

Igualdade de género e intervenção na comunidade: o teatro como processo de questionamento

Susana C. Gaspar* e Miguel Falcão**

Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa*, **,
Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras – Centro de Estudos de Teatro
(CET)**

sgaspar@eselx.ipl.pt*, miguel@eselx.ipl.pt**

RESUMO

No âmbito do Mestrado em Educação Artística – especialização em Teatro na Educação, da ESELx, realizamos um projeto com um grupo de seis mulheres, entre os 15 e os 40 anos, moradoras na Tapada das Mercês (Sintra). Aquela intervenção, desenvolvida em colaboração com o Clube de Mulheres, foi objeto de estudo do trabalho académico final *Ser Mulher, Aqui: Teatro, Género e Comunidade* (Gaspar, 2014).

A partir da pergunta “de que forma pode o teatro contribuir para uma valorização pessoal de cada mulher e para uma reflexão sobre um sentido de pertença a uma comunidade?”, definimos três objetivos gerais, relacionados com (1) a criatividade e a aquisição de instrumentos operacionais do teatro como linguagem, (2) o aprofundamento do autoconhecimento a partir de histórias de vida individuais e da comunidade e (3) a promoção de práticas de afirmação das mulheres em contextos de proximidade, através da atividade artística.

O teatro, num processo criativo que culminou com apresentações públicas, permitiu estabelecer relações fortes entre as questões de género e a intervenção comunitária. Os resultados obtidos: (i) reforçam que há ainda um caminho significativo a percorrer em Portugal com vista à participação das mulheres em domínios da vida social pública, de que são elucidativos os constrangimentos vividos pelas participantes no projeto, e (ii) levam-nos a crer que o envolvimento na/da/para a comunidade pode constituir-se como estratégia eficaz para a igualdade de género, também em contextos de diversidade cultural.

Palavras-chave: teatro, educação, comunidade, igualdade de género

TEATRO E EDUCAÇÃO: UMA LINHA PEDAGÓGICA NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS

Poderá ser comum ouvir que o teatro nos ajuda a encontrar o nosso lugar na sociedade. Apesar das diferentes metodologias e teorias existentes, Helen Nicholson, na obra *Theatre in Education* (2009), recorda, por via das perspetivas distintas de Bond e Barker, que existe uma preocupação partilhada sobre o poder da imaginação e a necessidade de o teatro ser testemunha das sérias necessidades da vida. E acrescenta:

[A]n independent and politically engaged artistic culture is often regarded as one of the markers of a thriving democracy. (Nicholson, 2009, p. 12)

Se uma cultura artística é fundamental para a existência saudável de uma democracia, o mesmo se poderá aplicar à concretização da participação de todas as pessoas nos domínios da vida social pública, como a intervenção comunitária e as atividades culturais. Contudo, apesar da crescente reflexão sobre a construção de uma cidadania democrática e do reconhecimento generalizado da necessidade de ampliar a participação cidadã nas diferentes esferas, continua a ser relevante procurar compreender o porquê de as oportunidades não serem, ainda, iguais para todos, sobretudo no que concerne à igualdade de género, o que se pode agravar em contextos socioculturais complexos. Este projeto de intervenção aliou reflexões e preocupações de dois campos de discussão – as questões de género e a intervenção comunitária – às potencialidades da educação artística, e do teatro na educação em particular, como forma de contribuir para uma maior e mais relevante participação das mulheres.

As abordagens teórico-práticas realizadas no âmbito do Mestrado em Educação Artística (MEA), na especialização em Teatro na Educação, proporcionaram e estimularam pesquisas, leituras, análises e experimentações fundamentais para o estabelecimento de um enquadramento teórico-prático adequado ao estudo. Com este projeto, pretendemos ir além do impacto no desenvolvimento individual de cada participante, para incidirmos numa construção comunitária-coletiva, capaz de gerar uma mudança social, ainda que em pequena escala. Em certa medida, esta intencionalidade inspirou-se nos sete saberes fundamentais para a educação do futuro, estabelecidos por Edgar Morin (2002), que os defendeu como sendo aplicáveis em qualquer sociedade e em qualquer altura. De forma resumida, os sete saberes dividem-se entre o pensamento, a condição e a ética: (i) armar cada espírito para o combate vital pela lucidez (alertar para o erro e para a ilusão); (ii) ensinar os métodos para apreender as relações mútuas e influências recíprocas entre as partes e o todo num mundo complexo (conhecimento pertinente); (iii) ensinar a condição humana; (iv) ensinar a identidade terrena (a localização, história do ser planetário); (v) aprender a navegar num oceano de incertezas através de arquipélagos de certezas (afrontar as incertezas); (vi) ensinar a compreensão; (vii) permitir que a consciência de terra-pátria se traduza numa vontade de realizar a cidadania terrena (ética do género humano) (Morin, 2002, pp. 16 a 21).

Se considerarmos estes princípios à luz da educação artística, ficamos mais próximos de entender a arte, e em particular o teatro, enquanto universo educativo em potência. Filomena Matos e Helena Ferraz (2006) entendem a cultura e as artes como componentes fundamentais para uma educação que vise o pleno desenvolvimento dos indivíduos e consideram que a sua obrigatoriedade permitiria garantir o acesso de todos aos seus

benefícios e potencialidades. Arquimedes da Silva Santos, em *Mediações Arteducacionais* (2008), embora colocando o enfoque da sua análise na educação estética, defende a importância de estarem implicados os fatores “inteligência”, “sensibilidade” e “afetividade” nas práticas artísticas e pedagógicas. Evocando Francine Best, afirma:

[M]ais do que qualquer outra atividade de despertar, a educação estética faz intervir a totalidade da pessoa: inteligência, sensibilidade, afetividade, são integradas no ato de criação ou no ato de contemplação», [pelo que] parece ser precisamente no «apuramento da sensibilidade e da afetividade», que as atividades expressivas e artísticas têm a sua função primacial. (Santos, 2008, pp. 30-31)

Os atos de criação e de contemplação tiveram um papel preponderante na linha condutora das sessões, mantendo o foco na perspectiva da “totalidade da pessoa”, para o qual apontam, complementarmente, os três objetivos gerais estabelecidos. Tal como refere Bell (2008), no âmbito da investigação-ação, os projetos de pequena escala não exigem, regra geral, testes estatísticos das hipóteses, pois, segundo a autora, o estabelecimento preciso dos objetivos é geralmente suficiente. Os objetivos são uma parte primordial do esquema de trabalho e embora seja possível fazer modificações menores dos objetivos à medida que este vai prosseguindo, “não evita, contudo, a necessidade de identificar exatamente desde o início o que pretende fazer” (Bell, 2008, p. 40). Nessa medida, Carmo e Ferreira (1998) descrevem a investigação qualitativa como fenómeno indutivo, estruturalista e subjetivo, sobretudo orientado para o processo. Neste estudo, a valorização do indivíduo no coletivo esteve especialmente subjacente a dois dos objetivos gerais estabelecidos para o projeto, relacionados com: (1) a criatividade e a aquisição de instrumentos operacionais do teatro como linguagem e (2) o aprofundamento do autoconhecimento a partir de histórias de vida individuais e da comunidade. Para estes, foi fulcral o ato de contemplação – interno e externo – para dar maior relevo à perspectiva comunitária, visando o apuramento da sensibilidade para o que nos rodeia e, de um modo geral, para o desenvolvimento pessoal. Outro objetivo, transversal aos conceitos de teatro, género e comunidade, visou (3) a promoção de práticas de afirmação das mulheres em contextos de proximidade, através da atividade artística, tendo exigido a procura das metodologias ajustadas ao grupo de participantes e que conduzisse igualmente a respostas para a pergunta de partida: “de que forma pode o teatro contribuir para uma valorização pessoal de cada mulher e para uma reflexão sobre um sentido de pertença a uma comunidade?”

As técnicas de recolha de dados utilizadas neste projeto do tipo investigação-ação foram: (i) a observação participante, complementada com avaliação sistemática das sessões em diários de bordo, registos em vídeo ocasionais e exercícios de escrita nas sessões, e (ii) a observação não participante, através de entrevistas à presidente do Clube das Mulheres e à técnica do K’CIDADE – Programa de Desenvolvimento Comunitário Urbano (da Fundação Aga Khan) – responsável pelo acompanhamento daquele grupo. Os dados obtidos nas entrevistas foram sujeitos a análise de conteúdo e, para os restantes casos, foram elaboradas grelhas de análise, essenciais para compreender o impacto evolutivo das sessões no grupo de participantes.

Em termos de organização global, esta intervenção compreendeu, entre outras tarefas, a calendarização e o planeamento das sessões, o encadeamento das sessões preparatórias e a escuta ativa sobre as necessidades do grupo. A dimensão exploratória do projeto levou-nos a

convocar diferentes métodos e diferentes olhares sobre o teatro e sobre o corpo, tendo havido a necessidade de recorrer a um conhecimento tanto empírico quanto intuitivo, sem depender do recurso a manuais já existentes. Alguns dos exercícios aplicados foram inspirados ou recriados a partir de práticas experimentadas no contexto do MEA. Neste sentido, este projeto confirmou-nos que, para os formadores/professores que orientam práticas teatrais, constitui uma mais-valia terem consigo, no seu corpo, a memória e a experiência das propostas que apresentam.

Apesar das diferentes proveniências dos exercícios que preencheram as sessões, esteve presente o cuidado em manter uma estrutura fixa no seu planeamento, que consistia em: (i) iniciar com um aquecimento; (ii) continuar com os principais exercícios; e (iii) avaliar a sessão. O aquecimento, por exemplo, transformado em “ritual”, foi um contributo imprescindível para a concentração e “construção” da dinâmica do grupo. Entre exercícios corporais e vocais, exercícios de confiança, escrita criativa, observação e apuramento de sentido crítico, interpretação e criação, foi redobrada a nossa atenção sobre os temas primordiais para esta intervenção: o género (reflexão sobre o “eu feminino”) e a comunidade (reflexão sobre o “eu coletivo”).

A IMPORTÂNCIA DA “LOCALIZAÇÃO” EM CONTEXTO COMUNITÁRIO E DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Interessados em refletir sobre a condição da mulher numa visão interdisciplinar, em ligação a uma comunidade em concreto, localizamos o projeto, deliberadamente, num “aqui”. Esta intervenção, embora com potencial de multiplicação, foi pensada para a Tapada das Mercês (freguesia de Algueirão-Mem Martins, no concelho de Sintra) – um dos territórios com maior densidade populacional do país (Instituto Nacional de Estatística [INE], 2011; Câmara Municipal de Sintra/Departamento de Solidariedade e Inovação Social [CMS/DSI], 2013) e reconhecido pela sua diversidade cultural – e com um grupo que, de formas diferentes, e com maior ou menor consciência do fenómeno, já ia refletindo sobre a problemática.

A criação, em 2010, do grupo informal Clube das Mulheres, constituído por mulheres e jovens raparigas de diferentes idades, culturas e condições socioeconómicas e familiares, que habitam naquele bairro, partiu de um dos seus atuais elementos, uma mulher com ligação àquela comunidade e que demonstrou forte sensibilidade para as problemáticas femininas. Com a realização deste projeto, proporcionou-se uma oportunidade para a criação de um tempo e de um lugar próprio, íntimo, onde o desafio foi refletir, expressar, desenvolver a sensibilidade artística e a criatividade, durante um período de sete meses.

Por entendermos que o nosso corpo é influenciado por um determinado lugar que ocupa no mapa, pudemos transitar entre uma geografia pessoal e uma geografia coletiva. Nesta relação – “eu”/o meu corpo, face ao lugar – introduzimos oportunidades para aprofundar o (auto)conhecimento das participantes: de si, do seu corpo e da sua comunidade-coletivo.

No contexto deste efeito da localização, mencionado por Adrienne Rich (1984), nas suas Notas para uma Política da Localização, as atividades propostas no decorrer do projeto

partiram de um zoom-in sobre cada participante – a sua singularidade, o seu corpo, a sua experiência de vida, a sua geografia pessoal – para um zoom-out, isto é, a relação entre o Eu e o Outro, a relação com o espaço, a relação espaço-temporal, em várias dimensões (eu aqui e agora; eu neste bairro; eu neste concelho; eu neste país; eu neste mundo), tal como afirmou Virginia Woolf (1938), “as a woman my country is the whole world” (p. 99). Ana Gabriela Macedo, na sua introdução à obra *Género, Identidade e Desejo – Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo* (2002), refere-se nestes termos àquelas palavras de Woolf:

[S]etenta anos após esta declaração, as palavras de Woolf não perderam ainda a sua veemência: muitos têm sido os espectros com que se têm deparado as mulheres na sua conquista do direito à partilha do espaço público, na inscrição da sua voz, da sua identidade e da sua diferença no território espaço-temporal ocupado (Macedo, 2002, p. 9).

Esta assunção de que a mulher não tem acesso à inscrição da sua voz ou à impressão da sua presença no espaço público é partilhada não só por outras investigadoras (Rich, 1986; Wall & Amâncio, 2007), como também por mulheres que, fora do espaço académico e distantes da argumentação científica (sobre, por exemplo, o feminismo), se baseiam na sua experiência quotidiana na sociedade em que se inserem. A líder do grupo informal Clube das Mulheres, em entrevista concedida para esta investigação, expressou a ideia de que “os homens, algumas organizações e a sociedade em geral acham que as mulheres não têm capacidade de liderança (...) porque nunca há oportunidade para as mulheres serem líderes” (como citado em Gaspar, 2014, p. 21). Foi com esta motivação que fundou o Clube das Mulheres, procurando oferecer mais oportunidades de participação e apoio a jovens raparigas e mulheres, apesar de afirmar que há muitas mulheres na Tapada das Mercês que não têm disponibilidade, devido à falta de tempo.

No pequeno grupo de participantes neste projeto, foi também muito significativa a representatividade de mulheres que são mães (4) e, sobretudo, mães em contexto monoparental (3). Tornou-se, pois, fundamental indagar a relação entre o trabalho (vida profissional/esfera pública), a família (vida pessoal) e a participação na comunidade (esfera pública). Foi importante, para este estudo, não criarmos um distanciamento entre o projeto e a relação entre trabalho profissional/papel social feminino e a maternidade, pelas dificuldades que essa relação gera. A mulher-mãe desempenha, muitas vezes, vários papéis em simultâneo, entre a dona de casa e a mulher profissionalmente independente. “[S]ão ainda sobretudo as mulheres a ver divididos e fragmentados o seu papel e a sua identidade entre a casa e os filhos e o direito à participação na esfera pública” (Aboim, citada em Wall & Amâncio, 2007, p. 41).

Esta afirmação coincide com a justificação partilhada por várias das mulheres de que, no início do projeto, demonstravam vontade em participar no mesmo, porém, sem disponibilidade pessoal para tal. Foi por este tipo de constrangimentos que, de um grupo inicial de doze participantes, permaneceram somente seis, que conseguiram, apesar das adversidades, continuar até ao fim do projeto. Entre os diferentes motivos apontados para as desistências, tiveram especial relevo os horários das sessões, incompatíveis com os do trabalho (horários rotativos) e a necessidade de ficarem com os filhos por não terem ninguém com quem os deixar.

Perante as especificidades da condição de “ser mulher” por parte de algumas das mulheres participantes, foi possível compreender, mais amplamente, as dificuldades na relação com a comunidade, o “aqui”. Ainda assim, houve um processo de aproximação e reconhecimento, bilateral – delas para a comunidade e da comunidade para elas. Numa primeira fase, na criação de quadros teatrais que remetiam para a sua vivência do dia-a-dia e das pessoas com quem se cruzam, desde uma procura pelo nome das ruas até aos seus receios ao passar nas mesmas. Numa segunda fase, na representação destes mesmos quadros e memórias coletivas, por via de um processo documental, dramaturgicamente transposto para a cena e recebido pelos espetadores em pleno coração da Tapada das Mercês.

O TEATRO COMO ELEMENTO TRANSVERSAL E A ESCRITA ENQUANTO SUPORTE À PALAVRA DITA

A prática teatral revelou-se, no terreno, como um importante contributo para contornar algumas das dificuldades do quotidiano das participantes (como os níveis de stress ou outras), contribuindo para um aumento da autoestima, da confiança e para uma maior consciência de si. As atividades artísticas, por via do seu cariz dinâmico e criativo, permitiram-lhes um distanciamento crítico das diversas dificuldades – económicas, geográficas ou sociais –, o que nos leva a supor que, numa escala maior, a participação neste tipo de atividades poderá constituir um contributo para uma reflexão e uma prática conducentes a uma maior igualdade de género na nossa sociedade. Desta ideia é ilustrativa a resposta de uma das participantes, na entrevista concedida, sobre o processo seguido na intervenção:

[C]onseguei abrir-me mais com as pessoas e não fiquei tão tímida (...), e, após a apresentação do espetáculo final ao público, não senti vergonha de expressar os meus sentimentos em frente àquelas pessoas que estavam lá. (como citado em Gaspar, 2014, p. 81)

Apesar de os exercícios de expressão dramática e de teatro do oprimido terem um espaço recorrente nas nossas sessões de trabalho, dentro da linguagem teatral trabalhámos, sobretudo, em torno de duas metodologias distintas, mas complementares. Por um lado, o “teatro documental”: “[S]ó usa, para seu texto, documentos e fontes autênticas, selecionadas e montadas em função da tese sociopolítica do dramaturgo” (Pavis, 2005, p. 387).

Por outro lado, o “teatro comunitário”, a que Marcela Bidegain (2007) se refere como “teatro de vizinhos”: “[E]l teatro comunitario de vecinos es una de las expresiones artísticas mas originales, inéditas y genuínas que existen en nuestra sociedad fragmentada y diezmada por las cada vez más profundas diferencias y desigualdades sociales” (Bidegain, 2007, p. 17).

A importância que a autora atribui ao conceito, contextualizando-o numa sociedade fragmentada, pode ajudar a compreender a importância do resgate da participação coletiva. Com a construção do sentido de comunidade, abrimos as portas a uma cultura de criação coletiva, ao sentido de apropriação, ao direito à cultura, independentemente da geografia (quando tantas vezes as atividades culturais estão centradas nas grandes cidades e ausentes

dos subúrbios e zonas rurais), sendo que, na maioria dos casos, o teatro comunitário é constituído por atores/criadores não profissionais, com a particularidade de serem “vizinhos”. Bidegain expõe de forma clara os contributos desta forma teatral:

[C]onstruye un espacio micropolítico que valora la resincerción social, el trabajo en equipo, la practica comunitaria, lo grupal y, de esta forma, se constituye en una arma poderosa contra la forma radical según la cual sólo se reconoce y valora el propio yo. (Bidegain, 2007, p. 19)

Mais uma vez é referida a importância de nos afastarmos das normas de esvaziamento da sociedade, que nos encaminha para uma perspetiva egocêntrica e desligada da prática comunitária, como representatividade do falhanço do neoliberalismo e do aumento da pressão capitalista. Enquanto espaço micropolítico, que valoriza o trabalho de equipa, o teatro comunitário contribui para uma devolução da comunidade aos seus moradores, os quais passam a sentir-se responsáveis pela mesma. O espaço público – como neste caso concreto – é devolvido às mulheres, que muitas vezes veem a sua voz ser ignorada.

Para um processo contínuo baseado nos pressupostos de participação ativa, de valorização da mulher, do eu, do coletivo e do pensamento crítico, durante a intervenção fomos procurando manter ativa a criatividade, partindo de uma voz cada vez mais própria, fruindo dos momentos de improvisação e criação. Como bem referiu Alexander Lowen (1984), na sua definição sobre criatividade, “o prazer na vida encoraja a criatividade e a comunicação e a criatividade aumenta o prazer e a alegria de viver” (p. 27). Se estivermos convictos de que é necessário procurar o bem-estar e o gosto de viver para desbloquear a criatividade, também poderemos acreditar que o estímulo da criatividade pode refletir-se positivamente nas nossas vidas, no dia-a-dia.

A acrescentar aos exercícios práticos já referidos, de expressão dramática, teatro do oprimido, improvisação e/ou respostas criativas com inspiração no devising theatre, fomos valorizando o papel da escrita, que se revelou útil na tarefa de espigar a criatividade e enquanto estímulo à criação neste processo. O exercício da escrita permite, em silêncio, dizer o que se silencia, abrindo as portas à ficção dentro da realidade, às referências pessoais, às vivências, ao fundo das memórias. Os registos escritos das participantes, utilizados mais tarde na apresentação ao público, foram quase sempre partilhas íntimas que, muitas vezes, faziam embargar as vozes nas leituras, como, a título de exemplo, a “carta a mim”, a “carta ao medo” ou a “carta à minha comunidade”. Escrevermos no papel o que não diríamos por via verbal abre, posteriormente, possibilidades ao gesto e à palavra falada, criando um distanciamento sobre as nossas próprias palavras. Hélène Cixous, escritora feminista, pioneira na defesa de uma escrita de mulheres e no incentivo à escrita no feminino, afirmou numa das suas obras a necessidade de as mulheres se escreverem a si próprias:

[W]oman must write herself: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies - for the same reasons, by the same law, with the same fatal goal. Woman must put herself into the text-as into the world and into history-by her own movement (Cixous, 1976, p. 875).

Cixous (1976) referiu-se também à necessidade da escrita como recuperação dos corpos individuais das mulheres, com – ainda – tantos por “conquistar” (p. 886). Na nossa intervenção, os momentos de escrita em cada sessão eram alimentados por um silêncio imenso. Cada participante, isoladamente e em simultâneo, sem abandonar o coletivo, debruçava-se sobre o papel, sobre a caneta, sobre o chão, tomando cada uma o seu tempo, materializando o não-dito. A leitura em espetáculo destas mesmas cartas foi uma partilha valorizada pelo público, em especial pelo público feminino. Apesar das diferentes experiências de vida, havia dentro das palavras daquelas seis participantes um bocadinho de cada uma das mulheres da mesma comunidade que as escutavam. O público mostrou-se embalado pelas palavras autênticas destas mulheres em palco, as quais, no sossego da escrita, reencontraram a sua voz própria, que parecia escondida (com exceção de uma delas, que continua a dedicar-se à escrita e já editou um livro).

PROFÍCUO CRUZAMENTO DE ÁREAS: ALGUNS RESULTADOS

Este projeto procurou proporcionar um encontro com a linguagem teatral, entendida de forma abrangente, através de processos convergentes de criação, nos domínios da escrita, do movimento e da construção cénica e, em simultâneo, através de processos complementares de intervenção, indo ao encontro das necessidades do grupo e dos objetivos relacionados com a sua vivência na comunidade. A triangulação dos resultados obtidos – através de entrevistas, diários de bordo, registos escritos e fotográficos – permitiu chegar a um conjunto importante de conclusões.

O processo foi importante para todas as participantes, porém, foi sobretudo na apresentação final, na qual puderam aplicar os conhecimentos que advieram da prática dos exercícios teatrais, que mais demonstraram a sua evolução em palco, o desenvolvimento da sua presença e consciência cénica, a voz e a qualidade interpretativa dos textos. Durante o processo, destacou-se a partilha entre todas, pois, naquele espaço, e durante o tempo das sessões, fomos transmitindo confiança e incentivo, para que olhassem para si e para o meio envolvente com perspetivas diferentes das habituais. Sempre com uma finalidade autorreflexiva sobre a presença de cada uma no seu corpo e na sua comunidade, julgamos ter contribuído para o desenvolvimento da autoestima das participantes e para uma valorização da sua vivência na comunidade da Tapada das Mercês. A timidez e a insegurança que algumas das participantes demonstravam no início das sessões transformaram-se, ainda no decorrer do processo, em confiança e desembaraço. Na apresentação ao público, o grupo estava confiante pelos materiais que estava prestes a apresentar, revelando o seu sentido de pertença: palavras, imagens, luz... eram seus. Também a descoberta de que os textos autobiográficos, factos do dia-a-dia ou histórias da comunidade podem enformar um processo teatral foi importante para o grupo sentir vontade de prosseguir este trabalho.

No final, a reação do público contribuiu para uma melhor análise do impacto desta apresentação na comunidade, incluindo o público masculino, conforme patente numa das entrevistas:

[P]or parte da comunidade tenho ouvido muitos elogios, tanto eu como o grupo do teatro, que foi uma coisa muito boa, porque vinha da alma da pessoa, eram coisas íntimas que transmitíamos através de exercícios que nós fizemos. [P]orque eles não

estavam à espera que o teatro fosse assim. É um teatro diferente do que eles estão habituados a ver. (como citado em Gaspar, 2014, p. 84)

As manifestações de surpresa e agrado e a sensibilização manifestada pelo público reforçaram o balanço muito positivo do projeto e contribuíram para a afirmação destas mulheres na sua comunidade, ao serem por ela acarinhadas, ao estimularem nas outras pessoas a curiosidade pelo teatro e pelos temas partilhados e ao cultivarem a vontade de repetição deste tipo de intervenções. E, embora os contributos deste projeto para os estudos de género sejam modestos, acreditamos que o recurso ao teatro como estratégia de abordagem à temática da igualdade de género se revelou profícuo. Grosso modo, sobressaem duas conclusões.

Por um lado, tendo em conta os resultados obtidos, tanto por via das duas entrevistas realizadas, como através dos registos em diário de bordo de todo o processo e das respetivas análises (incluindo as dificuldades e os bloqueios das participantes), este estudo evidencia a ideia de que há um caminho significativo a percorrer em Portugal, com vista à participação das mulheres em domínios da vida social pública. A desistência de seis mulheres participantes na primeira fase do projeto, apesar do interesse demonstrado nas sessões preparatórias e no “gosto” pelo teatro, é elucidativa dos constrangimentos vividos por algumas mulheres na nossa sociedade, sobretudo pela dificuldade na gestão da vida privada/familiar e social/profissional. O contexto comunitário de “subúrbio” é igualmente revelador de dificuldades de participação ativa nas atividades sociais e culturais, por ser mais o tempo passado fora do bairro ou em deslocação, do que em vivência no contexto de “vizinhos”, como menciona Bidegain (2007).

Por outro lado, as reações recebidas após a apresentação final do espetáculo parecem ser reveladoras de que o envolvimento na/da/para a comunidade pode constituir-se como estratégia eficaz para a igualdade de género, também em contextos de diversidade cultural. A diversidade que caracterizou este grupo – composto por mulheres de diferentes proveniências socioculturais, de contextos familiares adversos, numa comunidade que, conforme mencionou uma das participantes, não permite (ou permitia) às mulheres serem “líderes” – foi bem recebida no auditório da Casa de Juventude da Tapada das Mercês, em junho de 2012, como foi, também, mais tarde, em Lisboa, numa sessão em parceria com a União de Mulheres Alternativa e Resposta (UMAR), no âmbito do evento “Mulheres e habitação, Pessoas, casas e bairros”; e numa outra sessão, em parceria com a associação Solidariedade Imigrante, no âmbito da iniciativa “O Mundo (É) das Trabalhadoras”. Foram momentos de forte valorização deste grupo pela comunidade que encheram as plateias. O facto de existir identificação entre o público (de todos os géneros e idades) e os conteúdos levados a cena assegurou uma cumplicidade que se prolongou para fora de palco.

Em síntese, o alcance desta intervenção emerge em duas camadas: a camada visível, aquela dos processos e resultados enquadrados, descritos e analisados neste artigo (como, anteriormente, no projeto de intervenção); e a camada invisível, aquela do desenvolvimento pessoal e da tomada ou reforço de consciência, que – como foi referido pelas participantes – pertence a quem integrou o projeto “Ser Mulher, Aqui” e guardará dentro de si o impacto real dessa experiência. É nessa medida que este projeto parece evidenciar o potencial das práticas artísticas para a mudança social, abrindo caminho a mais participação – assegurando a

igualdade e a diversidade dentro da mesma – e a reflexões profundas sobre cidadania enquanto construção da(s) nossa(s) comunidade(s).

O Clube das Mulheres continua ativo na sua comunidade, procurando prosseguir as suas atividades no âmbito do teatro, da dança e de outras áreas artísticas e sociais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bell, J. (2008). *Como realizar um Projecto de Investigação: um guia para a pesquisa em ciências sociais e da educação*. (4.ª ed.) Lisboa: Gradiva.
- Bidegain, M. (2007). *Teatro comunitário: resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Atuel.
- Câmara Municipal de Sintra [CMS] / Departamento de Solidariedade e Inovação Social [DSI] (2014). *Diagnóstico Social do Conselho de Sintra. Dinâmicas Demográficas e Habitacionais*. Sintra: Câmara Municipal de Sintra. Acedido em 29 de agosto, 2016, de: <http://www.cm-sintra.pt/attachments/article/1687/diagnostico-scs-.pdf>
- Carmo, H. & Ferreira, M. M. (1998). *Metodologia da Investigação: Guia para auto-aprendizagem*. Lisboa: Universidade Aberta
- Cixous, H. (1976). *The Laugh of the Medusa*. Chicago: The University Chicago Press.
- Gaspar, S. (2014). *Ser mulher, aqui: teatro, género e comunidade*. (Dissertação de mestrado). Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa, Lisboa. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.21/3338>
- Instituto Nacional de Estatística [INE] (2011). *Censos 2011*. Disponível em: http://censos.ine.pt/xportal/xmain?xpgid=censos2011_apresentacao&xpid=CENSOS
- Lowen, A. (1984). *Prazer - uma abordagem criativa da vida*. São Paulo: Summus Editorial.
- Macedo, A. G. (2002). Introdução. In A. G. Macedo, *Género, Identidade e Desejo*. Antologia crítica do feminismo contemporâneo. Lisboa: Cotovia.
- Matos, F., & Ferraz, H. (2006). Roteiro da Educação Artística. *Noesis*, nº67, 24-50.
- Morin, E. (2002). *Os Sete Saberes para a Educação do Futuro*. Lisboa: Instituto Piaget
- Nicholson, H. (2009). *Theatre & Education*. England: Palgrave Macmillan.
- Pavis, P. (2005). *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva.

Rich, A. (2002). Notas para uma política da localização. In A. G. Macedo, *Género, Identidade e Desejo*. Antologia crítica do feminismo contemporâneo. Lisboa: Edições Cotovia.

Santos, A. S. (2008). *Mediações Arteducacionais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Wall, K., & Amâncio, L. (Org.) (2007). *Família e género em Portugal e na Europa*. Lisboa: ICS.

Woolf, V. (1938). *Three Guineas*. Disponível em
<http://gutenberg.net.au/ebooks02/0200931h.html>