parte no final que era muito importante para história, porque no livro era fácil de perceber os pressupostos de um drama qualquer, mas tivemos que criar uma ação dramática inicial, focada na guerra, no medo e na vontade de

uma vida melhor e fomos criando uma série de cenas que não estava no livro. Depois foram criadas outras cenas a partir do livro e no final também havia uma série de momentos que também foram criados no guião que não constavam no livro. O próprio livro falava do migrante, desse migrante se tornar uma espécie de pássaro e de alguma forma o pássaro e os sonhos se confundiam. Nós fizemos uma espécie de transformação desse pássaro que era ele próprio no filho dele que, na verdade, era uma espécie de reencontro com a família, com ele, com o filho... e, de alguma forma, demos vida a esse pássaro e a ele próprio, e os dois acabaram sendo a mesma coisa, a mesma corrente humana, o mesmo problema humano, digamos assim, a mesma vida, mas era um pai e um filho que se reencontravam no final e aí havia uma coreografia, havia um reencontro, um trabalho com o público também que participava, distribuíamos mensagens ao público... Enfim, foi feita uma série de mutações daquilo que era o livro e a escrita, que era na verdade um livro ilustrado. E isso foi.. é difícil explicar, porque o espetáculo era um objeto sem palavras que tinha uma voz em off, e colocar essa voz deu algum sentido aquilo, e fomos criando um conjunto de cenas em que a comunicação era física, era movimento, era musical, era ritmo, ações... era um drama contado por imagens e movimentos, pela presença do ator e fomos realmente descobrindo a capacidade do ator, ele tinha uma relação com a técnica de clown e, então, trabalhamos as cenas com malas, com chapéus, plantas, malabarismos que, no fundo, fomos transformando em coisas do cotidiano e o próprio cenário se transformava, modificava-se com o som e isso levava a mudanças de tempo, de lugar, mudanças do sonho para a realidade da guerra, víamos o prazer da contemplação do mundo... havia vários tipos de cenas e vários tipos de abordagem do ponto de vista estilístico, digamos assim. Tudo era uma amálgoma que tem muito a ver com o mundo contemporâneo e que de alguma forma dava esse trajeto de alguém que, por um acontecimento exterior, que é a guerra, basicamente o desentendimento, a ganância, mais uma vez, que acaba por ter de sair, não tem hipótese de viver, o lugar passa a ser um sítio hostil para ele... ele foge, tem um ato um pouco medroso e covarde, não se percebe muito bem na altura e nós tentamos evitar essa questão. No fundo, ele foge e deixa a família para trás... era a única questão que estava ali e que era importante, para no fundo, haver um reencontro, mas que é explicada por um medo terrível e, de alguma maneira, no final, ele, ajudado por outras pessoas, lentamente vai reconstituindo sua vida, seu centro, sua casa, vai conseguindo novamente ganhar raízes, ganhar local de pertença e acaba por recuperar e reconhecer a família que sobreviveu à guerra e há o reencontro. Tudo muito poeril, simples... nada muito complicado. O processo de fazê-la é que era, digamos assim, acho eu, com algum encanto e alguma magia. As

cenas foram construídas assim, cena a cena, a partir do tempo, de um caminho sobre o tempo, e da transformação de uma personagem que acaba por ter de se reinventar.

14. Enquadramento financeiro para produção do espetáculo (*financiamento estatal, municipal, da junta de freguesia, financiamento privado, financiamento do próprio grupo*):

O espetáculo de início foi montado sem nenhuma condição financeira. Enfrentamos uma fase de transição, sem saber se teríamos apoio para o espetáculo ou não, mas corremos com o espetáculo e começamos a fazer sem apoio financeiro e aí a coisa deu mal. Até que houve uma escola que nos contratou e comprou digamos a entrega do espetáculo, comprou entre 4 ou 6 apresentações do espetáculo na altura, e isso nos permitiu fazermos um primeiro avanço sobre o espetáculo, sobre aquilo que pretendíamos fazer em termos de ensaio, em termos de montagem, em termos de custos e da própria produção. E basicamente foi isso. Nós só recebemos apoio já há muito depois que o espetáculo estava feito, já tínhamos apresentado várias vezes. Nós começamos o processo em novembro de 2017, basicamente, em 06 de janeiro de 2018 o espetáculo estreou, se não me engano. E, depois quando soubemos que íamos receber algum apoio já estávamos em maio. Fomos tentando desde o início manter uma relação com a PAR, mas isso não começou a aparecer logo... até porque o livro já tinha sido identificado pela PAR. Nós tentamos lentamente irmos nos aproximando deles e, de alguma forma, termos alguma relação com eles. Isso surgiu depois, mais tarde, em outubro de 2018, quase 1 ano depois que nós iniciamos o processo de montagem. Então, nós trouxemos aqui ao Teatro Ibérico a PAR, e eles próprios vieram e trouxeram aqui as comunidades, veio imensa gente, tivemos uma conversa muito importante e interessante, eles próprios tentaram, depois, viabilizar a venda e a compra de uma série de apresentações do espetáculo. Mas como te disse, a outra senhora que também esteve presente nas apresentações, fez o papel de vampiro, dizendo que sim, mas depois exigia um valor exorbitante tornando impossível o espetáculo, exigindo quase um trabalho sob o regime de escravatura, uma coisa muito absurda... não vale a pena falar, é algo até doloroso para falar. Mas enfim, a PAR foi lentamente se aproximando de nós, porque foi ouvido falar sobre o espetáculo, nós enviamos vídeos e fomos falando com eles. Eles nunca tiveram grande dificuldade em falar conosco, mas também penso que eles têm uma agenda complicada com muitas solicitações, ações e projetos para desenvolver que não permitem que eles se aproximem de forma mais rápida... foi um processo lento, mas bastante frontal e honesto. Não houve nenhuma questão... em

termos de financiamento, não tinham como apoiar. Nós, inclusive, até alguns espetáculos que fizemos foram beneficentes, apresentações que oferecemos... e esse dia de apresentação com a PAR foi uma oferta, depois a PAR acabou por nos conseguir, através de alguém que não sei informar, eles conseguiram vender o espetáculo para uma sessão.

15. Como foi realizada a divulgação do espetáculo?

Era basicamente com os meios do Teatro Ibérico, alguns meios de uma pequena produção que nós temos, nas redes sociais, e-mails e no “boca-a-boca”, com uma divulgação feita basicamente junto das escolas, junto da PAR, junto de comunidades que estão associadas a nós e a esta temática.

16. Quantas apresentações foram realizadas?

De certa forma o espetáculo teve uma trajetória muito rápida, fizemos cerca de 27 apresentações no ano. Nós sabíamos que o espetáculo era muito tocante e que podia continuar a apresentar, ainda tinha muito caminho para andar. Nós planeamos apresentar em várias cidades, mas muita coisa foi impossível por conta da autora que inviabilizou a continuidade do espetáculo. Mas toda a trajetória foi muito importante. Houve muitas entidades que colaboraram, embora nenhuma delas tenha tido uma relação financeira, mas concederam muitos pequeninos apoios, muitas portas abertas para o tema, que era um tema que tinha um impacto muito grande, com muitas questões que possibilitaram um volume de várias escolas, conversas ao fim dos espetáculos.

17. Quais os locais de apresentação (*própria sede, escolas, espaço público, teatros, eventos*)?

Apresentamos em vários sítios em Portugal e Espanha, levamos o espetáculos para vários lados, não só em Portugal. Grande parte das apresentações se deram, basicamente, em anfiteatros de escolas, aqui no Teatro Ibérico, alguns teatros em Espanha também. É isso.

18. As apresentações eram abertas ao público? Se não, qual o custo do bilhete?

Algumas apresentações não foram pagas, fomos nós que oferecemos a apresentação. Mas as que eram pagas pelos alunos, algumas foram pagas pela PAR, através de alguns fundos que eles conseguiam, outras vezes passamos a receita das apresentações para eles. Demos algumas receitas de bilheteira que

tivemos para outras instituições. E tivemos apoio do Ministério da Cultura e da Direção Geral das Artes, que conseguimos financiamento para parte dos espetáculos. Fizemos vendas de espetáculos para alguns teatros, anfiteatros e teatros municipais, mas nem todas aconteceram. O custo do bilhete variou entre 4 e 5 euros, não era muito mais que isso.

19. A que público se destina o espetáculo *(infantil, jovem, adulto, a todos)?*

Destina-se a um público geral, a partir dos 6 anos, como modo de sensibilização para o tema dos migrantes e refugiados.

20. Como avalia o alcance do espetáculo em termos de público *(sentido quantitativo e qualitativo – característica geral do público)?*

É difícil fazer essa avaliação porque foi tudo muito curto, muito rápido. Mas a companhia tem um determinado tipo de público, muito mais voltado para a arte contemporânea, algum público jovem, público às vezes com muito mais conhecimento, um público especializado, mais velho, mas é um público muito circunscrito às artes contemporâneas. Ou seja, são várias faixas etárias. Mas nesse caso, desse espetáculo, nós estávamos atingindo um público com muito menos experiência, do ponto de vista da relação com as artes performativas, muitas das vezes eram alunos de 5 anos, 6 ou 7 anos, que estavam a começar a ter experiências estéticas. Isso aconteceu em várias escolas. Depois tivemos alunos de escolas, por exemplo, do Chapitô e alunos da freguesia de escolas aqui próximas, que também, mesmo estando nessas escolas próximas às artes, são alunos, enfim, com uma apetência diferente, mas com pouca experiência, pelo que eu percebi, do ponto de vista da fruição estética e da arte performativa. E depois havia muitos professores, muita gente ligada ao processo educativo, ou ligada a essas questões de reintegração social e formação artística ou uma espécie de serviço educativo. Mas era muito um público diferente do nosso público comum, porque era um público que ainda estava a aprender, que ainda está começando a ter sua formação estética associada à sua formação social, à sua formação humana também. É um público diferenciado. Em termos de quantidade não tenho muita noção.

21. Havia momento destinado para conversa ou debate após o espetáculo? Se sim, fale mais sobre.

Sim, havia, mas esse público que ainda está em formação, que é muito jovem, não se sente muito à vontade de conversar nem para expressar, como foi muitas das

vezes eram conversas mais dos professores ou outros adultos que estavam por servir de porta-voz dos miúdos. Havia uma ou outra expressão curiosa e alguma compreensão do espetáculo de forma curiosa e percebia-se que o público tinha uma relação muito afetiva, muito próxima, muito curiosa.

Alguns refugiados vieram assistir, tivemos momentos de conversa, mas era muita gente, era tudo uma questão de circunstância. É difícil perceber se tínhamos tocado.. deu pra perceber um pouco que eles estavam emocionados, mas depois foi muito difícil ir mais longe. Havia muita gente. Nesse dia de apresentação com a PAR, tivemos muitos refugiados, eram quase todos africanos e até alguns com relações com a nossa cultura portuguesa. Alguns próprios refugiados nem se viam como refugiados, tinham uma dificuldade de aceitarem-se a si mesmos como refugiados. Tivemos refugiados aqui e foi ainda mais tocante e nós tínhamos um projeto de levar o espetáculo para um campo de refugiados na grécia, mas, enfim, nunca chegou a acontecer, mas era um dos nossos projetos e eu gostaria muito de ter feito, mas não tivemos tempo, foi tudo muito rápido e para esse projeto era essencial termos um tempo a ser dedicado.

22. Como você avalia a recepção do público face o espetáculo?

O espetáculo era uma diversão lúdica e não deixava de ser, enfim, fala-se de situações muito duras do ponto de vista humano, com algum encantamento. Eu sempre me questioneei se seria pertinente falar, digamos, às emoções e aos sentimentos humanos, de coisas tão terríveis, com uma dimensão de esperança, estética, algo de agradar. É um paradoxo, algo que é doloroso, do ponto de vista do artista, mas também voltar a abordar o terror em cima do palco não me parece que seja virtuoso, que tenha alguma flor que daí possa nascer... terror com terror, não sei se daria uma coisa encantadora. Mas, enfim, é uma situação a discutir, uma situação difícil de se perceber porque foi apenas um contato, por isso é muito difícil de dar qualquer tipo de retorno, do que era a compreensão deles, porque era uma coisa muito fulgás, uma coisa instantânea e eu, para além do meu prazer e do meu ego de querer dizer “ah, eles gostaram muito, ficaram muito contentes”, de forma vaga e vazia, é, na verdade, muito difícil de se perceber se o serviço que estávamos a fazer ajudava a formar cidadãos, ajudava a perceber os cidadãos e o drama que estava por trás. Isso não se tornou apenas uma obra encantadora e sem capacidade de nos fazer, enfim, de nos tornar mais humanos. Eu gostava do espetáculo, gostava de o apresentar, tenho muito orgulho dele, mas não tenho a noção do impacto que ele tem. É muito pouco, não tens noção do tempo. E temos que ter cuidado com o nosso ego, tenho que ter alguma reserva, porque às vezes você está a pensar que

está fazendo uma coisa boa, está a preparar as pessoas para saber lidar com algum sofrimento pessoal e dos outros. Há uma irrealidade do espetáculo que pode ser questionada.

23. Houve interesse por parte do setor público (autarquias e entidades) ou do terceiro setor (ongs e associações) para promover digressão ou apresentações pontuais do espetáculo?

Sim, houve. O próprio Ministério, a PAR, entidades e comunidades de refugiados tinham interesse em fazer apresentações, várias escolas, agrupamentos de escolas, também fizeram propostas. O espetáculo começou a irradiar muito e a tomar uma grande proporção, alcançando muita gente, mas pronto, teve bastante sucesso e nós tivemos muita procura. Mas não podíamos continuar por conta dos direitos autorais.

24. Como você avalia a repercussão do espetáculo em termos gerais *(houve algum impacto social; houve alguma mudança perceptível na comunidade) ?*

É uma situação a discutir, uma situação difícil de se perceber porque foi apenas um contato, por isso é muito difícil de dar qualquer tipo de retorno, do que era a compreensão deles, porque era uma coisa muito fulgás, uma coisa instantânea e eu, para além do meu prazer e do meu ego de querer dizer “ah, eles gostaram muito, ficaram muito contentes”, de forma vaga e vazia, é, na verdade, muito difícil de se perceber se o serviço que estávamos a fazer ajudava a formar cidadãos, ajudava a perceber os cidadãos e o drama que estava por trás. Isso não se tornou apenas uma obra encantadora e sem capacidade de nos fazer, enfim, de nos tornar mais humanos. Eu gostava do espetáculo, gostava de o apresentar, tenho muito orgulho dele, mas não tenho a noção do impacto que ele tem. É muito pouco, não tens noção do tempo. E temos que ter cuidado com o nosso ego, tenho que ter alguma reserva, porque às vezes você está a pensar que está fazendo uma coisa boa, está a preparar as pessoas para saber lidar com algum sofrimento pessoal e dos outros. Há uma irrealidade do espetáculo que pode ser questionada.

25. Mesmo após o fim das apresentações planejadas houve algum interesse/necessidade de voltar a apresentar o espetáculo *(po parte do grupo ou de outrem/empresas/escolas/entidades)?*

Sim, houve. O próprio Ministério, a PAR, entidades e comunidades de refugiados tinham interesse em fazer apresentações, várias escolas, agrupamentos de escolas,

também fizeram propostas. O espetáculo começou a irradiar muito e a tomar uma grande proporção, alcançando muita gente, mas pronto, teve bastante sucesso e nós tivemos muita procura. Mas não podíamos continuar por conta dos direitos autorais.

26. Na sua opinião, como você avalia a atenção e o tratamento destinado à temática dos refugiados, em termos gerais, pela sociedade em Lisboa?

Acho que essa temática não está a ser tratada, na verdade. Não há uma consciência alargada do que é esse drama. Existe alguma receptividade em termos dos portugueses