

# Uma ARTE Irrequieta

François Matarasso



FUNDAÇÃO  
CALOUSTE GULBENKIAN



## UMA ARTE IRREQUIETA

O olhar e o pensamento de François Matarasso trouxeram aos projectos “PARTIS”, e a todos os artistas com interesses sociais nas suas práticas, uma nova consciência do seu lugar nos territórios onde actuam. Depois de o conhecer, dialogar com o seu pensamento é integrar a sua vasta e única experiência em cada um dos nossos pequenos gestos em palco e na rua. Obrigado François.

Paulo Lameiro, Diretor Artístico da Sociedade Artística Musical dos Pousos

Este é, e será por muitos anos, um livro de leitura obrigatória para todos os que se interessam por arte participativa e arte comunitária. Descreve a história e evolução da arte participativa neste e noutros países, defendendo o seu desenvolvimento continuado com enorme criatividade e paixão. O seu fundamento teórico é forte, sem deixar de integrar uma consciência perspicaz de como a política afeta esta arte, e toda a arte. Escrito de forma criativa e elegante, com exemplos elucidativos, demonstra como o poder desta “arte irrequieta” tem impactado as vidas de pessoas e comunidades. François Matarasso tem a qualidade única e o vasto conhecimento de quem é simultaneamente um artista e um estudioso das artes e humanidades. Neste livro, combina esses excecionais talentos com uma perícia, sabedoria e discernimento que conferem à arte participativa o seu merecido lugar na história.

Helen Simons, Professora Emérita de Educação e Avaliação  
da Universidade de Southampton

Finalmente um texto fiável a enaltecer o perfil negligenciado dos artistas comunitários e participativos dos últimos 50 anos. Ilustrado com uma apreciável quantidade de exemplos internacionais inspiradores, François Matarasso oferece-nos reflexão teórica académica, conhecimento histórico e um vigoroso manifesto em defesa de maneiras de criar transformação social.

John Fox, MBE

As artes são particularmente boas em reinventar a roda – cada geração quer acreditar que o seu trabalho é completamente novo, quebra barreiras nunca antes quebradas, é verdadeiramente transgressor e gera autêntica mudança. Na verdade, nenhum de nós trabalha num vazio e, quer o reconheçamos quer não, tudo o que fazemos é construído a partir do trabalho dos nossos antecessores. Neste livro, François Matarasso apresenta-nos um profundo conhecimento do trabalho antecedente e uma análise refletida do que está a acontecer hoje, que em conjunto nos podem ajudar a compreender para onde nos estaremos a dirigir e o que nos poderá ajudar a lá chegar, enquanto artistas, financiadores, decisores políticos, ou comunidades, que são (ou deveriam ser) o coração pulsante do nosso trabalho. Acima de tudo, e o que é muito bem-vindo neste momento, é um livro esperançoso, centrado em atos e não palavras, em atividade e ação, o que é excelente – há muito para ser feito.

Stella Duffy, Cofundadora e Codiretora, Fun Palaces

# Uma ARTE Irrequieta

Reflexões sobre o triunfo e  
importância da prática participativa

François Matarasso  
Tradução de Isabel Lucena



FUNDAÇÃO  
CALOUSTE GULBENKIAN



## Uma Arte Irrequieta: Reflexões sobre o triunfo e importância da prática participativa

Publicado em 2019 pela  
Fundação Calouste Gulbenkian  
Av. Berna, 45 A, 1067-001 Lisboa  
Portugal  
+351 21 782 3000  
info@gulbenkian.pt  
gulbenkian.pt

ISBN: 978-989-8380-32-6  
Depósito Legal – 454396/19

Texto © 2019 François Matarasso  
Fotografia © Fotógrafos Individuais (ver pp.228-9)

O direito de François Matarasso e Isabel Lucena de serem identificados respetivamente como autor e tradutora do trabalho é assegurado ao abrigo do Copyright, Designs and Patents Act 1988.

As opiniões expressas neste livro são do autor e não refletem necessariamente as da Fundação Calouste Gulbenkian.

A distribuição deste trabalho é regulada nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivados 4.0 Internacional. Pode copiar, distribuir, ou apresentar a versão digital deste trabalho desde que: atribua o trabalho ao autor; o trabalho não seja utilizado para fins comerciais; e não altere, transforme ou adicione ao trabalho.

Design: François Matarasso & Dave Everitt  
Impressão: Jorge Fernandes Lda.

Uma Arte Irrequieta



*Este livro é de, com e para todos os artistas, profissionais e não-profissionais, com quem trabalhei, em agradecimento.*

Somos corajosos nos nossos sonhos ousados, mas também nas nossas hesitações. Somos corajosos na nossa insistência em seguir em frente mesmo quando o coração sobressaltado diz: “Vais falhar e bater com a cara no chão”. Corajosos na nossa enorme tolerância para com as centenas de erros que cometemos. Dia após dia. Somos corajosos na nossa persistência.

**Kyo Maclear<sup>1</sup>**



Malcolm X Elders, 'We Have Overcome', (2012)

# Uma Arte Irrequieta

<b>Prefácio</b>	<b>13</b>
<b>I A ARTE PARTICIPATIVA HOJE</b>	<b>17</b>
<hr/>	
<b>1 A generalização da arte participativa</b>	<b>19</b>
Da periferia para o centro	19
Arte participativa por todo o lado	21
Situações-limite	26
Causas e consequências	30
<b>II O QUE É A ARTE PARTICIPATIVA?</b>	<b>33</b>
<hr/>	
<b>2 Conceitos</b>	<b>35</b>
A arte como objeto	36
A arte como tipologia	37
A arte como ato	39
A arte como significado	40
A arte e a cultura	42
A arte e as crianças	44
A arte e os direitos humanos	46
<b>3 Definições</b>	<b>49</b>
Entre participação e comunidade	49
Arte participativa	52
Arte comunitária	55
Os limites da arte participativa	60
<b>4 As intenções da arte participativa</b>	<b>67</b>
Porquê fazer arte participativa?	67
Alargar o acesso à arte (ou democratização cultural)	70
Gerar mudança social	76
Desenvolver a democracia cultural	81
Cooperação transversal	88

<b>5</b>	<b>A arte da arte participativa</b>	<b>93</b>
	A diferença da arte participativa	93
	Artistas profissionais e não-profissionais	95
	Uma estética diferente	99
	A importância do processo	102
	Reflexões sobre o valor artístico	105
<b>6</b>	<b>A ética da arte participativa</b>	<b>111</b>
	As implicações éticas da cocriação	111
	Desequilíbrios de poder	113
	Arte participativa e mudança	126
	A ética da mudança	128
	A vulnerabilidade dos artistas profissionais	131
<b>III</b>	<b>AS ORIGENS DA ARTE PARTICIPATIVA</b>	<b>137</b>
<b>7</b>	<b>Fazer história</b>	<b>139</b>
<b>8</b>	<b>As raízes profundas</b>	<b>143</b>
	A invenção das belas artes	143
	Pacificação	146
	Emancipação	148
	O legado cultural da guerra total	150
	Um Estado-Providência	153
<b>9</b>	<b>A arte comunitária e a revolução cultural (1968 a 1988)</b>	<b>157</b>
	Esperanças e fracassos de um movimento	157
	O desenvolvimento de uma forma de arte	160
	Teatro e arte comunitária	163
<b>10</b>	<b>Arte participativa e apropriação (1988 a 2008)</b>	<b>169</b>
	Da arte comunitária à arte participativa	169
	O impacto do impacto social	175
	Assimilar a participação	182

<b>11 Sem apoio, sem autorização (a partir de 2008)</b>	<b>187</b>
Marés e tempestades	187
Desenvolvimento institucionalizado no norte da Europa	194
Desenvolvimento independente no sul da Europa	197
<b>IV OS PRÓXIMOS PASSOS DA ARTE PARTICIPATIVA</b>	<b>207</b>
<hr/>	
<b>12 Esperança na incerteza</b>	<b>209</b>
Histórico e bem-vindo	209
De que é que a arte participativa necessita?	212
De que é que a arte participativa não necessita?	219
Uma arte cooperativa	220
<b>NOTAS</b>	<b>223</b>
<hr/>	
Agradecimentos	225
Créditos fotográficos	228
Bibliografia	231
Notas finais	239





# Prefácio

Este livro debruça-se sobre a arte participativa e a sua antecessora mais radical, a arte comunitária.<sup>2</sup> É escrito de uma perspetiva de envolvimento com a prática – ao longo da vida a arte comunitária tem sido o meu trabalho, inspiração, educação e, não menos importante, o meu sustento. Sinto-me tão seguro do seu valor no presente como me sentia nos tempos da minha juventude – não, sinto-me ainda mais seguro, porque o meu conhecimento é agora muito maior. Os princípios em que o meu trabalho se baseia mantêm-se inalterados, mas encontram-se agora reforçados por quatro décadas a fazer, observar, acompanhar e investigar arte comunitária em cerca de 40 países.

*Uma Arte Irrequieta* baseia-se nessa história e em investigação recente com enfoque na prática contemporânea. É como que um diálogo entre a prática corrente e a experiência passada, os artistas de hoje e os da minha geração, as ideias emergentes e as já testadas. Com o objetivo de conhecer e entrevistar artistas e de observar trabalho, entre 2015 e 2018 visitei projetos de arte participativa em Portugal, Espanha, França, Grécia, Holanda, Sérvia, Alemanha, Bélgica, Bósnia Herzegovina, Marrocos, Finlândia, Lituânia e Grã-Bretanha. A seleção destes projetos foi decidida por um misto entre planeamento e resposta a oportunidades surgidas. Algumas das viagens foram feitas com o objetivo específico de visitar projetos, outras surgiram como resultado de encomendas profissionais ou por convite. Os trabalhos que vi variam em natureza, disciplina artística, prática e contexto social: a diversidade é característica da arte participativa. Mas, na minha opinião, todos têm valor, mesmo se, ou particularmente quando, desafiam as minhas noções ou expectativas. O que aprendi sobre arte co-

munitária de má qualidade, tem por base questões bastante óbvias e que habitualmente se repetem. As lições sobre trabalho de sucesso foram inúmeras, inesperadas e geralmente inspiradoras.

A investigação realizada não teve por base uma tese específica. Eu tinha assistido à expansão rápida da arte participativa a partir da primeira década do milénio, especialmente em lugares onde a prática era recente e o apoio formal mínimo. Os artistas envolvidos pertenciam a uma nova geração, com ideias moldadas por influências muito diferentes das minhas, e faziam arte com comunidades devastadas pela crise financeira de 2008 e respetivas repercussões. A coragem, tenacidade e imaginação com que os via responder às pressões da globalização, da guerra e do fracasso político, impressionaram-me grandemente. Reinventavam a arte comunitária com, para e num mundo fragilizado, e eu queria saber mais sobre a sua experiência. Ao mesmo tempo, queria também refletir sobre a minha própria experiência, compreender melhor tudo o que fiz e conheci ao longo das décadas anteriores, e fazer sentido do que está agora a acontecer como capítulo seguinte dessa história. Foi uma aventura estimulante, por vezes difícil. O meu raciocínio foi-se alterando muito mais do que eu tinha imaginado possível, até sobre questões tão fundamentais como o significado e validade do termo “arte participativa”. Consequentemente, o livro acabou por ser reescrito várias vezes, sendo cada iteração completamente diferente da anterior. Poderia continuar a revisitá-lo por anos mas, felizmente, os prazos não podem ser continuamente adiados. Ao fim deste longo processo, encontro-me verdadeiramente agradecido à Fundação Calouste Gulbenkian por todo o apoio e paciência demonstrada.

Este livro acabou por se tornar uma espécie de conversa entre pessoas ativamente empenhadas na prática participativa e pertencentes a diversas gerações. Como ficará claro através desta curta descrição, este livro não é um estudo imparcial da arte participativa. É sim, tal como as escassas restantes publicações sobre o tema, um livro escrito por um artista comunitário para os seus pares (profissionais e não-profissionais), embora com a ambição de chegar a outros públicos. Acredito que o conhecimento pode – e deve – ser produzido fora do meio académico, e que a arte é simultaneamente um método válido de investigação e uma forma de conhecimento: é essa a razão pela qual trabalho em arte comunitária.<sup>3</sup> O livro é um registo da interação

particular entre a minha experiência e as minhas ideias. Sou influenciado pelo pensamento humanista de Alfred Grosser, um cientista político que reconheceu a importância e os limites da experiência pessoal. Este prefácio é uma explicação inicial sobre o que molda as minhas interpretações da arte participativa e da arte comunitária. Outras explicações surgirão nos capítulos que se seguem. As interpretações apresentadas foram continuamente postas à prova em conversas, seminários e conferências, através do blogue do projeto e da minha procura de aconselhamento sobre o texto. Foi a crítica construtiva de leitores que me persuadiu a abandonar a segunda versão do livro. É um processo gratificante, e o livro foi bastante beneficiado pelo rigor crítico de amigos e colegas. Agradeço a todos pela sua generosidade e apoio. E, como é óbvio, assumo a responsabilidade de quaisquer erros fatuais ou de juízo que sejam encontrados, convidando os leitores a que me informem dos mesmos através do blogue do projeto: [www.arestlessart.com](http://www.arestlessart.com).

Do exposto resulta que, mesmo tendo por base o melhor do meu conhecimento, investigação e mestria, este livro não é mais que uma mera interpretação da arte participativa. Não tenta provar algo que constitui uma questão de juízo de valor, apesar de ter esperança de que o conhecimento fundamentado que oferece vá substituir algumas crenças. O argumento a favor do valor da prática participativa apresentado neste livro irá persuadir algumas pessoas, mas não todas. Como, aliás, se impõe. A visão que tenho da arte participativa como espaço democrático que permite descobrir, processar, compreender, organizar e partilhar experiências, não se coaduna com uma interpretação única e conclusiva, apesar de propor algumas definições. Era ainda jovem quando constatei a existência de variadíssimas formas de fazer arte participativa. Respeito todas (ou quase todas) essas interpretações, aprecio várias, admiro algumas, mas aspiro unicamente à minha. As tensões inerentes a esta forma de arte – principalmente as que surgem da cocriação entre artistas profissionais e não-profissionais – são inevitáveis. Elas criam dilemas de ordem estética, política e artística, cujas respostas podem ser encontradas unicamente nos contextos em que surgem e nas pessoas neles envolvidas. Existem poucas soluções conclusivas, mas muitas formas de agir melhor. São essas dificuldades que fazem este tipo de trabalho tão pertinente e gratificante, e surgem porque a arte comunitária é realmente impor-

tante na vida das pessoas. Esta é uma arte irrequieta, tensa por ambiguidades de ordem concetual, metodológica e ética. Os seus melhores artistas compreendem e valorizam essas ambiguidades. São estimulados pela caminhada na corda bamba, apreciam o cruzamento de fronteiras disciplinares, têm um interesse genuíno pelas pessoas e territórios que encontram, e veem esta forma democrática de construção de sentido como um caminho esperançoso para uma vida melhor. Curiosamente, e de acordo com a minha experiência, em geral não se identificam como artistas: as suas ambições são outras.

Para concluir, são mais as questões que este livro levanta do que as respostas que oferece. Não existe um posicionamento ideal em campos de tal modo discutíveis. A posição a tomar pode apenas ser uma, a que é escolhida depois de se terem considerado outras e de se ter optado pela que melhor corresponde às nossas convicções filosóficas, políticas e artísticas. E podemos mudá-la a qualquer momento, reajustando o equilíbrio às mudanças que nos circundam. Este livro é um dos lados de um diálogo. Escrevam nas margens, sublinhem as passagens de que gostam e riscuem as de que não gostam (mas questionem-se ao fazê-lo). Conversem convosco próprios, conversem com amigos, conversem comigo. Na arte participativa, a viagem é tão importante quanto o destino.

François Matarasso  
Setembro 2018



A arte  
participativa  
hoje



NTW TEAM 'Performance Party', (2018)

# 1

## A generalização da arte participativa

### Da periferia para o centro

No decorrer dos últimos 20 anos passou-se algo imprevisível com a arte participativa – tornou-se comum. Não quero com isto dizer que a participação quotidiana das pessoas nas artes se tenha tornado comum, porque sempre o foi. Tal como Raymond Williams refere em *Culture is Ordinary*<sup>4</sup> fazer, partilhar e desfrutar das artes é a base da vida cultural de qualquer sociedade. Mas o enfoque do presente livro não é a cultura do quotidiano, que é demasiado importante para necessitar de interpretação ou defesa externa. É sim, a arte participativa, uma prática específica e historicamente recente, que une artistas profissionais e não-profissionais num ato de cocriação.<sup>5</sup> É um campo vasto e extraordinariamente diversificado, que vai da sofisticada arte contemporânea a políticas de ação cultural, mas que é definido pela partilha do ato criativo. Este campo inclui aquilo a que chamo arte comunitária, uma prática mais antiga e com base na reivindicação de direitos, surgida com a revolução cultural que veio transformar a sociedade Ocidental na década de 1960. Tanto a arte participativa como a arte comunitária têm um papel importante em estabelecer uma ligação entre a participação cultural quotidiana e a autoconsciência da prática artística contemporânea, contribuindo assim para a regeneração da fratura causada pela chegada das belas artes, inventadas pelo Iluminismo no século XVIII. Nesse aspeto, a generalização da arte participativa é um acontecimento histórico cuja relevância não se limita ao mundo das artes.



Foram necessárias décadas para que isso se tornasse claro. Os jovens ativistas que inventaram a arte comunitária, nas décadas de 1960 e 1970, entendiam-se como um movimento, o que é sugestivo do caráter radical do seu projeto. Acreditavam que a arte é essencial ao florescimento humano, que todos têm capacidade de criá-la e defini-la, e que a participação plena, livre e igualitária na vida cultural é simultaneamente um direito e uma via de acesso a uma sociedade mais justa e democrática.<sup>6</sup>

Na época, essas ideias eram verdadeiramente radicais. Vieram desafiar conceitos estabelecidos sobre o valor transcendente da arte e a genialidade do artista, ideias que na Europa tinham moldado uma cultura de elite e respetivas instituições desde o Iluminismo.<sup>7</sup> A autoridade das instituições culturais depende de serem aceites como juízes legítimos do valor da arte – para que serve uma Academia de Arte ou um Arts Council, se não para exercer juízos com autoridade?<sup>8</sup> Na década de 1970, o movimento de arte comunitária rejeitou os padrões estabelecidos pelo mundo das artes que, em resposta, rejeitou a arte comunitária por esta não se reger pelos mesmos.<sup>9</sup> E assim começou uma disputa, que se mantém até aos dias de hoje, sobre a natureza, significado, propósito e valor da arte, e de quem tem o direito de deliberar sobre essas questões. Este desentendimento, que surge como tema recorrente do presente livro, é inevitável porque a arte expressa valores. Essa é possivelmente a razão pela qual, em 1976, Kjølvi Ege-land, ministro norueguês da Igreja e da Cultura, declarou numa reunião com os seus pares europeus que “A cultura é um assunto para políticos”.<sup>10</sup>

Em 1981, época em que trabalhei como aprendiz numa organização de arte comunitária no sul de Londres, a estratégia de questionar a qualidade do trabalho participativo parecia eficaz. Apesar dos seus 15 anos de prática ousada e inovadora, o movimento de arte comunitária não tinha conseguido conquistar respeito ou apoio significativo do mundo das artes. O debate sobre a arte e o seu lugar na sociedade tinha chegado a um impasse e, no melhor dos cenários, a arte comunitária era tolerada. Subfinanciada e ignorada pelos críticos, a prática tinha pouca visibilidade fora dos bairros sociais e centros comunitários em que acontecia. O início da década de 1980 ficou marcado pelos conflitos ideológicos que acompanharam a luta do primeiro governo de Margaret Thatcher para implementar as políticas



## MOVIMENTO DE EXPRESSÃO FOTOGRÁFICA

A revolução digital é tão veloz e abrangente que se torna difícil ver como está a mudar a forma como vivemos atualmente. Os artistas sempre foram bons em remar contra a maré, nem que seja para provar que nada é tão inevitável como possa parecer. Desde de 2001 que, através de cursos e projetos, um grupo de fotógrafos de Lisboa convida pessoas a olhar o mundo de forma mais atenta. O Movimento de Expressão Fotográfica trabalha do mesmo modo com empenhados fotógrafos amadores ou pessoas que nunca tenham usado a fotografia como arte: cegos, idosos, jovens infratores, portadores de deficiência e outras pessoas que vivem à margem da cidade.

O trabalho é deliberadamente lento, valorizando a conversa e as descobertas a que se chega quando se olha, olha, e volta a olhar, até se começar realmente a ver. Recorrendo tanto ao uso de câmaras estenopeicas e rolos de filme fotográfico, como ao de tecnologia digital, os artistas ajudam aqueles com quem trabalham a produzir fotografia de uma beleza fora do comum, porque cada imagem é destilada a partir da vida, da memória e daquilo que realmente importa para a pessoa que a cria. As exposições permitem ao MEF estabelecer relações entre os grupos disparez com que trabalha e tornar a presença dos mesmos visível na cidade. O financiamento e a sustentabilidade de trabalho de natureza tão íntima não é fácil, mas é uma forma de resistência vital numa cultura de atitudes descartáveis para com a fotografia e, vergonhosamente, para com as pessoas.



## LAB MOLKE

Em Abril de 2015 foram abolidas as quotas que durante uma geração tinham regulado a produção de leite na União Europeia. Para o bem ou para o mal, muitas famílias rurais viram-se confrontadas com um futuro incerto. Foi nesse contexto que Titia Bouwmeester iniciou um projeto de teatro com a comunidade de Friesland, no norte da Holanda. Leeuwarden, a cidade vizinha, preparava-se para ser Capital Europeia da Cultura em 2018 e o conceito desenvolvido atribuía um papel central à arte comunitária. Através do trabalho de Bouwmeester, que usa abordagens documentais para dar destaque a questões de mudança social, a equipa do projeto quis testar ideias e desenvolver uma relação com a comunidade rural. Ao longo do verão, nove artistas passaram tempo em propriedades rurais dedicadas à produção de leite. Tinham como objetivo conhecer o estilo de vida, ajudar no que pudessem e escutar os seus anfitriões. No final, juntaram-se para trocar ideias e desenvolver uma peça de teatro. A única apresentação decorreu no fim de agosto para um grupo de famílias locais. Aconteceu em estábulos, celeiros e sob o enorme céu de Friesian. Na sua fusão de performance, música e teatro, os artistas eram forasteiros a devolver à comunidade com que tinham vivido as suas impressões sobre a mesma. Ao fazê-lo, permitiram que fossem expostos os medos relativos ao processo de mudança e que fosse honrado o património ancestral da produção leiteira. Novas memórias foram inscritas no solo, nos animais e pessoas desta pequena localidade interdependente. O vestígio deste trabalho continua a acompanhar todos os envolvidos.



### *FAMILY TREASURES REVEALED*

Ao longo de um ano, as mães que frequentavam o Slade & Headington Children's Centre, em Oxford, fizeram parte de um projeto liderado por Steve Empson. Sentadas no chão em círculo usavam barro, carvão e tinta para produzir retratos dos seus entes queridos e dos lugares onde tinham crescido. A ideia veio de Janet Law, a diretora do Centro, que se tinha apercebido da importância da comunicação não-verbal para o número crescente de mulheres com um inglês limitado que frequentavam o Centro. A arte mostrou-se uma boa forma de ajudar as pessoas a encontrar pontos comuns dentro da diversidade cultural do grupo. Ao reproduzir membros das suas famílias em barro, ou pintar autorretratos, estas mulheres descobriam que sob as diferenças superficiais existiam pontos comuns. Experimentaram mudanças pessoais, mas importantes, tendo ganho confiança sobre si mesmas e sobre o seu lugar na comunidade. Gyongi decidiu que "não há razão para ter medo de fazer perguntas sobre as tradições e culturas de pessoas diferentes". Para Ralitsa, a descoberta de que podia pintar "foi drástica – se posso fazer arte, posso fazer seja o que for". Os trabalhos foram apresentados a famílias e amigos através de uma exposição no Centro Infantil; cada um trouxe um prato típico da sua cultura para a celebração. *Family Treasures Revealed* foi um projeto modesto e despretensioso. Foi também uma discreta reivindicação de democracia cultural – característica da valiosa, mas pouco reconhecida, arte participativa que se faz hoje em dia.





## OSUNČANA MJESTA, DOTRŠČINA VIRTUAL MUSEUM

Entre as árvores do Parque Memorial de Dotrščina encontram-se cem indivíduos, dispersos, com as caras voltadas em direção ao sol de finais de setembro. A maioria mantém os olhos fechados, concentrando-se em sentir o ar e o calor que lhes toca a pele. Vão seguindo o movimento do sol, encontrando novas clareiras onde se posicionar. Ninguém fala. Passa meia hora e descontraem. Começa a ouvir-se um sussurrar de vozes. Passos a estalar na caruma do mato. Estamos perante uma intervenção artística criada em 2017 para o Museu Virtual de Dotrščina, uma instituição fundada em 2012 por Saša Šimpraga, que é desde então responsável pela sua curadoria. O trabalho de Šimpraga desafia o revisionismo político através de abordagens participativas que remetem para histórias caídas no esquecimento e as injustiça dos dias que correm. O Parque de Dotrščina é uma cena de crime – entre 1941 e 1945 cerca de 7000 pessoas foram levadas para lá e executadas pelo regime fascista. Muitos destes indivíduos encontram-se enterrados por entre as árvores do parque. Nos dias que correm, excetuando a atividade dos neonazis que regularmente vandalizam o parque com graffiti, a história caiu em esquecimento. *Osunčana mjesta (Clareiras)* foi uma intervenção concebida por Zoran Pavelić em resposta ao concurso público lançado anualmente para um memorial em formato de intervenção artística e que simbolize a ideia de que “a liberdade é sempre a escolha da luz”. Artistas como Šimpraga e Pavelić continuam a exercer a corajosa tradição da resistência não-violenta através de uma arte engajada que valoriza a vulnerabilidade do ser humano acima da retórica política. *Osunčana mjesta* e o Museu Virtual de Dotrščina, demonstram que a arte pode ser simultaneamente urgente e intemporal, séria e acessível, efémera e visceral. Não há aqui distinção entre artista e participante. Não há público. Apenas um convite para que se escolha a luz.

sociais e económicas que hoje conhecemos como neoliberalismo. Possivelmente com exceção dos artistas comunitários que trabalhavam em zonas urbanas a braços com a desindustrialização, a arte parecia ocupar uma posição periférica a essas batalhas. Paralelamente, o movimento de arte comunitária, largamente de esquerda, não conseguia chegar a um acordo interno sobre a teoria, política, ou mesmo, função social da arte. E assim, enquanto a liberalização do setor financeiro consolidava a nova hegemonia, em 1987, a National Association of Community Artists foi dissolvida. Muitos interpretaram o acontecimento como o fim da promessa – ou desafio – que a arte comunitária representava. Um grande número deixou o campo por completo e aqueles que ficaram adaptaram o trabalho que faziam à nova cultura. Muitos destes começaram a definir o seu trabalho como arte participativa, com o objetivo de o distinguir de uma prática que lhes parecia obsoleta e muito marcada por ataques constantes contra o seu valor artístico.

Na década de 1990, além de trabalhar em arte comunitária, comecei a escrever sobre a prática.<sup>11</sup> Queria refletir sobre o meu próprio trabalho e defender uma forma de arte negligenciada, desvirtuada e subvalorizada. A investigação que publiquei sobre o impacto social da participação nas artes foi bem acolhida pelas pessoas ligadas à prática, mas recebida com pouco entusiasmo por parte das instituições de arte britânicas. A experiência tinha-me tornado cauteloso e escrevi apenas que “um ligeiro reposicionamento de prioridades nas políticas sociais poderia ter um resultado bastante significativo: um pouco de arte pode chegar longe”.<sup>12</sup> Mas, em 1997, mesmo esse apoio mínimo à arte participativa parecia-me improvável.

Não podia estar mais enganado.

### **Arte participativa por todo o lado**

O que é que significa dizer que a arte participativa se tornou comum? Uma resposta possível é que se generalizou e se encontra agora por toda a parte. A arte participativa alastrou-se a partir dos espaços rurais e periferias urbanas que ocupava na década de 1970, até aos centros do poder cultural. A prática pode agora ser encontrada em instituições culturais; nas políticas económicas, sociais e urbanas; em serviços de saúde e educativos; na justiça criminal; nos setores habi-

tacional e de voluntariado; na comunicação social; na Internet e em comunidades por toda a parte.

- A participação é parte integrante do trabalho de artistas como Jeremy Deller, Theaster Gates e Suzanne Lacy. É promovida por curadores, analisada por críticos de arte e estudada por acadêmicos. Em 2015, o prêmio de arte contemporânea mais conceituado da Grã-Bretanha contemplou um trabalho que 40 anos antes teria sido considerado arte comunitária. O Turner Prize foi nesse ano concedido ao Assemble, “um coletivo que trabalha de forma transdisciplinar nos campos da arte, design e arquitetura, com o objetivo de criar projetos em conjunto com as comunidades que os usam e habitam”.<sup>13</sup>
- Ideias e métodos desenvolvidos por artistas comunitários têm hoje em dia um papel central nos programas educativos de museus e galerias de arte. A Tate Modern tem um programa diário de conversas e workshops com artistas, que inclui atividades práticas para escolas, jovens e adultos.<sup>14</sup> E o Middlesbrough Institute of Modern Art descreve-se como um museu “útil”, empenhado em “reestabelecer a ligação entre a arte e a sua função social e em promover a arte como ferramenta de mudança do mundo”.<sup>15</sup>
- O National Theatre of Scotland estreou-se em 2006 com 10 peças de teatro apresentadas simultaneamente, em igual número de localidades, de norte a sul da Escócia. Todas as produções giraram em torno do tema “Home” e tiveram a participação das gentes locais. Vicky Featherstone, diretora artística na época, disse: “A ideia é dar-lhes voz, através da sua própria imaginação, para romper com os nossos pressupostos”.<sup>16</sup>
- O Sage Gateshead é um auditório musical construído nas margens do rio Tyne, local onde os navios eram outrora carregados com carvão. A instituição oferece uma rede de programas de música comunitária que cobre todo o nordeste de Inglaterra. Atualmente, são inúmeros os centros de artes performativas que assumiram esse tipo de compromisso para com a arte participativa.
- Entre 2002 e 2011, o programa governamental “Creative Partnerships” envolveu perto de 1 milhão de crianças de idade escolar em atividades de aprendizagem criativa com artistas profissionais,

atores, designers e cientistas. A iniciativa colocou 3500 artistas nas escolas mais carenciadas de Inglaterra através de um programa inovador que produziu melhorias mensuráveis no aproveitamento escolar dos jovens que participaram.<sup>17</sup>

- A arte participativa é reconhecida pelas políticas sociais, como comprovado pelos três exemplos que se seguem: a organização Age Concern gere o programa “cARTrefu”, que liga artistas aos residentes de 122 lares de terceira idade no País de Gales<sup>18</sup>; os Serviços Sociais de Lewisham, no sul de Londres, financiam a iniciativa “Meet me at the Albany” um clube semanal gerido por e para idosos, em conjunto com duas organizações de arte locais<sup>19</sup>; a South Yorkshire Housing Association coproduz um programa de artes direcionado aos seus inquilinos, porque a atividade artística contribui para a qualidade de vida dos mesmos.<sup>20</sup>
- Em 2013, o Arts Council England lançou o programa “Creative People and Places”, com a seguinte declaração “todos têm o direito de experienciar e ser inspirados pela arte e cultura”. O programa, que representa um investimento de £37 milhões, funciona em 21 regiões de Inglaterra “onde o envolvimento nas artes se encontra significativamente abaixo da média nacional”. A abordagem utilizada relativamente ao envolvimento de pessoas em projetos locais, planeamento e tomadas de decisão, reflete práticas há muito utilizadas na arte comunitária. Em 2018, o presidente do Arts Council England, Sir Nicholas Serota, anunciou um novo investimento de £37 milhões com o objetivo de garantir a continuação do programa até 2022 e de o alargar a novas regiões.<sup>21</sup>
- Entre 2014 e 2017, Hull esteve empenhada no projeto Capital Britânica da Cultura. A cidade lançou a si própria o desafio de aumentar a participação cultural dos seus residentes em 7%. Fê-lo, em parte, através de uma iniciativa intitulada “Creative Communities Programme”, cujo objetivo era o de apoiar “oportunidades de colaboração entre artistas e comunidades”. O resultado traduziu-se em 62 novos projetos comunitários “de festas de rua a concertos de música clássica, e de colaborações entre projetos de arte comunitária a instalações audiovisuais”.<sup>22</sup>



- Em 2006, a BBC TV transmitiu uma série documental intitulada *The Choir*. O conteúdo consistia em acompanhar Gareth Malone (que tinha anteriormente trabalhado com música comunitária na London Symphony Orchestra) no processo de formação de um coro numa escola de Londres. O sucesso do programa levou à produção de séries adicionais, prémios da indústria televisiva, e um público cujo número rondava os 2,5 milhões de espetadores.<sup>23</sup> Para além destes resultados, o programa encorajou milhares de pessoas a iniciarem-se no canto coral. Formado por profissionais do serviço de saúde no contexto de *Singing While You Work* de Gareth Malone (BBC 2012), o Lewisham & Greenwich NHS Choir conta entre as suas atuações com uma apresentação no, internacionalmente conceituado, Glastonbury Festival e contribuições para filmes de promoção da saúde pública.<sup>24</sup>
- *Enlightment*, a cerimónia de abertura dos Jogos Paralímpicos de Londres, em 2012, foi criada por 3000 artistas não-profissionais e 100 artistas profissionais, incluindo um elevado número de crianças e de pessoas portadoras de deficiência.<sup>25</sup> Para Jenny Sealey, diretora artística do projeto e pioneira na área das artes e deficiência, “a pressão era imensa, porque sabíamos que era uma oportunidade única de pôr um enorme e altamente competente grupo de surdos e portadores de deficiência como protagonistas numa narrativa sobre direitos humanos, e dizer ao mundo ‘olhem para nós, somos magníficos’”.<sup>26</sup>

Esta mudança no grau de popularidade e reconhecimento da arte participativa não se limita à Grã-Bretanha, apesar de este ter sido um dos lugares onde começou. Um crescimento idêntico tem sido verificado por toda a Europa e para lá das suas fronteiras.

- Em França, a Philharmonie de Paris criou um programa educativo de música clássica que, com uma pedagogia adequada, vai ao encontro de crianças de zonas carenciadas. O programa, intitulado “Demos”, desenvolveu uma rede de dimensão nacional através de parcerias locais a partir de 2010. Em 2018, apoia mais de 15 orquestras e 2000 jovens músicos, com idades compreendidas entre os 7 e os 14 anos.<sup>27</sup> Parte do financiamento do projeto provém do Art Citoyen, um fundo dedicado à arte participativa, criado em 2010 pela Foundation Daniel et Nina Carasso.<sup>28</sup>

- Na Finlândia, o Teatro Nacional apresenta-se em lares de terceira idade, hospitais e prisões. Em 2017 acolheu no seu palco *Toinen koti (Outra Casa)*, uma peça documental, criada e representada em Helsínquia por atores finlandeses e estrangeiros requerentes de asilo. O trabalho, que incluía atores profissionais e músicos não-profissionais, obteve tanto sucesso que foi necessário adicionar novas datas de exibição.<sup>29</sup>
- Em Espanha, a fundação La Caixa financia programas de arte com objetivos sociais, incluindo exposições, teatro e concertos participativos. Apoiava ainda a “Apropra Cultura”, uma iniciativa que facilita visitas de utentes de serviços sociais e centros comunitários a instituições culturais. Entre 2008 e 2017, a fundação investiu €4,5 milhões em 345 projetos de arte participativa com grupos de pessoas vulneráveis e marginalizadas.<sup>30</sup>
- Na Holanda, a arte comunitária é reconhecida pela política cultural do país desde o ano 2000, e constitui um dos alicerces do programa “Leeuwarden Capital Europeia da Cultura 2018”.<sup>31</sup> Enquanto o International Community Arts Festival (ICAF) de Roterdão – uma herança da Capital Europeia da Cultura de 2001 – é provavelmente o maior evento de arte comunitária da Europa.<sup>32</sup>
- Na Suíça, a agência federal para a cooperação e desenvolvimento (SDC) comprometeu-se a atribuir 1% do seu orçamento de ajuda a programas culturais. Tendo, na década passada, apoiado programas substanciais de cultura e arte participativa nas Balcãs Ocidentais, Ásia Central e África Subsariana.<sup>33</sup>
- Na Noruega, Paquistão, Hungria e outros países, a Creativity, Culture & Education, instituição de beneficência que atualmente se encontra por trás da iniciativa “Creative Partnerships”, tem vindo a ampliar o trabalho inovador que faz com escolas, universidades e governos, com o objetivo de reforçar o lugar da arte participativa na educação.<sup>34</sup>
- Na Austrália, a agência de promoção de saúde pública do estado de Vitória, VicHealth, financia programas de arte participativa e comunitária que encorajam atividade física e contacto social. As avaliações destas atividades contribuem para um conjunto de evidências sobre o valor da arte na saúde que tem vindo a ser desenvolvido internacionalmente.<sup>35</sup>

Embora repetitiva, esta lista ilustra como a arte participativa se tornou comum. O envolvimento de “cidadãos, gente comum, membros da comunidade, ou não-artistas” (como designados pelo curador Tom Finkelpearl), é um aspeto fulcral da criação artística nos dias de hoje.<sup>36</sup> E começou também a ser aceite no campo muito mais vasto das políticas sociais.<sup>37</sup> A arte participativa é comum, pelo menos no sentido de que é prontamente incluída em programas de instituições culturais, festivais, organizações sociais, agências públicas, fundações e empresas de radiodifusão, entre outros. Os exemplos apresentados, aos quais podiam ser adicionados outros tantos, não têm nada de excepcional. Por isso é que são importantes.

Iniciativas que recebem todos os recursos e destaque das instituições culturais, demonstram como a arte participativa se moveu da periferia para o centro. Mas essas são iniciativas que não mostram a história completa e, possivelmente, nem sequer apresentam o mais importante. O forte da arte participativa encontra-se no seu lugar de origem: as comunidades. Há um vasto ecossistema de artistas, organizações sociais, grupos de arte comunitária, assistentes sociais, educadores e ativistas, a fazer arte participativa e comunitária a nível local. Com pouco dinheiro, mas com uma enorme resiliência. Desconhecidos dos críticos e da comunicação social, são eles a base em que assenta o trabalho mais visível e aclamado, e o caldeirão em que são forjadas ideias novas e radicais. Nos países em que os recursos para a cultura são limitados, ou em que as instituições públicas mantêm uma visão conservadora sobre a sua própria função, estes pequenos grupos independentes são essenciais, tanto pela ação de base que desenvolvem, como por porem em prática a participação democrática num mundo sob pressão.

### **Situações-limite**

A generalização da arte participativa traz consigo oportunidades e ameaças. É uma conquista extraordinária, que se deve à contribuição de inúmeras pessoas ao longo de décadas. O resultado desse contributo veio permitir a muitos outros usufruir dos benefícios trazidos pela participação nas artes e, em consequência, milhões de vidas têm sido mudadas para melhor, umas consideravelmente, outras de forma mais modesta. Por outro lado, a crescente aceitação da arte participa-

tiva pelos centros do poder ameaça transformar a prática em mais um tentáculo do controle institucional, com propósitos, objetivos e métodos ditados do exterior, ao invés de negociados e decididos por aqueles a quem dizem respeito. Numa perspectiva menos dramática, existe também o risco de uma má utilização da arte participativa por pessoas que não compreendem os seus valores e processos, ou que acreditam que a prática necessita de pouco mais do que boas intenções. Os resultados obtidos seriam a mediocridade e o ressentimento. Além de que, mal interpretada, a arte participativa pode não conseguir cumprir a sua promessa e cair em descrédito.

Será a arte participativa difícil de compreender? Depende da perspectiva – em quatro décadas de trabalho em arte comunitária, com pessoas de diversas culturas, na Europa e para lá das suas fronteiras, não recorro um único participante que se mostrasse confuso relativamente ao como e porquê do que fazia. Em contrapartida, tive inúmeras conversas, por vezes tortuosas, com artistas, gestores, financiadores e políticos que não conseguiam compreender os conceitos, processos ou valor da arte participativa. Da mesma forma, aquilo que tenho escrito sobre arte participativa é frequentemente bem aceite pelas pessoas que a fazem e rejeitado por aqueles que se encontram mais distantes da prática. O problema reside na questão de que, *por natureza*, a arte participativa cruza as fronteiras concetuais e administrativas do mundo das artes. É aí que se encontra a sua força – e o seu desafio.

Ao unir profissionais e não-profissionais na produção de arte, a prática participativa dá origem a uma forma de arte nova e instável. As sociedades modernas organizam-se em campos de atividade, políticos e de pensamento, cada vez mais sofisticados (e, consequentemente, exclusivos). Transversal à diversidade desses campos, a arte participativa cruza e esbate os seus limites individuais com o instigar de novas colaborações. Estabelece ligações entre arte, assistência social, política, filosofia, meio ambiente, saúde, estética, justiça criminal e muitos outros campos de atividade. E essas ligações são potencialmente destabilizadoras.

O filósofo Karl Jaspers dá particular importância às situações-limite, que denomina como *Grenzsituationen*. Jaspers escreveu “tornamo-nos nós próprios através de uma mudança na nossa consciência de ser quando somos confrontados com situações que não

podemos mudar ou às quais não podemos escapar: morte, medo, mudança, culpa”.<sup>38</sup> Ao escrever sobre as ideias de Jaspers, Christopher Tornhill descreve estas situações-limite como:

momentos, geralmente acompanhados por experiências de terror, culpa ou ansiedade aguda, em que a mente humana confronta as restrições e a estreiteza patológica das suas formas de existência, e se permite abandonar a segurança das suas limitações, entrando assim numa nova dimensão de autoconsciência.<sup>39</sup>

Desde o seu nascimento na Atenas Clássica, que a dramaturgia europeia tem buscado inspiração nos dilemas existenciais que confrontam o ser humano em situações como as descritas. Na realidade, o poder que tem em torná-los visíveis, comunitários e experienciais é tal que, em 1947, inspirou o dramaturgo e filósofo francês Jean-Paul Sartre a reivindicar um “teatro de situações”.<sup>40</sup>

Mas há um outro aspeto em que o conceito de situações-limite de Jaspers se torna útil para compreender o desafio colocado pela arte participativa ao pensamento convencional. Por existir única e somente nesse cruzar de fronteiras, a arte participativa não pode deixar de nos tornar conscientes sobre “as restrições e a estreiteza patológica” das formas de organização social existentes. Ao operar nas fronteiras de estruturas sociais normativas, a arte participativa confronta-nos com novas questões. Destabiliza os conceitos e disciplinas dentro dos quais e entre os quais ela própria funciona, abandonando a segurança dessas formas existentes e desafiando-nos, por conseguinte, a tornarmo-nos mais autoconscientes. Esta destabilização, que nem sempre é consciente ou deliberada, é um resultado inevitável de entrar nessa terra de ninguém. Sarah Bakewell comenta que as situações-limite:

levam-nos a perceber que temos que aceitar o peso da responsabilidade por aquilo que fazemos. Para Jaspers, experienciar esse tipo de situações é quase sinónimo de existir [...]. Embora difíceis de suportar, elas são os enigmas da nossa existência e, conseqüentemente, abrem as portas à reflexão filosófica. Não podemos resolvê-los a pensar de forma abstrata: têm que ser vividos, e no final fazemos escolhas com o nosso ser completo.<sup>41</sup>

No seu melhor, é isso exatamente o que a arte participativa faz, como exemplificado por muitos dos casos apresentados neste livro. Tome-mos como exemplo o Fada Theatre, cuja peça *Talent op de vlucht (Talento em fuga)* abriu o International Community Arts Festival de Roterdão, em 2017. A companhia foi formada por refugiados sírios no decorrer do período em que se encontravam num centro holandês para requerentes de asilo, e inclui criadores de teatro profissionais e não-profissionais. A sua peça é baseada em experiências de guerra, fuga e migração, que Jaspers teria reconhecido como situações-limite. Mas os meios pelos quais a realidade é transformada em teatro criam uma situação-limite *dentro da própria arte*. Ao recorrer aos processos da arte comunitária, o Fada Theatre desafia a convenção que mantém eventos traumáticos, da natureza dos abordados, na segurança do palco e dentro de formas que nos são confortáveis e familiares. Nesta peça não se está perante atores profissionais e cidadãos comuns a apresentar dilemas morais abstratos, tal como Sartre tinha previsto. As pessoas em palco são sobreviventes a testemunhar crimes de guerra. Na arte do Fada Theatre, as situações-limite existem no *que* está a ser dito, mas também em *como* está a ser dito. Não é teatro *sobre* guerra civil e migração. É teatro *da* guerra civil e migração. Ao trabalhar na fronteira entre a arte e a ação social, o Fada Theatre destabiliza as convenções de ambos os setores, tornando difícil para o público, e para si próprios, sentir-se à vontade em qualquer dos dois. O grupo abandona as restrições e a segurança de formas existentes – não da arte em si, mas de como a arte é normalmente concebida, criada e apreciada. Ao fazê-lo, os elementos do Fada Theatre aceitam o peso da responsabilidade implicada no ato artístico, e solicitam ao público que tome igual responsabilidade pela sua reação ao mesmo. Não existe um sistema de valores estável que permita avaliar este trabalho sendo, em parte, essa a razão pela qual o mundo das artes tanto se debate com questões de qualidade na arte participativa.<sup>42</sup> Não podemos depender das autoridades habituais para fazer sentido de *Talent op de vlucht*. Temos que ser nós próprios a fazê-lo. O efeito é tornarmos mais conscientes dos nossos próprios pressupostos, escolhas e responsabilidades. A arte participativa recorda-nos de que estamos vivos e de que a nossas vidas são importantes.

## Causas e consequências

A arte participativa é hoje em dia tão comum que se torna difícil compreender as causas e potenciais consequências da sua generalização. A verdade é que, em parte, as ideias se tornam comuns quando, e porque, deixamos de as questionar. No entanto, como vimos, a própria natureza da arte participativa levanta questões profundas e complexas que não podem ser ignoradas, particularmente por quem trabalha na área. Este livro lança um olhar sobre essas questões, incluindo o processo de aceitação da atividade conjunta de artistas profissionais e não-profissionais na criação de arte crítica e autoconsciente.

Esta generalização da arte participativa não significa (ou não significa apenas) uma mudança de tendências no mundo das artes. Ela é resultado de uma revolução no pensamento sobre arte, que está em si associada a um conjunto mais lato de mudanças na sociedade europeia. O período de paz e prosperidade sem precedentes, que ocorreu durante a segunda metade do século XX, proporcionou um aumento da democracia, educação e lazer nas nações europeias, que veio depois a expandir-se para lá do continente. Simultaneamente, o declínio verificado no poder da religião e ideologia política, como sistemas coletivos de construção de sentido, veio colocar um peso tremendo na cultura como fonte de significado, identidade e transcendência. Essas mudanças transformaram a relação das pessoas com a arte, oferecendo-lhes razões e formas para questionar conceitos estabelecidos. Se a arte participativa se tornou comum, é porque as suas ideias e processos acompanham as tendências desta transformação social de forma significativamente mais acentuada do que outras áreas de produção artística. Este fato pode constituir surpresa para os artistas e ativistas na vanguarda da prática, fustigados como se encontram por ventos e marés políticas. Mas, sob a tempestade que veem à superfície, há anos que a maré se move a seu favor.

No entanto, e apesar deste processo de generalização estar ainda a decorrer, as condições que o proporcionaram encontram-se de novo em mudança. O acordo político e económico estabelecido na sequência da Segunda Guerra Mundial, está a desintegrar-se paralelamente ao desaparecimento da geração cujo sacrifício o moldou. A crise financeira de 2008 roubou aos governos a capacidade ou vontade de


cumprir o contrato social do pós-guerra. A guerra, pobreza e fracasso do Estado, levam milhões a procurar refúgio em nações mais seguras. A revolução tecnológica insinua um futuro estranho, talvez assustador. O uso dos recursos naturais do planeta pelo ser humano constitui uma ameaça crescente. Surgem populistas e demagogos em busca de bodes expiatórios.

A arte participativa não tem capacidade para resolver estes desafios existenciais, mas pode ajudar-nos a enfrentá-los nos locais onde vivemos e convivemos. Quando no seu melhor, a arte participativa cria um espaço onde todos podem falar e ser ouvidos, onde dor e esperança podem ser partilhadas, onde é possível chegar a consensos e encontrar formas de trabalhar em conjunto, onde a criatividade e empatia podem encontrar melhores formas de viver. Potencialmente, tudo isto torna a arte participativa mais pertinente em locais demasiado pequenos ou fracos para serem notados pelas forças do poder. Para comunidades que se encontram cada vez mais entregues à sua própria mercê, a arte participativa – e particularmente a arte comunitária – pode ser uma ferramenta importante para a construção de um futuro melhor.

E digo, pode. A arte é um poder, não uma mercadoria. A arte participativa pode empoderar, mas os seus resultados não são garantidos. Tal como qualquer outro tipo de arte, esta pode também ser vazia, manipulativa, pretensiosa, banal ou pouco interessante. Até que ponto a participação é desejável, depende inteiramente daquilo em que se participa, em que termos e com que fim. A arte pode ser usada para controlar, dominar e explorar, tal como demonstra a representação feminina no cânone da arte europeia. Conhecendo todo o leque da arte participativa, sei que no seu melhor pode ser empoderadora e transformadora. A sua generalização cria novas oportunidades de florescimento humano e justiça social, mas para que esse potencial seja maximizado temos que compreender a sua natureza, os seus processos e as suas armadilhas. O capítulo que se segue inicia essa jornada, debruçando-se sobre o que entendemos por arte, e como essas ideias influenciam o nosso conceito de participação.







O que é  
a arte  
participativa?



Restoke, 'Man Up', (2018)

A cultura é comum: esse é o fato primordial. Todas as sociedades humanas têm forma, propósitos e significados próprios. Todas as sociedades humanas expressam os mesmos através das suas instituições, e das suas artes e conhecimento. O que faz uma sociedade é a descoberta de significados e direções comuns, e o seu desenvolvimento é um processo ativo de debate e alteração sob a pressão da experiência, do contacto e das invenções, que se inscrevem no solo.

Raymond Williams <sup>43</sup>

A arte propriamente dita é o primeiro problema levantado em qualquer debate sobre arte participativa.<sup>44</sup> Que significado damos à palavra arte? Ou, mais concretamente, sem grandes análises, o que é que entendemos por arte? A arte participativa é uma prática criativa fascinante por um motivo em particular – desafia os nossos pressupostos sobre o que é a arte, porque a fazemos, como nos afeta e outras noções críticas que damos como garantidas. A arte participativa cruza fronteiras firmemente estabelecidas desde há longa data. A divisão entre quem é e quem não é artista constitui a mais óbvia destas fronteiras, mas existem outras igualmente significativas, entre profissões, disciplinas e formas de arte, ou as que separam diferentes tipos e níveis de poder. *Por definição*, a arte participativa situa-se, simultaneamente, em dois ou mais lugares. O fato em si pode tornar-se desconfortável e, inquestionavelmente, faz desta prática uma arte irrequieta.

Não reconhecer essa tensão torna a arte participativa difícil de compreender. Acostumámo-nos a pensar sobre arte de uma determinada forma, e essa familiaridade geralmente torna-nos o raciocínio rígido. Na década de 1960, os primeiros artistas comunitários come-

çaram a questionar se outras formas de pensar sobre arte poderiam abrir as portas que excluíaam tantos do seu domínio. Na altura, o projeto era visto como político e, ao levantar questões sobre poder, acabava por inevitavelmente o ser, mas a sua origem, propósito e valores eram artísticos. Como tal, é necessário começar por lançar um olhar sobre o que entendemos por arte, e como essas ideias estabelecidas são testadas, e potencialmente renovadas, pela arte participativa.

### A arte como objeto

A arte é reconhecidamente difícil de definir, no entanto, parte dessa dificuldade provém da ideia de que a arte é uma *coisa*, ou melhor, uma classe de coisas. No *Oxford Dictionary* arte é definida como:

A expressão ou aplicação da habilidade criativa e imaginação humana, geralmente em forma visual como a pintura ou escultura, na produção de trabalhos que serão apreciados principalmente pela sua beleza ou poder emocional.<sup>45</sup>

Esta definição contém três elementos a considerar: primeiro que a arte requer *habilidade*; segundo, que produz *trabalhos* (coisas); e terceiro, que o seu valor é *emocional*. Nenhuma destas ideias é controversa e, muito possivelmente, seriam aceites por artistas de qualquer período da história europeia, particularmente a partir dos finais do século XVIII, altura em que o Romantismo transformou os sentimentos em filosofia. Contudo, são ideias que não conseguem descrever adequadamente aquilo que os artistas fazem, especialmente nas práticas mais abertas (e participativas) de hoje em dia. Como tal, a natureza da arte pode ser controversa. Uma obra do artista Martin Creed, incluída na coleção da Tate, é descrita pela galeria da seguinte forma:

*Work No. 227: The lights going on and off* é composto por uma sala vazia que se enche de luz por cinco segundos e é depois mergulhada na escuridão por cinco segundos. O padrão repete-se *ad infinitum*.<sup>46</sup>

É difícil imaginar a habilidade (mas não a imaginação) necessária para criar este trabalho imaterial, enquanto que a sua beleza ou poder emocional podem apenas ser julgados por quem o experiencia: compreensivelmente, o website da Tate refere “Imagem indisponível, pedimos desculpa”. Mas a qualidade, importância ou interesse do

trabalho não se encontram aqui em questão. O que importa neste caso é que não obedece às definições de arte comumente aceites, incluindo a do *Oxford Dictionary*.

No entanto, tendo em consideração que o trabalho referido é da autoria de um artista consagrado e “pertence” a uma galeria de arte das mais conceituadas, o problema tem forçosamente que residir na definição e não na arte. Este problema de definição fez de *Work No. 227* um trabalho controverso quando foi inicialmente exposto. Todavia, outros trabalhos artísticos têm-se mostrado controversos de formas mais concretas. A série de gravuras, produzidas entre 1810 e 1820, *Los Desastres de la Guerra* de Francisco Goya, desde o início que dividiu opiniões devido à representação de violência feita pelo artista. Mesmo com o passar do tempo, as imagens de Goya continuam a perturbar as nossas noções de humanidade. O trabalho de Creed não levanta esse tipo de questão, sendo controverso por perturbar as nossas noções de arte. Contudo, um ajuste de expectativas pode ajudar-nos a responder ao trabalho em si de forma mais construtiva. Podemos chegar à conclusão que a pergunta “Será arte?” é menos interessante do que perguntar “O que será?”, “O que querará dizer?”, “O que é que me faz sentir?” ou “Será bom?”

## A arte como tipologia

As nossas expectativas em relação à arte alteram-se se tivermos em consideração o ato praticado pelo artista ao invés das *coisas* produzidas por esse ato. A ideia de que a arte consiste de *coisas* pertence ao século XVIII, e ao impulso emancipatório do Iluminismo, quando filósofos, artistas e políticos, entre outros, começaram a reimaginar a humanidade no mundo pela perspectiva do novo pensamento científico. Uma das invenções mais influentes deste período foram as “belas artes”, que vieram elevar grandemente a importância da arte como sistema de valores, elevando por consequência o estatuto do artista. A invenção das belas artes alimentou uma explosão na arte Ocidental, com o Romantismo a ser seguido por uma sucessão de movimentos artísticos inovadores que deram origem a algumas das maiores proezas da humanidade e transformaram a forma como vemos o mundo. Mas, ao adotar como valor supremo as preferências artísticas de uma elite, em geral antidemocrática, as belas artes vieram

relegar todas as outras práticas artísticas, tendo sido particularmente afetadas as que tinham raízes na vida quotidiana e que acabaram por adquirir um estatuto inferior.

Esta divisão de classes veio moldar as atitudes para com a arte participativa, por exemplo, através da criação de uma nova dicotomia entre valor estético e valor de utilidade. Mas as ideias do Iluminismo são também importantes por nos fazerem ver a arte como uma *classe de coisas*. Em *The Invention of Art*, Larry Shiner descreve as condições que permitiram esta nova forma de pensar:

Antes de se poder estabelecer a categoria moderna das belas artes, foi necessário que três coisas se reunissem e ganhassem aceitação: um conjunto limitado de artes, um *termo* com aceitação comum para definir facilmente esse conjunto de artes, e um critério ou *princípios* gerais que permitissem distinguir esse conjunto de todos os outros. O conjunto que veio constituir a categoria moderna das belas artes, tinha como núcleo a poesia, a pintura, a escultura, a arquitetura e a música, às quais poderiam ser adicionadas uma ou mais artes como a dança, a retórica, ou o paisagismo.<sup>47</sup>

A abordagem descrita tinha lógica na época em que Carl Linnaeus desenvolveu um sistema de classificação científica baseado numa hierarquia de classes, ordens, géneros e espécies que espelhava a ordem social em que vivia.<sup>48</sup> No entanto, é pouco significativa para a sociedade democrática, globalizada e em rede em que os europeus vivem atualmente. Para além disso, a transferência de conceitos das ciências naturais para a sociedade é uma ideia arriscada, visto a estabilidade dos dois contextos não ser comparável.<sup>49</sup> As características que distinguem uma rosa de um cravo não se alteram, pelo menos num período de tempo à escala humana. Já o mesmo não pode ser dito sobre as características que distinguem uma escultura de uma pedra. Um tijolo é um tijolo até Carl Andre o juntar a outros 119, os colocar numa galeria de arte, e lhes chamar *Equivalent VIII*. Nesse momento passa a ser arte. O problema de ver a arte como um conjunto de coisas, é que esse conjunto teria que ser continuamente ajustado no sentido de poder incluir novos materiais (tijolos), meios (fotografia) e atitudes relativas aos já existentes (cerâmica). O jazz deixou de ser considerado subversivo e é agora aceite como “música erudita”, enquanto a pintura paisagista, tão importante na era Romântica, passou ao domínio da arte comercial e dos artistas ama-

dores. E é difícil imaginar que um filósofo iluminista fosse sequer reconhecer *Work No. 227* enquanto arte.

### **A arte como ato**

Uma forma de sair deste labirinto seria deixarmos de identificar a arte como uma taxonomia de *coisas* – formas (artes visuais) e objetos (escultura) – e pensá-la como um *ato* com intenções específicas. O ato é criativo porque dá origem a (cria) algo que não existia anteriormente, mas a arte encontra-se no ato, não na coisa que este cria. O ato pode criar um objeto, uma composição, uma atividade performativa, uma história, um símbolo ou uma experiência. Pode ser de grandes dimensões e duradouro, como a Esfinge, ou breve e intangível como o haikai. Mas, sejam quais forem as suas características, a criação é a marca e resultado de um ato que se distingue de outros atos humanos pela sua intenção.

O ato artístico tem como intenção criar e comunicar significado. A construção de sentido é uma marca do ser humano que, consciente da mortalidade, necessita de compreender, construir e expressar a sua experiência de vida. Não aceitamos o mundo da mesma forma que os outros animais: interpretamo-lo. Atribuímos significado às nossas experiências interiores e exteriores. De forma consciente e inconsciente, expressamos as crenças, valores, princípios e experiências que consideramos importantes. Retiramos forças ao ver que outros pensam da forma que pensamos e sentimo-nos ameaçados quando não o fazem. Porque as nossas crenças, valores e ideias são invisíveis e intangíveis, criamos coisas que lhes dão uma existência externa, comunicável.

Todos os anos, na primavera, várias comunidades da região inglesa de Derbyshire celebram um ritual a que chamam *well-dressing* (decoreção de fontes ou poços de água).<sup>50</sup> Criam imagens, com pétalas e folhas afixadas numa cama de barro fresco, que são depois instaladas cerimoniosamente num poço ou fonte de água. Os bonitos trabalhos produzidos permanecem expostos aos elementos até as cores das pétalas esbaterem e as folhas murcharem, altura em que são retirados do local, sendo substituídos no ano seguinte. Apesar de desconhecidas, as origens da tradição são muito possivelmente pré-cristãs e, presumivelmente, celebram a importância da água potável para a



população. Hoje em dia, com a água a jorrar das torneiras, o ritual de *well-dressing* pode ter assumido um significado de respeito pelo património e identidade local, sendo que o seu desempenho poderá contribuir para confirmar uma certa ideia de comunidade. Se entendido como arte, o *well-dressing* pertence muito possivelmente à categoria da “arte folclórica”, mas essa distinção afigura-se desnecessária. O *well-dressing* é, evidentemente, um ato artístico com intenção de criar e comunicar significado. Qual o seu significado, que reação lhe temos e que valor lhe damos, são questões que têm toda a legitimidade no contexto da arte. No entanto, só podem ser levantadas a partir do momento em que reconhecemos algo como arte – como uma criação resultante de um ato artístico.

### **A arte como significado**

Mas qual é o significado de “significado”? Numa entrevista disponível no website da Tate, Carl Andre diz o seguinte: “Os trabalhos artísticos não têm qualquer significado. São realidades”.<sup>51</sup> É perfeitamente justo dizer que *Equivalent VIII* não tem qualquer significado no sentido de significar algo diferente. O trabalho não é uma alegoria, metáfora ou símbolo. Não existe uma mensagem escondida entre os seus tijolos. Um artista que diz que o seu trabalho não tem qualquer significado, está com isso a dizer que o trabalho não é um código para algo diferente. Mas o trabalho de Carl Andre tem um sentido: se assim não fosse, as escolhas do artista teriam sido outras. Ao considerar como realidade a sua montagem e colocá-la numa galeria de arte, Carl Andre está a diferenciá-la do chão em que assenta ou dos tijolos empilhados num armazém de materiais de construção. A sua intenção poderá ser a de nos tornar mais conscientes da realidade ou talvez tenha outras intenções. Mas o ato do artista tem intenção, mesmo que esta seja inconsciente, confusa, ilusória ou ambígua. O significado pode resumir-se a um “olhem para isto”, o que já é uma mensagem forte.

A arte é a criação de significado através de histórias, imagens, sons, atividades performativas, e outros métodos que possibilitam que uma pessoa comunique a outras os seus sentimentos e a experiência de estar viva. Apesar das suas aparentes diferenças, tanto *Work No. 227* como *Los Desastres de la Guerra* têm como intenção comunicar algo sobre a experiência vivida pelos seus criadores. Para Leo Tolstoy:



## THE PASSION, STREETWISE OPERA

As produções da Streetwise Opera são cocriadas em várias cidades britânicas por artistas profissionais em conjunto com pessoas vulneráveis. Em 2017, a organização trabalhou com 662 pessoas, 87% das quais estavam, ou já tinham estado, em situação de sem-abrigo; 77% tinham problemas de saúde mental; e 65% eram portadoras de algum tipo de deficiência. É um trabalho que funciona a longo-prazo com base num compromisso de frequentar workshops semanais que é exigente tanto a nível artístico como humano. Dessa prática surgem ideias artísticas para projetos geralmente associados a encomendas especiais. Uma das várias conquistas da Streetwise Opera é a promoção da inovação musical. Toda a sua atividade conduz a apresentações públicas que não imitam (nem têm como objetivo imitar) a ópera profissional. Pelo contrário, criam novas formas de expressão moldadas pela interação entre profissionais e não-profissionais, pelas vozes sem formação, por preocupações culturais e políticas e pela experiência de vida de cada um dos intervenientes. O imenso potencial deste trabalho está patente num documentário televisivo sobre *A Paixão de S. Mateus*, de Bach, que a BBC transmitiu na Páscoa de 2016. O desempenho dos elementos da Streetwise Opera, em conjunto com os cantores profissionais do grupo The Sixteen, revelou-se tocante e de uma extraordinária beleza. O papel de Jesus foi interpretado à vez por 7 elementos da Streetwise Opera, homens e mulheres, negros e brancos. A fragilidade das interpretações vocais e as experiências de vida dos intérpretes, assumidas com enorme simplicidade, deram a Cristo uma vulnerabilidade devastadora. Ali estava uma vítima cujas mensagens discretas eram esmagadas pelo poder das vozes que literalmente a tentavam silenciar. Devido às suas arestas por limar, e não apesar delas, a atuação veio devolver à história da Páscoa o seu significado mais profundo.



## PELE

O Porto é uma cidade nortenha, industrial e trabalhadora. Afetada pela crise da Zona Euro, encontra-se agora a passar por um processo de recuperação alimentado pelo turismo – e as opiniões sobre o assunto dividem-se. Numa noite quente de setembro de 2017 uma multidão junta-se num campo de basquetebol em Lordelo do Ouro. Não é desporto o que os leva ao local, mas sim teatro. Os atores que há anos trabalham com a PELE, vivem na região, em bairros sociais e no centro da cidade. Querem falar sobre a subida das rendas de casa, gentrificação, empregos, Airbnb e Uber. Nem tudo é mau. Algumas pessoas estão a ganhar melhor, mas as pressões causadas pela mudança animam vivamente o espetáculo e debate que se segue.

A PELE foi fundada em 2007 por Hugo Cruz, Maria João Mota e João Pedro Correia. Desde então, frequentemente recorrendo à técnica do Teatro do Oprimido de Augusto Boal, a PELE tem trabalhado por todo o Porto – do centro histórico à prisão, com os residentes, a comunidade surda, e trabalhadores das indústrias da cortiça e da pesca. O teatro tem lugar onde as pessoas vivem, em espaços públicos e festivais. *Mapa* (2013-15) reuniu cinco comunidades diferentes, incluindo a de Lordelo do Ouro, na apresentação de uma enorme e ambiciosa produção sobre o passado, presente e futuro do Porto. O trabalho da PELE evoluiu de uma forma que ultrapassa já o teatro, abraçando também a música, artes visuais e ativismo, mas mantém os valores originais de inclusão democrática – “um espaço de contacto cultural e social”.





## 5x5=CREATIVITY

As crianças são artistas por natureza – curiosas, de espírito aberto, e com necessidade de compreender e partilhar as suas experiências. No entanto, quer na escola quer em casa, os adultos nem sempre valorizam essa criatividade. Em Bath, a iniciativa 5x5=creativity, defende a aprendizagem criativa através da exploração de arte com as crianças e em pé de igualdade. Os projetos têm lugar dentro e fora da escola, tanto em situações formais como informais. Vão de pequenas atividades de grupo à *Forest of Imagination*, cujas instalações e eventos ocupam por completo uma praça do centro da cidade durante quatro dias. Envolvem artistas, professores, pais e investigadores, que trabalham com as crianças como coinvestigadoras em atividades de exploração, descoberta e produção.

É uma investigação guiada pela vontade e necessidade, ao espírito de Paulo Freire. Muitas organizações de arte têm programas educativos, mas este é excepcional. Todos os envolvidos agem como artistas, aplicando a sua imaginação única a uma ideia partilhada e à criação de algo que é impossível de prever até emergir em resultado da interação. As crianças recebem métodos e materiais para agir como artistas. Não são ensinadas: aprendem. 5x5=creativity é uma organização pequena, mas de alcance alargado e que tem vindo a criar uma forte base de arte e investigação, desde o seu início em 2002. Acima de tudo, esta aliança de pessoas com uma paixão pelos direitos das crianças, tem ajudado milhares a florescer através da imersão em processos criativos e artísticos.



## THE LIGHT SHIPS

O Transported faz parte do programa “Creative People and Places” e opera nas terras férteis de Lincolnshire, onde muitos dos produtos agrícolas ingleses são produzidos. Em 2014, o programa convidou dezenas de vilas da região a apresentarem propostas para projetos de arte participativa. Eram vilas dispersas e diferentes entre si, mas cada uma tinha a sua belíssima igreja antiga, apesar de poucas pessoas irem à missa com regularidade. A proposta que apresentei foi o início de uma conversa sobre o significado de algo que era ainda um precioso espaço partilhado. Ao longo de várias semanas visitei estas igrejas, sentei-me com os residentes locais e ouvi o que tinham a dizer. Falavam sobre família, responsabilidade, transformação social, voluntariado, fé, cultura, perdas e muito mais. Fotografei as pessoas e as igrejas pensando em todos os que por ali passaram antes de mim, tal como o fotógrafo Edwin Smith. As vozes dos residentes com que conversei resultaram numa história oral da igreja e comunidade desta região isolada e distinta.

O livro foi lançado já bem dentro do período de inverno, com eventos em Gosberton, Whaplode e Wrangle, incluindo uma exposição de arte local, projeções de filmes, poesia, concertos de carrilhões e um recital de órgão. E encontra-se agora à venda para visitantes, contribuindo modestamente para a despesa das infindáveis atividades de conservação. Estes *navios farol* são expressões duradouras da cultura de uma comunidade, cocriados ao longo de séculos pelas pessoas que vivem ao seu redor. Contar a sua história significou pôr a minha mestria ao seu serviço em busca de verdades que reconhecessem.

A atividade da arte tem por base o fato de que o homem, ao receber pela audição ou visão as expressões dos sentimentos de outro homem, é capaz de experienciar os mesmos sentimentos do que aquele que os expressa.<sup>52</sup>

Tendo Tolstoy dedicado grande parte da sua vida a esse esforço, é compreensível que acreditasse que os leitores iriam experienciar os sentimentos que tentava expressar através das suas histórias. Mas a arte não é assim tão simples. O escritor não controla a reação do leitor ao seu trabalho, tal como Alberto Manguel explica:

É o leitor que lê o sentido; é o leitor que concede ou reconhece a um objeto, lugar ou acontecimento, uma possível legibilidade; é o leitor que tem que atribuir significado a um sistema de sinais e em seguida decifrá-lo.<sup>53</sup>

Tal como todos os atos, o ato do artista interpretar a experiência, é ele próprio aberto a interpretação. Esse processo interpretativo inicia-se quando alguém o reconhece como um ato de criação de arte (aquilo a que Manguel chama legibilidade). Será *well-dressing* arte? É-o sem dúvida quando um elemento do público reconhece o trabalho como tal. Esse reconhecimento permite-lhe construir possíveis significados em resposta e fazer os seus próprios juízos acerca da coerência e valor desses significados. É essa pessoa que decide se e quando o ato do artista tem significado para si. Os artistas não têm qualquer controle sobre esse processo, mas criam uma estrutura de possíveis respostas e interpretações. Seria estranho interpretar *Los Desastres de la Guerra* como uma reflexão sobre o amor, ou *Work No. 227* como uma declaração sobre o racismo. Contudo, alguém pode experienciar os referidos trabalhos e ser levado a refletir sobre amor ou conflitos raciais.

Um trabalho artístico proporciona um encontro entre o *criador*, que o produziu, e o *recriador*, que responde criativamente ao que lhe é apresentado. Mas o resultado desse intercâmbio é impossível de prever ou controlar, porque acontece exclusivamente pelo prisma da experiência individual. Muito embora tenha inventado um mundo mítico idolatrado por milhões, J.R.R. Tolkien tinha aversão à alegoria e negava que o seu trabalho tivesse algum significado oculto ou mensagem. O autor preferia pensar nas suas obras como aplicáveis à experiência do leitor. Esta distinção é crítica porque respeita a autonomia do leitor:

Penso que muitos confundem “aplicabilidade” com “alegoria”; mas uma reside na liberdade do leitor, e a outra no domínio intencional do autor.<sup>54</sup>

Mas, se o significado da arte não é fixo, não se pode dizer que a arte seja boa para as pessoas, apesar da crença Iluminista, que perdura até aos nossos dias, de que a arte é uma fonte de valor supremo e universal. O ato de um artista, e a marca que deixa, estarão sempre abertos a interpretação. Um ato ser considerado bom – pela sua intenção, execução ou resultado – muda de acordo com a perspetiva. Existem excelentes artistas cujo trabalho cria significados que abomino. Não é raro o antissemitismo na arte cristã e, tanto o comunismo como o fascismo, inspiraram arte fortíssima. Mas existem muitas coisas no mundo que abomino e não há razão para pensar que não existam também na arte. Pelo contrário, como expressão da luta da humanidade para fazer sentido da sua existência, a arte tem necessariamente que refletir essa existência no seu todo. Wallace Stevens escreveu:

Em geral, os homens não criam apenas na luz e no calor. Criam na escuridão e no gelo. Criam quando estão em desespero, no meio de antagonismos, quando estão errados, quando os seus poderes já não estão sob o seu controle. Criam como os clérigos do mal.<sup>55</sup>

E assim, a arte transforma-se num território de reunião entre pessoas, um espaço de encontro, amizade, intercâmbio, conflito, união, desentendimento, amor, negociação, desconfiança, aversão, descoberta, rejeição – na verdade, de todo um leque de relações humanas. Como tal, o como essas relações são regidas e quem nelas toma parte, é de extraordinária importância. Vivemos numa era mais democrática do que Carl Linnaeus.

## **A arte e a cultura**

Muito do acima referido pode aplicar-se também à cultura. Porque é que usamos, então, duas palavras diferentes, mas que se sobrepõem confusamente e são frequentemente usadas de forma intercambiável? Tal como a arte, a cultura é a construção de sentido e a expressão de valores. É tudo o que o ser humano faz por escolha, e não por necessidade. O ser humano necessita de se alimentar e de manter uma temperatura apropriada, mas a forma como essas necessidades são

satisfeitas varia, em parte, em função de condições ambientais e da disponibilidade de alimentos. Com a familiaridade, as práticas comuns são investidas de significado, tornam-se tradição e definem comunidade. Existem aspetos relacionados com a alimentação e com o vestuário que adquirem um valor especial, por vezes sagrado, sendo consequentemente aceites (ou rejeitados) como atos conscientes e deliberados. Muitos outros aspetos representam hábitos, ou questões de identidade e conduta, em que raramente pensamos. No entanto, tomá-los como garantidos não os torna menos importantes. A razão pela qual as diferenças culturais podem levar ao conflito reside no fato de que, através delas, as pessoas encontram sentido na vida.

Tanto a arte como a cultura expressam significados e valores humanos, mas a diferença da arte reside na sua dimensão autoconsciente. As pessoas expressam a sua cultura através de tudo o que fazem, em geral sem se questionarem ou refletirem sobre a questão. *A arte requer autoconsciência.* A arte é intencional. A sua criação requer toda a concentração, habilidade e experiência que o artista consegue reunir, bem como outras capacidades menos controláveis como imaginação, coragem, sensibilidade e integridade. Por consequência, a arte é sempre um ato consciente *relacionado* com a cultura específica do artista, com a qual partilha o propósito de construir sentido. Esse ato pode confirmar ou questionar ideias e valores existentes. Sendo autoconsciente, o ato artístico pode distanciar-se e ser crítico da sua própria cultura. Estabelece uma mediação entre o pessoal e o coletivo que por vezes permite ao indivíduo influenciar o grupo. Novas ideias surgidas da arte podem provocar alterações nos valores culturais – o Modernismo, a música rock e a arte comunitária alteraram a cultura das sociedades em que surgiram. A cultura é a expressão de crenças e valores na conduta da vida quotidiana. A arte é o conjunto de ferramentas que permite às pessoas interferir com a sua própria cultura.

Essa é a razão pela qual a ideia Iluminista das belas artes se tornou tão influente. Ela convidava o artista a afastar-se da sua própria cultura e a confiar na sua visão individual. Paralelamente, a industrialização trouxe consigo uma economia de consumo que, apesar da consequente insegurança, veio libertar os artistas do mecenato secular e religioso. Os filósofos mostraram-lhes como usar essa liberdade para responder de forma crítica à sociedade – onde antes confirmava, a arte aprendeu a questionar. As novas ideias artísticas trouxeram um



novo poder à imaginação dos artistas, e alteraram a sua relação com o público. Muitos artistas valorizavam o papel de crítico social, o rebelde com princípios, o gênio subvalorizado. Apesar de alguns artistas conceituados, como Charles Dickens, terem encontrado formas de proporcionar consolo a par com o desafio, a ideia de que a arte tem uma função crítica ganhou força. Hoje em dia, muitos consideram ser essa a verdadeira arte, sendo aquilo que as pessoas procuram para consolo e confirmação mero entretenimento. Todavia, como parte integrante da cultura, a arte não pode apenas contestar. Tem também uma função unificadora, razão pela qual é valorizada como experiência coletiva. A perspectiva crítica que chegou com a invenção das belas artes foi profundamente libertadora mas, ao negligenciar outras funções da arte, tem arriscado tornar-se numa tirania alternativa.

## A arte e as crianças

Temos uma pequena minoria de pessoas que se autointitulam artistas. A minha recomendação é que todos devem ser artistas. Não o recomendo em espírito de diletantismo, mas como o único preventivo da vasta neurose que irá dominar uma civilização completamente mecanizada e racionalizada.

**Herbert Read, 1955<sup>56</sup>**

A importância da arte torna-se mais facilmente visível se considerarmos a forma como as crianças a usam, como se fosse uma ludoteca onde lidam com a sua própria existência. Elas desenham, cantam, narram histórias, dançam, representam, inventam, pintam, e brincam numa interação criativa com a sua experiência quotidiana. Pelo menos nos primeiros anos da infância, habilidade e controle não são questões importantes, porque para as crianças a arte é essencialmente um método, uma forma de estar no mundo. Numa fase em que são ainda dependentes e desprovidas de poder, a arte permite às crianças *agir* com segurança entre as pessoas, por vezes imprevisíveis, que as cercam. Uma criança que se inibe de falar nas aulas pode ter todo o gosto em expressar os seus sentimentos através de um desenho, de uma história ou de um jogo. Porque entendem a arte como atividade, as crianças podem ter pouco interesse pelas coisas que produzem, às quais aprendem a dar valor, geralmente, quando elogiadas por adul-

tos. É comum ver uma criança pôr de lado um desenho terminado por estar já concentrada no seguinte.

A arte oferece às crianças um processo de desenvolvimento cíclico, no qual se envolvem e interagem com o mundo de formas gradualmente mais sofisticadas. Esse ciclo pode ser descrito por cinco ações interligadas, através das quais as crianças:

- **Descobrem** as suas próprias ideias e emoções (particularmente os aspetos menos claros da sua existência) e observam como os outros se relacionam com o mundo, através da exploração de histórias, jogos, imagens e representações;
- **Processam** a sua existência ao brincar com ela artisticamente, desmontando-a e reconstruindo-a criativamente e a uma escala adequada, deixando no processo marcas inconscientes dos seus percursos criativos como mensagens para versões futuras de si próprias;
- **Compreendem**, através de arte que carrega emoções e ideias, quais os seus gostos, crenças, vontades e preocupações e quais as posturas morais, filosóficas e até políticas, que lhes servem de referência no processo de autoconhecimento e de conhecimento dos outros;
- **Organizam** a maré de experiências infantis para poderem ganhar consciência da sua própria imaginação e da relação desta com a realidade, pagando como preço uma quebra no deslumbramento pela experiência de estar vivos; e
- **Partilham** com outros a sua crescente construção de sentido, testando as suas próprias perceções e posturas, influenciando as pessoas que as cercam e descobrindo mais sobre si próprias no mundo.

Sabemos que as crianças gostam de criar a sua própria arte e de experienciar a arte feita por outras pessoas. Compreendemos que a arte faz parte de uma educação global e que muitos pais apoiam ativamente que os seus filhos lhe tenham acesso, dentro e fora da escola. No contexto da robótica começamos também a ver a criatividade como um recurso essencial para a empregabilidade. Por que é que não compreendemos, então, que os benefícios que a atividade artística traz às crianças possam ser também vantajosos para os adultos?

A arte não perde o seu poder de nos ajudar a descobrir, processar, compreender, organizar e partilhar as nossas experiências, quando nos tornamos adultos. No entanto, muitos de nós comportam-se como se a arte fosse apenas algo infantil, mais uma coisa a ser posta de lado quando a vida séria começa.

Se regressamos à arte em adultos, é frequentemente devido à capacidade que esta tem de nos despertar em relação aos nossos pressupostos gerais, e de nos reaproximar dos sentimentos de deslumbramento e incerteza que podem abrir novos percursos criativos quando nos encontramos presos a uma rotina, ou somos incapazes de encontrar respostas para situações com que nos debatemos. A arte pode ser uma forma de prestar atenção (o que as crianças fazem naturalmente), mas com autoconsciência e com todo o conhecimento, habilidade e compreensão que um adulto pode adquirir.

A arte ajuda-nos a aceitar os perigos e instabilidades do dia a dia que evitamos porque nos fazem sentir fora de controle, tal como se sentem as crianças. Ajuda-nos a concentrar em aspetos da nossa experiência que são fluidos e mutáveis, abertos a interpretação, inesperados ou inacabados, negáveis, hesitantes ou incertos; ajuda-nos a dar aos nossos medos, revolta, desejos, ódios e amor, espaço para respirar em segurança, falar abertamente, sonhar, fantasiar e imitar; ajuda-nos a descobrir aquilo de que gostamos e que sentimos, mas não sabemos que gostamos e sentimos; ajuda-nos a cair sem nos magoarmos, a ir ao ataque sem magoar os outros. Questões que não podem ser facilmente expostas nas arenas da vida adulta, mas que são reais e determinam a forma como vivemos. A cultura e a língua não são suficientes. A arte é o parque de aventuras do coração onde podemos explorar, descobrir, partilhar e tornarmo-nos quem somos, em relativa segurança, a sós e em conjunto.

## **A arte e os direitos humanos**

Uma das maiores inovações emancipatórias do Iluminismo foi a ideia da universalidade dos direitos humanos, que (citando a Constituição Americana) apresenta como óbvio que todos os homens nascem iguais e dotados de certos direitos inalienáveis, incluindo a liberdade. Se a arte é um ato de construção e partilha de sentido, definindo, assim, a experiência humana, torna-se então óbvio que ela seja, ou

deva ser, acessível a todos. Não querendo isso dizer que todos queiram ou necessitem de criar arte, ou que todos o possam fazer com a mesma qualidade. O princípio de igualdade do Iluminismo é um princípio filosófico. Se todos os seres humanos têm o mesmo valor intrínseco, por consequência, todos têm os mesmos direitos. No entanto, como é evidente, nem todos têm o mesmo talento, ou as mesmas vantagens sociais. Por capacidade própria ou através do benefício de bens sociais como a educação, algumas pessoas acabam por ter muito mais sucesso como artistas do que outras. Mas o sucesso não exerce influência sobre o direito de um indivíduo de agir como artista. Esse direito é uma ideia filosófica. Sendo que a sua inclusão na *Declaração Universal dos Direitos Humanos* (1948) lhe deu também um cunho político:

Artigo 27. (1) Toda a pessoa tem o direito de tomar parte livremente na vida cultural da comunidade, de fruir das artes e de participar no progresso científico e nos benefícios que deste resultam.<sup>57</sup>

Estas palavras surgem no último artigo de conteúdo substantivo do texto. Podem, como tal, ser vistas como menos importantes do que aquelas que as precedem, particularmente tendo em consideração que são seguidas de uma declaração prosaica sobre propriedade intelectual. Mas, apesar de não poderem existir graus de importância num contexto de direitos humanos, prefiro ver o direito de participar na vida cultural da comunidade como uma salvaguarda dos direitos que o precedem. Negar às pessoas o direito de participar na vida cultural da comunidade, é negar-lhes voz. E impedi-las de serem ouvidas é o primeiro passo para a negação de outros direitos.<sup>58</sup>

Só quando capazes de agir como artistas de forma plena, livre e igual, é que as pessoas podem comunicar o que para elas tem significado na vida. Só quando têm o direito de agir como artistas é que, para além de ouvir, podem ser ouvidas. Só quando têm o direito de agir como artistas é que podem expressar e defender a sua realidade e valores em base de igualdade para com os outros.

Viver com liberdade é maravilhoso e assustador. É ser adulto e aceitar todas as ambiguidades e complexidades da experiência humana. A arte é simultaneamente uma expressão dessa liberdade democrática e uma técnica para a viver bem. Como tal, pertence a todos em igual medida. Esse princípio é frequentemente defendido e posto em prática pela arte participativa, e sempre pela arte comunitária.



O Grupo de Trabalho designado pelo Arts Council para estudar a arte comunitária, recebeu bastantes definições sobre esta prática, não tendo encontrado nenhuma completamente satisfatória. No entanto, apesar da busca por uma definição ser provavelmente fútil, acreditamos que seja possível identificar certas características que, em conjunto, constituam uma imagem distinta.

Arts Council of Great Britain, 1974 <sup>59</sup>

### Entre participação e comunidade

Na *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, cultura aparece entre *participação* e *comunidade*. Estas palavras expressam os conceitos mais amplamente utilizados para descrever a arte que é feita colaborativamente por artistas profissionais e não-profissionais: a arte participativa e a arte comunitária. Apesar de simples, os adjetivos descrevem visões significativamente diferentes de arte e da relação que as pessoas têm com a mesma. Participativo enfatiza o ato de *aderir a*, e implica que haja já algo a que aderir. Neste caso, a arte existe e o objetivo é fazer com que as pessoas participem nela. Em contraste, comunitário sugere algo partilhado e coletivo. A arte não é aqui algo pré-existente, mas sim resultado das pessoas se terem juntado para fazê-la. A questão pode parecer apenas uma ligeira diferença linguística, mas a linguagem é importante. Participativo e comunitário representam diferentes visões de cultura, democracia e direitos humanos. Sob o risco de simplificar excessivamente, a primeira pode ser entendida como uma forma de democratização cultural (oferecer às pessoas acesso à

arte), enquanto que a segunda tem como objetivo uma democracia cultural. Estes conceitos são analisados mais pormenorizadamente no Capítulo 4.

A diferença entre arte participativa e arte comunitária é complexa, mas crítica – ela define noções teóricas e artísticas, intenções, prática, resultados e interpretação. No entanto, visto nem sempre ser compreendida, ambos os termos são usados de forma pouco rigorosa. Tenho-os visto aplicados a um vasto leque de atividades que pouco mais têm em comum do que o fato de os artistas envolverem pessoas no seu trabalho. Esta confusão tem duas consequências sérias. Primeiro, sem uma definição clara, é impossível distinguir o que são boas e más práticas, ou defender princípios éticos e formas de trabalhar a partir de pressões externas, como a institucionalização ou a apropriação. Ideias sobre propósito, qualidade ou resultados, não podem ser defendidas sem que exista uma teoria robusta subjacente à prática. Em segundo lugar, sem essa teoria e o conhecimento de como traduzi-la em prática, as pessoas que planificam projetos de arte participativa ou comunitária têm maiores probabilidades de cometer erros e criar falsas expectativas ou ilusões acerca do trabalho. Quando se faz arte com não-profissionais, as boas intenções não são o suficiente para evitar maus resultados.

As diferenças entre arte participativa e arte comunitária são críticas, mas podem também ser algo confusas, particularmente para quem não pertença à área ou se depare com os termos pela primeira vez. Isto resulta, parcialmente, da história apresentada na terceira parte deste livro. A arte comunitária é mais antiga como termo, teoria e prática. Sendo a arte participativa um desenvolvimento posterior que, como já mencionado, se tornou muito mais extenso e diversificado. A borbulhante nascente de montanha que era a arte comunitária, tornou-se no rio largo e lento da arte participativa. Para aumentar a confusão, todo o curso de água, da nascente ao estuário, é frequentemente descrito como arte participativa.

E a linguagem tem vindo a complicar-se no decorrer dos últimos anos com o surgir de uma variedade de termos relacionados com novas abordagens de arte participativa, como prática artística de engajamento social, desenvolvimento cultural comunitário, estética relacional, desenvolvimento de público, cocriação, novo género de arte pública, prática dialógica, ativismo artístico e teatro aplicado, entre

muitos outros. Não querendo ir longe de mais com a metáfora fluvial, estes termos podem ser vistos como os afluentes do rio cujo estuário é a arte participativa. Pessoalmente, não utilizo nenhum deles. Apesar de respeitar o desejo das pessoas de serem exatas acerca das suas ideias e intenções, acredito que esse tipo de distinção se torna opaco para lá das fronteiras do mundo das artes (e possivelmente dentro delas). Digo-o por duas razões: em primeiro lugar, se a arte participativa tem como objetivo o envolvimento de artistas não-profissionais no ato criativo, tem por obrigação usar uma linguagem e conceitos que estes entendam. Em segundo lugar, receio que o narcisismo destas pequenas diferenças cause distrações de desentendimentos muito mais sérios.<sup>60</sup> Sejam quais forem as suas práticas ou crenças específicas, os artistas empenhados na arte participativa têm muito mais em comum entre si do que com os centros de poder que o Estado e a arte comercial representam. A diferença fundamental é entre a arte participativa e a arte não-participativa. Quando estas duas formas de fazer arte tiverem estatutos e recursos equivalentes, poderemos então ter em consideração as variações internas à prática. Como tal, neste livro faço apenas duas distinções:

- 1 Entre todas as formas de produção artística profissional e a arte participativa, porque a arte participativa envolve artistas não-profissionais; e





- 2 Entre o campo da arte participativa e a arte comunitária, porque a segunda põe em prática o conceito de direitos humanos.



O vasto universo da produção artística pode ser dividido em dois campos completamente distintos, sendo que apenas um envolve artistas não-profissionais (elemento que define a arte participativa). No que se segue irei usar *arte participativa* para indicar todo o rio de prática colaborativa em que os artistas trabalham com outros para criar arte, e *arte comunitária* para indicar uma abordagem com base na reivindicação de direitos, caracterizada por um empenho social emancipatório. O presente capítulo propõe definições relativas aos dois termos. É uma viagem rio acima, do mar à nascente, da ondulação larga do estuário às suas fontes borbulhantes.

### A arte participativa

O termo arte participativa é usado nas artes, política e meio acadêmico para designar um vasto leque de atividades. A questão gera alguma confusão e pode causar problemas se as pessoas pensarem que se estão a referir ao mesmo quando, na verdade, partem de ideias, crenças e pressupostos diferentes. Como tal, ofereço uma definição simples: <sup>61</sup>

- **Arte participativa é a criação de um trabalho artístico por artistas profissionais com artistas não-profissionais.**

A definição é deliberadamente limitada, visto necessitar de englobar atividades tão diversas como a educação musical, mediação cultural em museus e galerias, teatro aplicado, projetos que usam a arte para instigar mudança social, ativismo artístico, arte e saúde, carnaval, artes de rua, festivais e a própria arte comunitária. Sendo todas arte participativa, estas atividades têm apenas duas características em comum, mas que são cruciais e provavelmente controversas.

A primeira destas características é que a *arte participativa envolve a criação de um trabalho artístico*. Sem essa característica não se trata de arte, mas sim de uma forma de educação artística ou projeto de desenvolvimento social. A criação de arte requer uma estrutura de valores, ideias e referências, a aplicação de conhecimento e mestria, uma duração temporal determinada e alguma forma de apresentação. Em conjunto, estes elementos proporcionam uma atividade artística partilhada que tem como objetivo criar algo com uma existência autónoma: o trabalho artístico. A criação é independente da qualidade. O trabalho artístico pode ser tocante ou banal, ambicioso ou modesto, sofisticado ou simples, original ou derivado; pode ser temporário, performativo ou em progresso; pode suscitar admiração ou indiferença; e pode não ter sucesso, mesmo nos seus próprios termos. Mas há uma diferença de *tipo* entre o mais enfadonho trabalho artístico e o mais inspirador projeto comunitário ou educacional. Estes últimos podem ser preferíveis ao trabalho artístico, mas seria uma escolha entre coisas diferentes. Parte da diferença de tipo existente entre aprender sobre arte e criá-la, reside no poder conferido por cada uma das atividades. De formas diferentes, ambas nos permitem descobrir, processar, compreender, organizar e partilhar a nossa experiência. Mas ao criar arte estamos a dar existência a algo e, ao fazê-lo, mudamos o mundo. Quando fazemos sentido da vida, através de sentimentos, ideias e experiências que podemos nem saber que temos, e em formas a que outros podem por sua vez responder criativamente, desencadeamos novas possibilidades na nossa imaginação e na dos outros. É esse o ato do artista e é uma força no mundo.

A segunda característica que define a arte participativa é o reconhecimento de que *todos os envolvidos no ato artístico são artistas*.<sup>62</sup> Esta ideia nem sempre é declarada ou aceite, sendo muito mais comum falar-se de artistas a trabalhar com “pessoas comuns”, “participantes”, “jovens em risco” ou mesmo “não-artistas”. Essa linguagem re-

flete a ideia Iluminista de que o artista é um tipo de pessoa especial, ao invés de ser uma pessoa que age de forma especial (artística). A crença Iluminista e Romântica de que a arte é uma questão de *ser* e não de *fazer*, enraizou-se a tal ponto que pode tornar-se difícil pensar de outra forma. Mas ninguém nasce artista. Nascemos com potencial que se desenvolve (ou não) de acordo com o que nos acontece e com o que fazemos ao longo da vida. Uma criança pode ter uma inteligência musical nata (na expressão de Howard Gardner), mas só se torna num músico através dos atos de escutar, praticar e tocar.<sup>63</sup> Todas as pessoas que se envolvem em arte participativa são artistas, porque um artista é definido pelo ato de fazer arte.<sup>64</sup>

Algumas pessoas são reconhecidas como artistas devido à persistência com que agem como artistas. Permite-lhes adquirir conhecimento, competências e experiência que, juntamente com sorte e talento, pode fazer delas artistas de sucesso. Irá possivelmente fazê-las artistas profissionais, no sentido de que o seu trabalho é reconhecido por outros e torna-se parte de uma identidade social. Mas a arte não depende de persistência. É possível criar arte ocasionalmente sem todo um conjunto de conhecimentos, competências e experiência. A arte criada dessa forma pode parecer diferente. Pode, por exemplo, não ser tão bem executada ou não se enquadrar nas tendências dominantes do mundo das artes. Mas pode também ser forte, urgente e original, por ser a única oportunidade do seu criador de agir desta forma, porque traz consigo uma imaginação revigorada, ou porque o seu criador desconhece como “deveria ser feito”. Esta é uma razão pela qual a arte participativa é *artisticamente* distinta, como será discutido no Capítulo 5.

Quem cozinha uma refeição, é cozinheiro; quem corre uma maratona, é maratonista.<sup>65</sup> Podem fazê-lo com menos competência do que um profissional, mas as suas ações podem ser notáveis em outros aspetos. A arte participativa acontece quando profissionais e não-profissionais usam as suas diferentes competências, tipos de imaginação e interesses, para criar em conjunto algo que não poderiam fazer individualmente.

Nem todos aceitarão este critério de arte participativa. É uma realidade que muita da atividade incluída na arte participativa, como é o caso do trabalho educacional desenvolvido por algumas instituições artísticas, quase não envolve criação artística significativa devido às

baixas expectativas sobre o que os artistas não-profissionais têm capacidade de fazer. Da mesma forma, nem sempre os artistas profissionais oferecem papéis empoderadores aos não-profissionais com que trabalham no ato criativo. Essa autolimitação confirma os seus próprios pressupostos, tal como o subfinanciamento da arte participativa limita a eficácia da mesma, questão que, por seu turno, aparenta justificar o dito subfinanciamento. O argumento circular é uma forma comum de abuso de poder.

Por envolver um equilíbrio de interesses, a arte participativa é repleta de ambiguidades, especialmente junto às suas fronteiras. Consequentemente, é facilmente confundida com atividades semelhantes, mas diferentes. A distinção entre uma experiência de aprendizagem artística, um trabalho artístico que usa a participação como estratégia, uma intervenção social que usa a arte como ferramenta, e a própria arte participativa, é muitas vezes uma questão de juízo. Os limites são porosos.

Com a aliança criativa entre profissionais e não-profissionais, a arte participativa põe em prática uma dualidade. Esse hibridismo é reforçado pelo cruzamento de fronteiras disciplinares para trabalhar com a saúde, educação, serviços sociais, regeneração e outras disciplinas. A arte participativa floresce nesse espaço liminar, em margens e fronteiras. Um teste da sua qualidade é a medida em que nos desestabiliza, no sentido utilizado por Karl Jaspers, exigindo-nos um envolvimento com as formas de construir sentido de outras pessoas. A sua indefinição não é um ponto fraco. Ela é intrínseca a esta forma de arte e constitui o seu valor. A arte participativa não é melhor do que a educação, o ativismo social ou a arte profissional, mas é diferente porque, ao impedir que nos acomodemos aos modelos existentes, exige-nos um pensar, falar e partilhar de novas formas com outras pessoas.

### **A arte comunitária**

As raízes da arte participativa encontram-se na arte comunitária, apesar de terem vindo a estender-se muito para além das ideias e abordagens pioneiras exploradas nas décadas de 1960 e 1970. A arte comunitária poderá ter deixado de ser o movimento que era nessa época, mas a prática continua a existir porque a sua teoria é coerente,

a sua arte inovadora e a sua dimensão social extraordinariamente forte. Em geral, fazê-la é também um prazer, e a arte floresce quando nos dá prazer. Qual é, então, a diferença entre a arte comunitária e a arte participativa? A resposta exige uma definição mais complexa do que a usada para a arte participativa:

- **A arte comunitária é a criação de arte como direito humano, por artistas profissionais e não-profissionais, que cooperam entre iguais, para propósitos e com padrões estabelecidos em conjunto, e cujos processos, produtos e resultados não podem ser conhecidos antecipadamente.**

Esta definição inclui duas características da arte participativa. *A criação de arte* é uma característica intrínseca da arte comunitária e que a diferencia de outras formas de ação social, como a educação ou o desenvolvimento comunitário. Ela não acontece como um ato social ou político. Apesar de poder ter *consequências* sociais e políticas, o ato em si é artístico. Como será discutido no capítulo seguinte, a arte pode ser usada com outros propósitos, o que pode ser válido e ter um enorme valor, mas não é arte comunitária. A segunda característica incluída na definição é também envolver *artistas profissionais e não-profissionais*. Desejamos que os outros nos tratem em função do que *fazemos*, não do que *somos*, porque podemos unicamente controlar e, como tal, ser responsáveis, pelas nossas ações. No ato de criar arte, qualquer pessoa é um artista, faça-o ou não profissionalmente, independentemente da forma como avaliamos o seu desempenho e respectivos resultados.

Tal como tenho defendido, estas características definem a arte participativa. Mas essa definição é intencionalmente flexível para que possa abarcar um vasto leque de trabalho artístico. A arte comunitária, em contraste, desde os seus primórdios que teve ambições mais exigentes e incisivas, com base em ideias sobre arte, sociedade e direitos humanos. Como tal, a minha definição de arte comunitária inclui vários elementos adicionais. O primeiro, e mais simples destes elementos, é a criação de arte *como um direito humano*, como algo a que todos têm direito sem necessitar de permissão ou autorização devido ao Artigo 27 da *Declaração Universal dos Direitos Humanos*. A declaração de igualdade incluída no documento constitui a base da arte comunitária e, como tal, artistas profissionais e não-profissionais devem



## THE PERFORMANCE ENSEMBLE

Alan Lyddiard é um encenador de teatro na casa dos 70 que tem vindo a explorar o possível significado da arte participativa na fase da vida em que se encontra. Com o apoio da Leeds Playhouse (que conta com um excelente historial de fazer arte com idosos), Lyddiard fundou o Performance Ensemble, uma companhia experimental constituída por artistas profissionais e não-profissionais. Alguns dos seus elementos, como é o caso de Namron, Tamara McLorg, Sally Owen e Villmore James, tinham tido carreiras brilhantes em dança, música e teatro. Outros, incluindo muitos dos residentes da localidade, nunca tinham feito arte. A questão de estarem todos reformados torna as divisões entre os dois grupos menos distintas. O tipo de experiência que trazem para o projeto é diferente, mas todos têm histórias para partilhar. O compromisso de Lyddiard para com o grupo significa que todos usufruem de um lugar permanente e de tempo para aprender uns com os outros. Na sequência da sua primeira produção *Anniversary*, em 2016, o Performance Ensemble começou a trabalhar em *Bus Pass*, uma peça ambiciosa que envolve centenas de pessoas. O trabalho levará cinco anos a desenvolver, mas durante esse período serão produzidas encomendas e feitas apresentações públicas que servirão como metas ao longo da viagem. Uma destas oportunidades para espreitar o trabalho em curso teve lugar no salão de baile de um hotel de Leeds, em setembro de 2018. O espetáculo final irá envolver 16 viagens de autocarro para transportar público e atores até ao grandioso final. Ninguém sabe exatamente o que irá acontecer, porque isso depende das pessoas que o Ensemble conseguir atrair para a ocasião. Mas, seja qual for o destino final, a viagem está já a proporcionar uma imensa alegria, e muito provavelmente a mudar ideias sobre o lugar que os idosos ocupam na cidade.





## *HÁ FESTA NO CAMPO*

De forma quase universal, as zonas rurais da Europa lutam pela sobrevivência. Em aldeias de países tão diversos como a Irlanda, França, Roménia ou Itália, atraídos pelas perspectivas de trabalho e estilo de vida, os jovens partem para cidades modernas deixando para trás uma população idosa e receosa do futuro. Há Festa no Campo surgiu como uma resposta criativa a esse desafio por parte de jovens ativistas da EcoGerminar e Terceira Pessoa, que desenvolveram o conceito das Aldeias Artísticas. Criado em 2016, no âmbito do “Programa PARTIS”, o projeto envolveu 150 residentes das aldeias de Juncal do Campo e Freixial do Campo, na região de Castelo Branco. O objetivo era o de contribuir para o desenvolvimento comunitário e ajudar a reavivar relações sociais através de um leque de atividades artísticas que combinavam o respeito pelas tradições locais com as ideias criativas da geração mais jovem. Como em geral acontece em bons projetos de arte comunitária, muito tempo foi passado em conjunto, a conversar, a partilhar refeições, e a aprender sobre o local e a sua cultura. Houve palestras e projeções de filmes, feiras de artesanato, exposições e festivais com base nas tradições locais. A confiança mútua desenvolvida permitiu algumas inovações ousadas, incluindo murais de arte-urbana pintados em conjunto por artistas de rua e idosos da localidade, um conceito que foi depois replicado em diversas zonas do país. Hoje em dia, essas são as marcas mais visíveis do projeto, mas o seu verdadeiro legado encontra-se na energia renovada e confiança adquirida pelas comunidades em responder aos desafios que enfrentavam, e nas amizades duradouras entre artistas da cidade e pessoas da aldeia.



## CAHERCONLISH MURAL

Bridget Lambert passou o Verão de 2018 a pintar uma homenagem a Dolores O'Riordan com crianças da zona rural de Limerick. A vocalista, recentemente falecida, tinha nascido a poucos quilómetros de Caherconlish, onde Lambert trabalhou com 30 crianças do primeiro ciclo. Como fã de Cranberries teve imenso prazer em apresentar a música da banda às crianças enquanto exploravam juntos a alegria da cor, pintura e cocriação. O design foi desenvolvido com apoio da irmã que é artista profissional. Terminada a tela, foi instalada numa antiga bomba de gasolina na vila, com a presença das crianças e da comunidade local.

O trabalho fez parte do mestrado em Sociologia, Juventude, Comunidade e Reabilitação Urbana, que Bridget Lambert frequentava na Universidade de Limerick, mas não é um projeto académico típico. A ligação pessoal de Lambert à música de Dolores O'Riordan faz a arte cantar. Tal como a obra que tradicionalmente marca o final do processo para um aprendiz, este trabalho transforma o profissional em pessoal. Acima de tudo, relembra-nos que, sejam quais forem as questões que interessam a investigadores e decisores políticos, o critério fundamental para avaliar o sucesso da arte participativa é muito simplesmente que as pessoas que a fazem queiram desfrutar e partilhar a sua criatividade.





## LOWER ŠANČIAI COMMUNITY ASSOCIATION

Os edifícios históricos de Kaunas oferecem uma narrativa eloquente sobre os diferentes poderes que, ao longo dos séculos, reclamaram a cidade como sua. Hoje, na geração seguinte à que viveu a independência da Lituânia em relação à URSS, e 14 anos depois da sua adesão à União Europeia, a cidade ainda se afigura como um lugar de futuro incerto. A poucos quilómetros do centro, em Šančiai, as ruas que descem até ao rio são delineadas por casas de madeira. Numa zona mais elevada encontra-se o quartel russo do século XIX onde alguns dos residentes locais trabalharam. Partes foram já demolidas, alguns dos blocos são agora apartamentos, outros encontram-se em ruínas. A pequena associação comunitária da zona baixa de Šančiai foi criada para dar voz à população sobre o que acontece no local, e a arte é o seu principal meio de ação. Sempre houve artistas em Šančiai, mas o trabalho participativo é algo de novo. Tem proporcionado às pessoas juntarem-se em projetos criativos que dão visibilidade ao espírito e desígnios da comunidade. Já foram feitas instalações, performances e desfiles, momentos animados que têm também levantado questões delicadas. Habitualmente, os projetos têm lugar no Campo das Couves, o último espaço ao ar livre que resta do quartel, e que os residentes locais desejam ver transformado num parque e centro comunitário. Em dezembro de 2018 apresentaram uma ópera comunitária com o objetivo de reafirmar o direito da população a este espaço público. O trabalho em questão é simultaneamente ambicioso e frágil. Praticamente sem apoio externo, está dependente de criatividade e boa vontade, mas a forma como põe em prática a noção de comunidade é uma verdadeira demonstração de interdependência e solidariedade numa época de rápidas mudanças.

*cooperar como iguais*. Os seus papéis e os recursos que contribuem são diferentes, mas todos os que participam tem os mesmos direitos no processo. Devem negociar, chegar a acordo e partilhar o que irá acontecer, porque num processo baseado em direitos, não existe qualquer legitimidade para que alguém, incluindo os artistas profissionais, possa impor a sua visão ou autoridade sobre o grupo.

Essa negociação exige que trabalhem de acordo *com propósitos e padrões decididos em conjunto*. Alguém pode agir como artista de forma inepta, mas ninguém tem como intenção ou desejo ser medíocre. Os artistas que praticam arte comunitária, sejam eles profissionais ou não-profissionais, têm como objetivo criar algo que seja bom, mas só eles, em conjunto, podem decidir o que é que bom significa. Aquilo que tencionam atingir (o propósito) e que nível satisfará esse propósito (os padrões) não pode ser decidido por alguém externo ao projeto, apesar de que o público terá a sua opinião. O propósito e os padrões da arte comunitária são essenciais para o significado do trabalho e devem ser estabelecidos e acordados pelas pessoas que o produzem.

Para finalizar, e em consequência direta das duas declarações anteriores, *os processos, produtos e resultados não podem ser antecipadamente conhecidos*. Os artistas profissionais podem apenas ter conhecimento do que irá acontecer num projeto participativo se não houver igualdade entre si e aqueles com quem têm intenção de trabalhar. Nesse tipo de situação, propósitos e padrões estão já decididos antes de se dar o encontro entre as duas partes e o processo torna-se desempoderador ou até manipulador. A arte comunitária não é uma partitura para ser conduzida. É improvisação, como o jazz. No início, os intervenientes decidem temas e limites: depois, a arte surge ao prestarem atenção e responderem uns aos outros. Raymond Williams, um democrata, escreveu:

Uma cultura são significados comuns, o produto de todo um povo, e os significados individuais oferecidos produto da experiência pessoal e social empenhada de um indivíduo. É estúpido e arrogante presumir que qualquer desses significados possa, de alguma forma, ser prescrito: eles são feitos pela vida, são feitos e refeitos, de formas que não podemos conhecer antecipadamente.<sup>66</sup>

A arte comunitária é exploratória, inovadora, radical e provocatória.

No seu melhor – e tal como qualquer outra forma de arte, tem o direito de ser julgada com base nos seus sucessos – serviu como exercício de investigação e desenvolvimento da arte participativa. Nem sempre foi boa ou obteve sucesso. Já entrou em becos sem saída ou terminou em desastre. Mas mesmo esses insucessos têm interesse devido ao seu aspeto experimental. Ao longo de 50 anos, a arte comunitária testou ideias e práticas que se tornaram estabelecidas em todos os campos da arte participativa e para lá dos seus limites. Alguma da sua vanguarda emancipatória, divergente e radical, pode perder-se na transição, mas a prática em si permanece intacta.

Existem paralelos curiosos entre a arte comunitária e os movimentos de protesto que surgiram na sequência da crise financeira de 2007/8, assunto a que voltaremos no Capítulo 11. Num artigo elucidativo sobre a relação entre o movimento espanhol 15-M/Indignados e a esquerda institucional, Cristina Flesher Fominaya apresenta uma análise comparativa das diferenças organizacionais e culturais destes dois tipos de atores políticos. A autora considera que:

Os atores autónomos distinguem-se das práticas da esquerda institucional através da rejeição da democracia representativa e da regra da maioria defendendo, ao invés, modelos mais participativos, com base na democracia direta e autogovernança, estruturas horizontais (não hierárquicas), tomadas de decisão por consenso (se possível e necessário), no fórum de uma assembleia (geralmente aberta), e com rara delegação de responsabilidade permanente.<sup>67</sup>

O artigo de Flesher Fominaya inclui uma tabela em que a autora estabelece um contraste entre o que intitula de esquerda institucional e os movimentos autónomos. Os paralelos entre estas duas abordagens e a arte participativa não são exatos – estes são movimentos políticos para a mudança e não artísticos – mas são suficientemente claros para servirem de base a uma reflexão mais profunda.

Mesmo no formato protótipo aqui apresentado, a tabela revela como os diferentes objetivos da arte participativa institucional e da arte comunitária autónoma são transferíveis para qualquer tipo de prática ou organização. A diferença fundamental entre a arte participativa e arte comunitária reside na intenção. As pessoas são convidadas a participar num trabalho artístico existente, ou a juntar-se a outras na produção de algo novo. Esta diferença é fundamental e,

Flesher Fominaya Modelo	Esquerda Institucional (Arte participativa)	Autónomos (Arte comunitária)
Modelo político	Representativo	Participativo
Estrutura organizacional	Vertical, com uma clara divisão de trabalho e autoridade	Horizontal, com rara delegação de responsabilidade permanente
Tomada de decisões	Negociação entre representantes	Consenso, o grupo é soberano
Sujeito	Unitário ou identidade principal: profissional /participante; artista/grupo alvo	Identidades múltiplas e transversais. A identidade geográfica é frequentemente usada como base de ação coletiva
Base ideológica	Democratização cultural	Democracia cultural
Ator legítimo	Instituição cultural, autarquia local, serviço público	Indivíduos em ação coletiva, ONGs
Reconhecimento de apoio	Logos dos parceiros como símbolo de posição política e responsabilidade	Reconhecimento público limitado Frequentemente sem apoio
Arena política	Pública/Governo	Pública (rua, espaços públicos) e privada (relações pessoais, vida quotidiana)
Questões de contestação típicas	Representação de minorias em contexto institucional Declarações artísticas	Uso temporário ou sustentado de espaços abandonados, autogestão de projetos coletivos, estilo de vida cultural alternativo, política local, ciberativismo
Meios/fins	Meios geralmente empregues para fins institucionais	Inseparáveis: os meios constituem um fim quando direcionados à transformação social
Transformação social principalmente através de	Instituições	Criação de alternativas, resistência cultural
Organização	Permanente	Contingente, aberta à crítica e reflexão contínua, e à dissolução
Posição relativa ao anonimato	Valoriza a autoria artística	Variável: valoriza autoria coletiva, reconhece os direitos pessoais de histórias Rejeita os valores do mundo das artes
Recursos	(Variados) Acesso a recursos institucionais, financiamento, espaço administrativo, acesso aos meios de comunicação estabelecidos, apoio jurídico	Mínimos, limitados, contingentes, ad hoc e/ou raros

**Tabela 1: Diferenças entre o modelo político da esquerda institucional e o dos movimentos autónomos. Adaptado do trabalho de Cristina Flesher Fominaya (2015: 5).**

pelo menos desde a década de 1970, tem vindo a ser expressa através de dois objetivos contrastantes da política cultural: a democratização cultural e a democracia cultural. Estas ideias serão exploradas no próximo capítulo. Até lá, tudo o que é necessário salientar é que, por definirem diferentes relações entre os artistas profissionais e não-profissionais envolvidos no trabalho colaborativo, definem também a distinção entre a arte participativa e a arte comunitária

### Os limites da arte participativa

As definições de arte participativa e arte comunitária apresentadas neste livro não têm por objetivo ser conclusivas. São oferecidas como referências que possam ajudar o leitor a decidir qual o seu posicionamento neste território. E, apesar de representarem anos de reflexão e experiência, são apenas a minha perspetiva pessoal. Algumas das questões que levantam serão discutidas noutras partes deste livro, no entanto, antes de deixar o campo das definições, necessito de explicar os motivos pelos quais não incluo a arte contemporânea e a arte amadora como tipos de arte participativa, apesar de ambas aparentarem cumprir o critério relativo à criação conjunta de arte por artistas profissionais e não-profissionais.

#### *Arte contemporânea e participação*

A participação tornou-se um aspeto importante da arte contemporânea, encontrando-se patente numa diversidade de práticas e extensa literatura sobre as mesmas.<sup>68</sup> É frequentemente apresentada como “arte participativa”, mas nem sempre corresponde ao que descrevi nas páginas anteriores. Como tal, antes de prosseguir, é importante desembaraçar os fios desta meada. A *Encyclopedia of Aesthetics* inclui um ensaio precisamente intitulado “Participatory Art”, em que Tom Finkelpearl escreve que o seu valor:

...é objeto de considerável discussão, incluindo um debate aceso acerca da ética e estética da prática, bem como do vocabulário mais adequado à sua descrição e crítica. A arte participativa existe sob uma variedade de títulos que se sobrepõem e que incluem arte interativa, relacional, cooperativa, ativista, dialógica e de base comunitária. Em certos casos, a par-

ticipação de um leque de pessoas cria um trabalho artístico, noutros casos a própria ação participativa é descrita como arte.<sup>69</sup>

A relação entre o referido trabalho e o que é discutido neste livro é óbvia. Finkelpearl acrescenta:

Na arte participativa, pessoas referidas como cidadãos, gente comum, membros da comunidade, ou não-artistas, interagem com artistas profissionais para criar trabalhos.<sup>70</sup>

*Field* de Anthony Gormley enquadra-se nesta descrição, bem como na minha própria.<sup>71</sup> O trabalho consiste de uma massa densa de figuras de barro feitas por voluntários de acordo com as instruções do artista, e foi repetido em vários locais entre 1989 e 2003. O website da Tate Gallery apresenta a seguinte explicação sobre o processo de criação:

Todos foram incentivados a encontrar as suas próprias formas de criar, de acordo com as seguintes orientações: as peças devem ser do tamanho de uma mão e fáceis de segurar, os olhos devem ser fundos e fechados, e a proporção entre a cabeça e o corpo deve ser aproximadamente a correta.<sup>72</sup>

Em 1994, Gormley venceu o Turner Prize com *Testing a World View (Field of British Isles)*, cujas 40 000 figuras tinham sido produzidas numa escola em St. Helens, antes de serem instaladas na Tate Liverpool. *Field* tornou-se num dos trabalhos mais icónicos do artista, adorado tanto pelos seus criadores como pelo público e comprado para a nação pelo Art Fund.

Produzir a essa escala é exigente e na arte contemporânea a participação é geralmente de natureza performativa. *The Crystal Quilt* (1985-87), de Suzanne Lacy, culminou com uma apresentação performativa num centro comercial em Minnesota. Envolveu 430 idosas, sentadas à volta de mesas, a mover as mãos em intervalos de dez minutos para fazerem o padrão de uma colcha composta pelos seus corpos no espaço em que se encontravam, quando visto de cima. Quando se sentavam, ouvia-se o som amplificado de reflexões sobre a condição social das mulheres mais idosas. O projeto *Crystal Quilt* contou com um período de investigação de dois anos e o seu formato, em que grupos de quatro mulheres se sentam frente a frente em redor de mesas quadradas, representa o carácter social e relacional do tra-



balho.<sup>73</sup> Ao mesmo tempo, é um trabalho ativista no sentido em que articula um envolvimento político sobre “como as mulheres idosas são representadas na comunicação social e opinião pública”<sup>74</sup>. A apresentação do trabalho num centro comercial pode também ser entendida como antagonista ao confrontar os transeuntes com uma experiência inesperada e potencialmente destabilizadora. Tal como aconteceu com *Field, The Crystal Quilt* é considerado um elemento seminal do corpo de trabalho da artista, sendo ela própria grandemente admirada como artista com interesses sociais que desenvolve trabalho importante com comunidades.

Existirá alguma coisa que distinga os trabalhos referidos da prática artística participativa e comunitária descrita neste livro? Sob alguns aspetos, não, como o demonstram estas curtas descrições. Ambos os trabalhos são arte feita por artistas profissionais e não-profissionais em conjunto. Contudo, há um aspeto em que este trabalho é diferente. É dirigido ao, e reconhecido pelo, mundo das artes. Como explicado pelo curador Alistair Hudson:

No âmbito da arte, o envolvimento social ainda permite que os artistas tenham a última palavra. De certo modo, muitos projetos comunitários, mesmo com imensas pessoas envolvidas, têm como objetivo último fazer progredir a carreira de um artista.<sup>75</sup>

Estamos a falar de trabalho de autor, concebido por artistas conceituados no quadro das suas esferas artísticas e políticas. A participação define como o trabalho é feito e pode proporcionar satisfação, levar o processo artístico a novas pessoas, fomentar o sentido de comunidade, ou trazer pessoas marginalizadas para o placo. Mas esses propósitos, quando existem, são possibilitados pela autoridade artística, histórica e intelectual do mundo das artes. Estes trabalhos são reconhecidos pelo mundo das artes porque os artistas que os criam o reconhecem e dele fazem parte.

A teoria e a prática da participação na arte contemporânea variam grandemente, mas é o artista que detém o controle – concebendo, planejando, organizando e instigando um trabalho em que outros são convidados a tomar parte. O artista é o autor e o trabalho é entendido pelo mundo da artes, incluindo críticos e historiadores, como uma declaração sua, parte da sua obra. Se há uma história para ser contada, ela é contada sobre ou pela perspectiva do artista, porque a con-

tribuição dos participantes, apesar de necessária, não altera o produto artístico final de forma substancial. Frequentemente, estes trabalhos têm objetivos sociopolíticos declarados, mas o lugar que ocupam no discurso das estruturas de poder do mundo das artes, levanta questões, tal como a antropóloga social Kate Crehan observa:

Aceito de bom grado que a intenção possa ser democrática. O que questiono é: será que na prática se traduz em novas formas de democracia? Que forma de literacia será necessária para participar nesta democracia?<sup>76</sup>

A participação na arte contemporânea pode produzir trabalhos belos e ressonantes como *Field* e *The Crystal Quilt*. Mas, apesar de relacionada com o trabalho descrito neste livro, acredito que a sua aceitação da autoridade do mundo das artes torna a arte contemporânea filosoficamente, artisticamente e eticamente separada da arte participativa. Esta separação é a razão pela qual a *Encyclopedia of Aesthetics*<sup>77</sup> não inclui um verbete sobre “arte comunitária”.

#### *Arte amadora e participação*

A arte amadora é, em geral, vista pelos decisores políticos como uma forma de arte participativa, mas essa perspectiva confunde o seu propósito que, tal como na arte contemporânea, é a produção artística. Os artistas amadores participam nas artes da mesma forma e com o mesmo propósito que os artistas profissionais: para criar arte. O seu trabalho pode ser menos bem conseguido que o dos artistas profissionais, mas essa é uma questão de nível e não de tipo.

A distinção entre amadores e profissionais é mais uma consequência da invenção das belas artes. Até aos finais do século XVIII, os artistas eram geralmente considerados artesãos. Eram contratados por pessoas de poder e, em geral, tinham uma autonomia limitada sobre o seu próprio trabalho. Em contraste, um artista amador era um elemento pertencente à elite social que, não necessitando de ganhar a vida, podia afirmar-se motivado pelo puro amor à arte. Para todos os restantes, a música, a dança, as histórias e o artesanato, constituíam expressões de criatividade da vida quotidiana para serem partilhadas, aprimoradas, usadas e desfrutadas. A mudança do estatuto relativo a amador e profissional começou no Romantismo com o reimaginar do artista como um indivíduo livre, um visionário ou mesmo um génio. O estatuto do artista alterou-se definitivamente no decorrer do



século XX, altura em que passou a fazer parte das figuras mais admiradas da sociedade. Contudo, essa alteração trouxe consigo a desvalorização do amador, a pessoa para quem a arte é apenas um prazer e não uma luta existencial por verdades eternas.<sup>78</sup>

O campo da arte amadora é vasto e extraordinariamente variado, incluindo orquestras, coros e companhias de teatro, artesanato e associações de arte tradicional, além de milhões de pintores, poetas, contadores de histórias, fotógrafos, músicos, grupos de dança e outros. Há amadores que se encontram entre os artistas mais talentosos da sua área artística, e muitos cruzam a fronteira do trabalho pago e não pago. Os músicos profissionais, por exemplo, trabalham com frequência com coralistas amadores. Outros artistas amadores podem não ser particularmente talentosos, mas ganham e dão imenso prazer através do seu trabalho.

A fronteira entre artistas amadores e profissionais é menos rígida do que habitualmente se supõe. A questão da remuneração não representa um indicador significativo se considerarmos quantos artistas profissionais lutam para conseguir subsistir através do seu trabalho. O tempo que um artista investe na sua arte também não se afigura um indicador fiável: há reformados que passam os dias a pintar e poetas que raramente escrevem. Alguns amadores têm anos de educação formal na sua área artística e há profissionais que nunca frequentaram uma escola de arte. A inovação, tal como a imitação, pode ser encontrada nos dois setores, e todos ambicionam a excelência artística. Tendo todas estas questões em consideração, a distinção comumente feita entre artistas amadores e profissionais não se apresenta como verdadeiramente significativa. Há amadores que fazem arte de melhor qualidade que alguns profissionais. Todos eles são artistas e só eles, e quem aprecia a sua arte, é que podem dizer qual o valor que lhe atribuem.

Contudo, esta produção artística, seja por amadores ou profissionais e tenha a qualidade que tiver, não é arte participativa. Artistas amadores e profissionais usam os mesmos processos, métodos e padrões no seu propósito comum de criação artística. E, ao fazê-lo, alienam-se das intenções da arte participativa. Ambos aceitam o mundo das artes e o seu sistema de valores. A diferença entre os dois grupos reside no valor que o mundo das artes lhes confere.

*Limites porosos*

Definir as características da arte participativa e da arte comunitária, e a sua relação com outras formas de produção de arte, contribui para uma melhor compreensão sobre o seu significado e para o início de uma reflexão sobre outras questões que se levantam, incluindo sobre intenções, ética e arte. Mas, como esta discussão sobre participação em arte contemporânea e amadora tem vindo a demonstrar, as fronteiras entre estes campos de prática artística são instáveis e fluídas. Um trabalho pode começar próximo de uma e desenvolver-se de formas que o aproximam mais de outra. As interpretações são apenas interpretações: questões de juízo e não fatos. No entanto, essa é mais uma razão pela qual esta arte irrequieta constitui um campo de prática tão gratificante. Ela confronta-nos com as restrições e estreiteza patológica das formas existentes.



## 4

# As intenções da arte participativa

De certa forma, a democracia é uma ficção que estamos a tentar concretizar.

Charles Taylor <sup>79</sup>

### Porquê fazer arte participativa?

#### *Não-profissionais*

As razões que levam as pessoas a envolverem-se num projeto de arte participativa são exatamente as mesmas que nos levam a decidir o que fazer com os nossos tempos livres. De forma mais ou menos consciente, elas podem ser motivadas pela curiosidade, por amizades, tédio, esperança, entusiasmo, ou qualquer outro sentimento. Podem desejar divertir-se, sentir que fazem parte de uma comunidade, aprender algo de novo, protestar, sentir-se realizadas, viver uma experiência nova, enfrentar um desafio, fazer uma mudança, melhorar a forma física, conhecer outras pessoas, ou simplesmente fazer algo que lhes pareça gratificante. Não existe nada de particularmente especial acerca da decisão de participar nas artes. O importante é a própria decisão de participar. Tal como não existe nada de especial em *rejeitar* a participação. Em certas circunstâncias, como num projeto realizado numa prisão, a rejeição pode representar o limite da escolha – tomar parte no projeto de teatro ou ficar encarcerado na cela. E alguns, como por exemplo as crianças, por vezes não têm nem esse

poder de decisão – teatro pode ser muito simplesmente aquilo que o professor ou cuidador decidiu que iriam fazer nesse dia. No entanto, mesmo em situações tão condicionadas como as referidas, a não-participação constitui sempre uma opção, tal como se pode constatar ao tentar forçar alguém a participar ativamente num workshop contra a sua vontade. A pessoa pode ter que estar fisicamente presente, mas encontra sempre formas de se alhear. O distanciamento é um ato potencialmente bastante forte que pode ter impacto em todos os presentes e provocar alterações na ação em curso, ou até determinar se esta pode ou não decorrer.

Uma outra possibilidade é o consentimento condicional, apesar de raramente ser expresso de forma tão clara. Para alguns traduz-se por um ficar à margem, presentes e a observar, mas indecisos quanto a tomar parte. Ou, por vezes, à vontade para fazer certas coisas, mas não outras: tratar do chá mas não do guarda-roupa, representar mas não cantar, dar a voz em ensaios mas não em reuniões. Esse compromisso pela metade pode causar alguma fricção, visto exigir diferentes condições de envolvimento. Contudo, não é necessário que seja visto dessa forma. Um dos pontos fortes da arte participativa é exatamente o proporcionar diferentes funções e níveis de envolvimento, de forma a que as pessoas possam escolher por si próprias se, quando e como desejam tomar parte. Em geral, esses percursos autodirecionados são preferidos ao progresso gerido inerente aos programas de educação formais.

Quer as pessoas mergulhem de cabeça, testem as águas antes de entrar, ou decidam ficar em terra, para alguns artistas é difícil aceitar a rejeição à sua oferta como uma escolha consciente e legítima, particularmente quando sentem que essa escolha se baseia em ideias que não correspondem à realidade. Mas, mesmo que não as partilhe, um artista comunitário tem que respeitar as decisões das outras pessoas, bem como os valores e juízos em que estas se baseiam. Se, quando e como as pessoas decidem participar numa atividade artística, é uma questão pessoal comparável a qualquer outra das escolhas que se fazem face às oportunidades disponíveis. Já para um artista profissional, a questão de fazer ou não fazer uma determinada oferta a potenciais participantes, tem um carácter diferente – é uma questão de intenção, e compreender essa intenção é chave para compreender a prática da arte participativa.

### *Profissionais*

O valor e contornos da arte participativa são definidos pelos motivos que levam intervenientes como artistas, decisores políticos, mecenas ou parceiros sociais, a convidar outras pessoas a participar nesta prática. Contextos como o cultural, político, económico e social, influenciam a arte participativa, mas a intenção está diretamente relacionada com as ideias: aquilo que as pessoas desejam alcançar. Quais os propósitos que conduzem as suas ações e, por acréscimo, como as suas ações servem esses propósitos.

Não existe uma resposta fácil a esta questão. O leque de objetivos declarados por quem trabalha em arte participativa pode ser desconcertantemente vasto. Para além dos objetivos artísticos, os projetos aspiram a obter resultados em campos como a saúde, educação, coesão social, construção da paz e muitos outros. Esses objetivos são expressos de diferentes formas – um projeto pode estabelecê-los através de um plano com cronograma e metas a atingir, assente numa teoria da mudança e num quadro lógico, enquanto que outro pode apresentar apenas uma declaração de intenções de carácter geral. De qualquer forma, até que ponto são fiáveis estas declarações públicas? A linguagem dos decisores políticos nem sempre reflete a cultura, desejos ou necessidades daqueles a quem o projeto se destina. E o discurso dos artistas sobre os seus projetos pode representar idealismo, linguagem técnica, ou simplesmente oferecer uma resposta às expectativas.

Contudo, esta diversidade retórica pode ser destilada em três intenções subjacentes à arte participativa, estando cada uma delas associada a uma visão diferente da função social da arte:

- **alargar o acesso à arte (ou democratização cultural);**
- **gerar mudança social;**
- **e desenvolver a democracia cultural.**

Estas três intenções proporcionam um enquadramento que nos permite compreender o que é feito sob o signo da arte participativa, bem como decidir o que tem valor e porquê. O presente capítulo examina as três intenções individualmente, lançando depois um olhar à relação que têm entre si.

### *Teorias ou intenções?*

As três intenções referidas poderiam ser igualmente descritas como

teorias. Cada uma representa uma posição ideológica que reflete o seu tempo e lugar. Baseiam-se em crenças (e.g. “a arte é boa” ou “todos os seres humanos têm o mesmo valor”) para analisar e dar resposta a realidades sociais. Olham o universo humano, veem algo inaceitável e propõem ação no sentido de gerar mudança. Todavia, a teoria é fácil de apresentar, quer a nós próprios quer aos outros, como objetiva ou até fatal. A sua coerência e retidão são sedutoras (e redutoras) – a coberto da teoria podemos iludir-nos acerca dos motivos. Já falar sobre intenções, dificulta uma potencial fuga à dimensão ética das nossas ações e às escolhas que as definem. No domínio das intenções, não se pode fugir tão facilmente aos seus compromissos e responsabilidades.

Por natureza, a arte é experiencial e não teórica. Sem uma expressão concreta, a arte torna-se filosofia. Fora do mundo académico tenho encontrado poucas pessoas envolvidas em arte participativa que falem sobre teoria; mas, geralmente, falam do propósito do seu trabalho.<sup>80</sup> Fazem-no no decorrer das negociações inerentes à arte participativa, que têm com os seus parceiros e financiadores, e fazem-no ao pensar na sua própria prática, nos seus pares e nas suas fontes de inspiração. Pensar sobre intenções é inevitável quando se envolvem outras pessoas no nosso trabalho, porque estas acabarão sempre por perguntar a razão pela qual o fazemos.

### **Alargar o acesso à arte (ou democratização cultural)**

A democratização é incontestavelmente uma das principais missões das instituições culturais.

Jean-Michel Tobelem<sup>81</sup>

#### *Alargamento de públicos através da participação*

É impossível ser-se imparcial quando se tem fé – as crenças religiosas têm-no demonstrado – e eu tenho tanta fé nas questões culturais que acredito que devam significar algo para as outras pessoas.

E. M. Forster<sup>82</sup>

Os artistas amam a arte. Por experiência própria acreditam no seu poder transformativo e é natural que desejem partilhar essa paixão

com os outros. Esta intenção é de tal forma comum entre os artistas que trabalham com outras pessoas, que facilmente passa despercebida. Foi essa a razão pela qual, ao entrar para a Berliner Philharmoniker em 2002, Sir Simon Rattle implementou um programa educativo baseado na ideia de que “temos que dar oportunidade a todos de experienciar a nossa música”.<sup>83</sup> Em geral, podemos contar com quem dedica a sua vida à música para que queira partilhá-la com outras pessoas. Nem todos querem ou têm as competências necessárias para o fazer eles próprios, mas é difícil imaginar um artista que não acredite em incentivar o amor à arte.

Grande parte da arte participativa tem as suas raízes nesse desejo de partilha. A música clássica tem fortes laços com a arte participativa, possivelmente porque aprender a tocar um instrumento orquestral exige tempo, esforço e compromisso – para que o seu impacto seja significativo, o acesso não pode ser oferecido por umas semanas apenas. A dimensão e reputação do “El Sistema”, que funciona na Venezuela desde 1975, tem sido objeto de admiração internacional e de algum criticismo. O projeto tem inspirado iniciativas por todo o mundo, incluindo a Orquestra Geração em Portugal e a In Harmony na Grã-Bretanha, mas o modelo não é o único. Outras orquestras, como a Philharmonie de Paris, têm desenvolvido os seus próprios métodos de levar a educação musical a jovens mais carenciados. É uma abordagem que se encontra já incorporada nos programas de diversas instituições musicais. O Sage, em Gateshead, integra concertos, educação formal e atividade participativa, num trabalho que abarca uma ampla variedade de formas musicais. Casa-mãe da orquestra Northern Sinfonia e do programa “Folkworks”, o Sage é simultaneamente uma sala de concertos, uma escola de música, e uma organização de música comunitária. No período de um ano, que decorreu entre abril de 2016 a abril de 2017, a instituição vendeu 264 000 ingressos para 451 atuações públicas. No decorrer do mesmo período, 14 758 crianças, idosos e portadores de deficiência, entre outros, participaram em 10 609 aulas e workshops.<sup>84</sup> Estas abordagens holísticas de programação, que incentivam as pessoas a circular livremente entre salas de concerto, galerias e workshops, tornaram-se comuns nas instituições culturais britânicas.

A educação proporcionada pelos museus e galerias tornou-se uma prática criativa distinta. As abordagens pedagógicas de mediação cul-



tural tornaram-se mais participativas, particularmente na forma como as galerias dão resposta às necessidades de públicos, como os portadores de deficiência e as pessoas idosas. Desde a sua criação em 1989, que a Engage, National Association for Gallery Education, tem tido um papel crítico no desenvolvimento e advocacia em prol desta prática. A galeria de arte contemporânea Bluecoat, em Liverpool, representa um caso típico do uso da arte participativa com o objetivo de alargar acesso. A programação da galeria inclui o “Blue Room”, para adultos com dificuldades de aprendizagem, e o “Out of the Blue”, um clube de arte semanal para crianças, realizado em diferentes pontos da cidade.<sup>85</sup> A galeria é também anfitriã de sessões de dança participativa para pessoas com demência, realizadas pela artista Bisakha Sarker, e ainda de um projeto de artes visuais para mães com bebês.

Exemplos como os acima referidos, demonstram como as instituições culturais adotaram a arte participativa com o objetivo de alargar o acesso aos seus programas, coleções e instalações. A mesma intenção tem vindo a orientar organizações de arte comunitária desde a sua fase inicial na década de 1960. E, hoje em dia, constitui também o racional que estrutura o “Creative People and Places”, um extenso programa de acesso às artes implementado pelo Arts Council England. Sem acesso, é impossível trabalhar no sentido de gerar mudança social ou desenvolver a democracia cultural.

#### *Alargamento da oferta cultural através da participação*

A popularidade continuada de atividades como palestras e visitas guiadas demonstra que a participação não é a única forma de alargar o acesso à arte. No entanto, é um método eficaz visto que desde tenra idade é a fazer arte que aprendemos sobre a mesma. As crianças descobrem os prazeres da arte ao colorir uma folha de papel, bater um ritmo ou imitar um adulto. Ao fazê-lo, apercebem-se do potencial da arte como forma de organizar a sua experiência e comunicar com quem lhes é importante. Tendo oportunidade, na sua maioria, as crianças não hesitam em brincar com arte, particularmente quando são encorajadas a fazê-lo, mas muitas não o são. Sendo incapazes de produzir prontamente algo que satisfaça as expectativas de qualidade artística tidas pelos adultos, um enorme número de crianças cresce a pensar na arte como um universo distante e misterioso, reservado apenas aos que possuem o conhecimento e talento que a elas lhes falta.

A ideia de alargamento do acesso às artes debate-se exatamente com esse problema – o risco de implicar que as pessoas têm falta de conhecimento, habilidade, confiança, consciência ou, até mesmo, gosto. Define uns como aptos e outros como inaptos.<sup>86</sup> É certo que algumas pessoas têm conhecimentos que outras não têm. Frequentemente nos apercebemos de uma necessidade ou desejo de adquirir conhecimento e recorremos a quem o tem para que nos auxilie: é essa a base da educação para adultos e de grande parte da aprendizagem informal. Mas será que todos os que frequentam programas de acesso às artes têm consciência dessa necessidade em si próprios?

De acordo com os resultados de uma pesquisa realizada pela Warwick Commission, intitulada *Future Cultural Value*, a maioria das pessoas tira pouco proveito da arte pública e dos espaços dedicados à cultura:

Em 2014, na Grã-Bretanha, vir de um contexto socioeconómico privilegiado, ter educação universitária e uma carreira profissional, continuavam a apresentar-se como os preditores mais fiáveis de um nível elevado de envolvimento e participação num vasto leque de atividades culturais, sendo esta correlação particularmente vincada no tipo de atividades que atraem um financiamento público significativo.<sup>87</sup>

Estes resultados são confirmados por outros estudos, apesar de não significarem que quem se mantenha afastado da oferta cultural pública não aprecie arte. Penso nunca ter conhecido ninguém que não tivesse entusiasmo e gosto artístico próprio, apesar desse gosto não ser necessariamente pelo tipo de arte que recebe financiamento público. Vemos representações no ecrã, apreciamos música, dançamos, cantamos, lemos e contamos histórias, fazemos objetos, desenhamos e pintamos, tiramos fotografias e fazemos muitas outras atividades que envolvem a produção de arte. Ao fazer pesquisa sobre a West Bromwich Operatic Society, que produz teatro amador de qualidade desde 1937, tomei conhecimento de que existem perto de 50 000 grupos de arte amadora em Inglaterra:

Entre si, contam com seis milhões de membros e três milhões e meio de voluntários – o que significa que cerca de 15% da população exerce atividade em organizações de arte amadora. Num ano típico, produzem 700 000 espetáculos ou exposições, atraindo um público que ronda os 160 milhões.<sup>88</sup>

E isto refere-se apenas à participação em atividades artísticas organizadas: é apenas a ponta do iceberg. O entusiasmo das gentes e a sua diversificada participação nas artes não devem ser postos em questão.

### *Fun Palaces*

Um Fun Palace não é uma festa popular. Não é para virmos passar um bom bocado juntos. Não é alargamento de públicos. É dizer a toda a gente *vocês podem fazer isto; já o fazem. A arte e a ciência são-vos permitidas.*

Stella Duffy<sup>89</sup>

Há uns anos atrás, a escritora Stella Duffy propôs a realização de um evento para comemorar o centenário de Joan Littlewood (1914-2002), uma dramaturga radical cujas ideias influenciaram, de forma indireta, a arte comunitária britânica. Uma das ideias que Littlewood nunca chegou a concretizar era um plano grandioso para a construção de um Fun Palace que tornasse a arte acessível a toda a gente. Como tal, afigurou-se apropriado celebrar o seu centenário com o concretizar dessa intenção. Desde 2014 que um pequeno grupo de ativistas a trabalhar a tempo parcial – o termo funcionários é demasiado brando para a tenacidade do seu empenho – tem vindo a incentivar grupos locais no sentido de organizarem os seus próprios eventos criativos no primeiro fim de semana de outubro, sob o nome Fun Palaces. Tal como Joan Littlewood, estes ativistas acreditam que as pessoas são criativas por natureza. Os Fun Palaces proporcionam acesso à arte e à ciência através de um convite para que as pessoas partilhem os seus conhecimentos umas com as outras.

Em 2017, foram realizados 362 Fun Palaces. Tiveram lugar em bibliotecas, centros comunitários, igrejas, museus, e centros de arte, envolvendo cerca de 14 000 organizadores que espelham de forma fiel a diversidade de comunidades locais que participaram. Dois terços dos grupos incluíam pessoas de minorias étnicas, um terço tinha entre si portadores de deficiência e 20% integravam pessoas com menos de 18 ou mais de 65 anos de idade. Estes Fun Palaces atraíram 126 000 visitantes, que participaram em workshops de arte, artesanato e ciência, debates, atividades relacionadas com o património, espetáculos e muito mais. Mas o mais impressionante desta campanha de cultura

“por todos e para todos” é que demonstrou ser especialmente forte nos locais mais desfavorecidos. Perto de 40% dos Fun Palaces foram organizados por pessoas de áreas que correspondem às 20% mais carenciadas da Grã-Bretanha.<sup>90</sup> Os Fun Palaces demonstram que a questão não é, nem nunca foi, as pessoas não apreciarem a arte. É se o Estado reconhece a arte que elas apreciam, e se elas apreciam a arte que o Estado reconhece.

### *Experiência e inspiração*

A crença de que a cultura representa uma via privilegiada de acesso à maturidade espiritual, moral e intelectual, foi algo que herdamos da civilização greco-romana através do Iluminismo. É isso que as belas artes apregoam e prometem e, como tal, o acesso às mesmas deve ser encorajado devido ao seu potencial para o aperfeiçoamento.

Se a cultura for considerada na sua designação “nobre”, [a democratização] é então um projeto para converter a sociedade no seu todo à apreciação de trabalhos consagrados.<sup>91</sup>

É natural desejar que os outros apreciem e deem valor aquilo que consideramos importante, e é com essa intenção que muitas pessoas fazem arte participativa. São ativistas motivacionais de talento, porque dão uma tremenda importância ao trabalho. Mas toda essa convicção traz consigo o risco de ver a tarefa, não como uma introdução, mas como persuasão. Uma questão que se reflete na forma como o Arts Council apresenta o programa “Creative People and Places”: “Acreditamos que todos têm o direito de experimentar e ser inspirados pela arte e cultura”.<sup>92</sup> Experimentar, sem dúvida – mas, ser inspirados? É como se a inspiração resultasse da experiência, da mesma forma que a noite sucede o dia. A experiência pode garantir-se. A inspiração, não. Ninguém é um depósito vazio à espera de ser atestado de arte e cultura. Somos pessoas independentes e com capacidade de ação. Temos identidades, valores e gostos específicos. Respondermos a novas experiências com base em experiências passadas. Se uma pessoa pensa que tem algo de interessante para me oferecer, deve começar por perguntar-me o que tenho para lhe oferecer a ela. Não nos encontramos numa via de sentido único. Tal como Geoffrey Crossick e Patrycja Kaszynska defendem no seu importante estudo sobre valor cultural:

Temos que pensar no valor cultural para lá das hierarquias artificiais das formas de provisão e regimes. Necessitamos de compreender melhor a crescente ecologia que abarca o comercial, amador, interativo e subsidiado, e vê-la como enriquecedora ao invés de antagonica.<sup>93</sup>

A arte participativa é uma forma vital de alargar o acesso às artes, mas a sua legitimidade nessa função depende da reciprocidade do convite. A oferta deve ser feita com respeito e espírito de abertura, de modo a que as pessoas possam ser capazes não só de apreciar experiências artísticas novas, como de ter a liberdade de questioná-las, reimaginá-las e até rejeitá-las.

## Gerar mudança social

### *Paulo Freire e Augusto Boal*

Gerar mudança social é a segunda das três principais intenções da arte participativa. Neste contexto, o potencial da cultura como via de acesso à educação e desenvolvimento foi radicalmente redefinido pelas ideias do filósofo e pedagogo brasileiro Paulo Freire (1921-1997) que, em 1968, durante o seu período de exílio, publicou o livro *Pedagogia do Oprimido*. A obra repensa a educação de uma perspectiva pós-colonial e argumenta que as estratégias existentes servem como reforço à opressão em sociedades desiguais. Freire compara a educação tradicional a um sistema bancário, em que o educador instrui o educando pela entrega de quantidades fixas de conhecimento para serem memorizadas e armazenadas:

Na visão “bancária” da educação, o “saber” é uma doação dos que se julgam sábios aos que julgam nada saber. Doação que se funda numa das manifestações instrumentais da ideologia da opressão – a absolutização da ignorância, que constitui o que chamamos de alienação da ignorância, segundo a qual esta se encontra sempre no outro. O educador, que aliena a ignorância, se mantém em posições fixas, invariáveis. Será sempre o que sabe, enquanto os educandos serão sempre os que não sabem. A rigidez destas posições nega a educação e o conhecimento como processos de busca.<sup>94</sup>



## DE SINT MAARTEN PARADE, THE SHARING ARTS SOCIETY

A Sharing Arts Society foi criada em 2004 com o objetivo de dar continuidade à prática de arte comunitária desenvolvida por ocasião do terceiro centenário do Tratado de Utrecht. A pedra basilar do seu trabalho é a tradicional Sint Maarten Parade, cuja tradição foi recuperada em 2011, passando a acontecer anualmente no mês de novembro. São Martinho é uma personagem pertencente ao passado romano de Utrecht, recordado por cortar à espada a sua capa vermelha e dar metade a um mendigo que padecia de frio. Idolatrado na época medieval, tornou-se um símbolo da cidade moderna e multicultural, e a celebração em sua memória cria ligações entre pessoas através de experiências artísticas partilhadas. O evento tem algo de mágico, com as suas esculturas e lanternas de papel iluminadas, música, teatro e gastronomia. Os trabalhos artísticos são uniformemente brancos e de uma qualidade estética notável. São produzidos ao longo de um período de dois meses, em workshops comunitários que incluem sessões em escolas, centros de refugiados, albergues e outros espaços sociais: a promessa de inclusão é real. Clubes desportivos, escuteiros, bandas filarmónicas, creches e grupos artísticos, organizam as suas próprias preparações e o número de envolvidos aumentou de 1000 para 7000 em apenas sete anos. Os festivais de lanternas tornaram-se comuns desde que foram ressuscitados pelos artistas comunitários na década de 1970, mas a Sint Maarten Parade é excepcional. Adotou os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável das Nações Unidas como versão contemporânea do espírito de São Martinho. Em 2018, o evento centrou-se no Objetivo 16 “paz e justiça para todos”, tornando a sua visão tangível, pelo menos por uma noite, numa cidade.





## CHÓR POLIN

O POLIN, Museu da História dos Judeus Polacos, foi inaugurado em 2013 no local onde se tinha situado o Gueto de Varsóvia. O espaço e propósito específicos do edifício fizeram com que a sua construção não fosse tarefa fácil. A instituição necessitou de desenvolver uma relação com os residentes locais, bem como com outros cidadãos de Varsóvia e da Polónia em geral. A tarefa foi desempenhada numa variedade de formas, incluindo através da arte participativa. O coro POLIN encontra-se entre as mais ambiciosas e sustentáveis destas iniciativas. Foi criado pela diretora do Laboratório de Práticas Museológicas do POLIN, Ewa Chomicka, em junho de 2014, para se apresentar na cerimónia de abertura da exposição principal.

*Home*, narra a história da imigração judaica para a Polónia, através de textos e música de diversas tradições, entrelaçados numa forte performance criada com Sean Palmer e Kuba Palys. Desde então, o coro tem vindo a desenvolver trabalho original e mais ambicioso com raiz nas experiências de tempos xenófobos vividas pelos seus próprios elementos. *Dialogue*, apresentado em junho de 2015 no POLIN, revelou um coro muito mais seguro de si, que cantava sobre refugiados, fuga e segurança, estabelecendo uma ligação entre conflitos recentes na Polónia e o que presentemente decorre na Síria. Mais uma vez na história do POLIN os resultados foram controversos, particularmente nas redes sociais. Mas a força demonstrada pelos envolvidos – artistas, residentes locais e instituição – na defesa dos seus valores é tão impressionante como a arte que fazem juntos.



## FESTIVAL DE MÚSICA DE SETÚBAL

Quando, em 2010, foi abordada sobre a criação de um festival de música, a presidente da Câmara de Setúbal encontrava-se a braços com as repercussões da crise financeira. Esta cidade industrial, situada na costa atlântica a sul de Lisboa, batalhava para manter os serviços básicos. No entanto, apesar da falta de fundos, a Câmara disponibilizou-se para dar apoio na forma de tempo dos funcionários, salas de espetáculo e acesso às escolas. Os organizadores transformaram as fraquezas em forças – o festival teria as suas raízes na riqueza natural da região e diversidade musical das suas gentes. Com o apoio de uma fundação estrangeira, e um diretor experiente em música comunitária, o festival centrou-se na voz e percussão, reciclando materiais inutilizados para a construção de instrumentos. Presentemente, o desfile de percussão que abre o evento conta com cerca de 1000 artistas profissionais e não-profissionais. O canto é o outro pilar do festival, com centenas de crianças a aprender a compor e cantar as suas próprias músicas, por vezes em concertos com artistas clássicos. Em 2014, o festival criou o Ensemble Musical de Setúbal, que integra estudantes de música, pessoas portadoras de deficiência e músicos locais, e cria uma nova linguagem a partir das tradições musicais europeia, africana e latino americana. O ensemble adapta repertórios existentes à sua paleta única, expandindo esta forma de arte em novas direções. Tocou como parte do festival, e em Lisboa, e é agora a orquestra juvenil oficial da cidade. O festival veio trazer alegria a milhares de jovens e orgulho à cidade de Setúbal. Convida os melhores artistas que os seus recursos permitem – mas apenas quando estes partilham o entusiasmo das gentes locais em explorar os paladares musicais caraterísticos da cidade.





## LI DIUEN MAR, PI(È)CE

À semelhança de outras cidades europeias, Barcelona vive tempos de mudança com o enfrentar de questões de natureza política, austeridade, gentrificação, turismo, imigração e terrorismo. O discurso dos artistas não é simples em tempos como o descrito. A forma encontrada pela equipa artística da PI(È)CE (Constanza Brncic, Albert Tola, Julio Álvarez e Nuno Rebelo) e equipa de produção do Teatre Tantarantana para responder ao desafio, foi criar espaços que permitam aos cidadãos encontrar-se, criar e ser ouvidos. Anualmente, os artistas deste teatro criam uma produção em conjunto com os residentes. Apresentada em 2016 como parte do conceituado Grec Festival de Barcelona, *Li diuen mar (Dizem mar)* é uma bonita história sobre o mar. Uma história de esperança e risco, de fuga, de intimidade, de resgate e descoberta mútua. A criação da peça decorreu ao longo de vários meses, em workshops com crianças de escolas locais, um grupo de pessoas idosas e reformadas, um coro amador e estudantes de um centro de artes para a juventude – pessoas das mais variadas idades proveniências e culturas, e que de outra forma não se teriam conhecido. A performance que combinava música, dança, filme e teatro, resultou poética e evocativa. Não sendo um manifesto, a criação do trabalho em si representa uma arrojada reivindicação de reconhecimento e inclusão. Para lá da cidade comercial e turística, existe uma outra Barcelona onde vivem idosos, adolescentes, refugiados e portadores de deficiência. É uma cidade igualmente importante, igualmente real. Uma peça de teatro como *Li diuen mar* permite que essas pessoas se tornem visíveis e ocupem o seu lugar no mosaico da cidade de Barcelona.

A alternativa apresentada por Freire consiste num modelo problematizador em que educador e educando são co-investigadores numa relação dialógica em que vão:

desenvolvendo o seu poder de captação e de compreensão do mundo que lhes aparece, em suas relações com ele, não mais como uma realidade estática, mas como uma realidade em transformação, em processo.<sup>95</sup>

Esta abordagem “busca a emersão das consciências, de que resulte sua inserção crítica na realidade”.<sup>96</sup>

A tradução inglesa de *Pedagogia do Oprimido* foi publicada em 1970, época em que o movimento de arte comunitária se encontrava em desenvolvimento. As ideias de Freire influenciaram um largo número de jovens artistas, quer de forma direta quer adaptadas ao trabalho dramaturgico do seu amigo e colega Augusto Boal. O *Teatro do Oprimido* (1974) de Boal, veio reimaginar a relação entre atores e público, profissionais e não-profissionais – a sua técnica mais conhecida é o teatro fórum, em que o público participa diretamente em encontrar respostas alternativas às situações enfrentadas pelas personagens. Em geral, a peça inteira é representada sem interrupção e, na sequência de um intervalo, o público é convidado a apresentar diferentes desenhos. Os atores passam então a improvisar de acordo com o que é proposto pela plateia e um elemento do público assume o papel da personagem que irá fazer uma escolha diferente. Boal criou a expressão “espet-ator” para caracterizar esta fusão de funções. Saltar da plateia para o palco é uma experiência literalmente empoderadora. No teatro fórum, para além de assistir, o público tem o direito de *mudar* a história. É uma outra dinâmica participativa, em que todos os presentes podem debater a moralidade e viabilidade de diferentes ações. E, para quem propõe e representa as situações alternativas, pode ser uma experiência transformadora.

Tanto Freire como Boal foram exilados políticos na sequência de detenções pelo regime militar que governou o Brasil entre 1964 e 1985. Os seus livros foram publicados fora do Brasil e as suas técnicas e ideias disseminaram-se internacionalmente ao longo dos anos que viveram na América Latina e na Europa. Boal viveu vários anos em Paris, e visitava frequentemente a Grã-Bretanha onde, de forma ativa, prestava formação nas suas técnicas a companhias locais. A companhia Cardboard Citizens, que há 25 anos usa teatro fórum no trabalho

que desenvolve com pessoas sem-abrigo, foi uma anfitriã regular das visitas de Boal a Londres. As ideias emancipatórias de Freire e Boal são essenciais à arte comunitária, apesar de nem sempre o serem à arte participativa. Fazem exigências artísticas e éticas, mas oferecem uma robusta base filosófica à arte que ambiciona gerar mudança social. E fazem-no através do empoderamento das pessoas na sua própria educação, e não de programas de acesso que espelham aquilo que Freire caracterizou como o modelo bancário de educação. Paulo Freire e Augusto Boal desafiam artistas que ambicionam gerar mudança social, a compreender como, mesmo a nível pessoal, a problematização pode ser empoderadora.

### *Geese Theatre*

As ideias acima descritas constituem a base do trabalho desenvolvido pela Geese Theatre Company desde 1987. Sediada em Birmingham, a companhia trabalha com pessoas envolvidas no sistema de justiça criminal, incluindo infratores e funcionários. Em 2016/17, a Geese realizou 42 projetos em instituições prisionais e tutelares, envolvendo 709 jovens e adultos, e realizou sessões de formação para 4900 funcionários. A sua missão é:

Usar a dramaturgia e a prática teatral para gerar capacidade de escolha, responsabilidade e mudança entre infratores e pessoas em risco de cometer infração, com o objetivo de reduzir o crime e a reincidência de infração e de criar comunidades mais seguras.<sup>97</sup>

O propósito referido não é artístico. A Geese recorre ao teatro para gerar mudança a nível pessoal, reduzindo assim o crime – um meio artístico para um fim social. Pelo menos em princípio, a missão da companhia pode ser compreendida e partilhada por todo o sistema de justiça criminal e gestão prisional. Sem esse território comum, a Geese não conseguiria sequer ter acesso às pessoas com quem trabalha: não haveria teatro nem mudança social. E faz-se drama em todas as sessões realizada pela companhia. Não o drama do entretenimento burguês, mas um drama de exploração, emoção, confronto e descoberta. Um drama de problematização. As máscaras são uma marca distinta da prática da companhia (tal como o foram no teatro clássico), porque permitem às pessoas compreender e controlar as máscaras metafóricas por detrás das quais se escondem, por vezes de si pró-

prias. As experiências que surgem ao usar drama desta forma podem ser desafiadoras e penosas para os envolvidos, incluindo os artistas profissionais. Para quem esteja de fora, podem não parecer artisticamente interessantes. Para quem as vive podem ser transformadoras, muito mais do que para aqueles que apenas assistem ao espetáculo da plateia.

A excelência artística é um dos valores da Geese. A companhia “esforça-se para conceber e apresentar teatro e prática dramática da mais alta qualidade a pessoas e em lugares com os mais baixos níveis de envolvimento nas artes”. E fá-lo devido ao seu “potencial e possibilidade de mudança individual”. De acordo com o diretor da companhia Andy Watson:

Em última instância, o nosso trabalho é moldado pelo acreditar na mudança. É isso que nos guia. Adoro a oportunidade de ver a mudança acontecer – não necessariamente devido aquilo que estamos a fazer, mas porque o nosso trabalho pode ser para as pessoas o catalisador desse processo de mudança. Só ter a possibilidade de vê-lo começar a acontecer no local é um privilégio.<sup>98</sup>

Nas prisões, instituições para jovens infratores e hospitais de custódia, onde a Geese ajuda pessoas a enfrentar as suas ações e vulnerabilidades de forma segura, essa mudança depende da qualidade do processo artístico. Não poderia ser feito por menos.

### *Mudança pessoal e mudança social*

A Geese não é única em levar a arte participativa a prisões e serviços de reinserção social. Nas décadas de 1970 e 1980, o mesmo tipo de trabalho era já desenvolvido por um pequeno número de artistas empenhados que, em geral, trabalhavam à discrição de certos diretores de serviço. Em 1990, investigação realizada por Anne Peaker (ex-artista comunitária) e Jill Vincent (cientista social), levou a que os comprovados resultados sociais do trabalho fossem pela primeira vez ponderados no plano político.<sup>99</sup> Nos anos seguintes, apesar de um ambiente político geralmente hostil, o setor cresceu em escala, sofisticação e rigor científico. Atualmente, a National Crimininal Justice Arts Alliance integra perto de 800 associados a trabalhar em arte participativa.<sup>100</sup> A organização publica um recurso digital que inclui investigação académica e avaliações de projetos, tendo como objetivo

aumentar o conhecimento sobre e o apoio aos benefícios sociais da arte no contexto da justiça criminal.<sup>101</sup>

Os artistas trabalham para a mudança social em muitos campos, não apenas no da justiça criminal. Arte participativa com características idênticas acontece um pouco por todo o lado, da creche aos cuidados de demência. Mas este trabalho torna nítidas as tensões éticas que residem no potencial da arte para gerar mudança, o que será discutido no Capítulo 6. Existem também tensões filosóficas e políticas, incluindo a diferença entre mudança individual e mudança social. A questão tem vindo a tornar-se menos clara em consequência de uma personalização das necessidades sociais feita pelos decisores políticos, mas a mudança individual não garante inevitavelmente a mudança social.<sup>102</sup> Na realidade, a questão deveria ser colocada ao contrário: será a mudança pessoal sustentável sem uma mudança das condições que inicialmente a tornaram necessária?

Professor de Teatro Social e Aplicado na Universidade de Manchester, e ex-diretor do Theatre in Prisons and Probation Centre, James Thompson escreveu com conhecimento e de forma honesta sobre as tensões do trabalho executado em zonas de conflito e em prisões. Na década de 1990, Thompson trabalhou na prisão brasileira de Carandiru, em São Paulo, onde as limitações dos métodos usados no contexto britânico se tornaram evidentes:

Este projeto põe em questão alguns dos principais pressupostos em que se baseiam as mais populares teorias de reabilitação do sistema de justiça criminal britânico. Em primeiro lugar, no Brasil não existe interesse pelo trabalho cognitivo comportamental de grupo que se pratica na Grã-Bretanha. O que em si nos lembra que a nossa prática é produto de um momento cultural, ideológico e político muito específico – e que a sua legitimidade não é óbvia fora desse contexto. No Brasil, o trabalho de educação e reabilitação desenvolvido em prisões é mais enquadrado no discurso dos direitos culturais e humanos. Argumentam não fazer sentido basear o trabalho na ideia da mudança pessoal – o que é feito pelo trabalho cognitivo comportamental – se as condições de extrema pobreza, da qual vêm e para a qual voltarão a maioria dos reclusos, não forem transformadas. O programa de teatro em Brasília acabou por ter enfoque no restabelecimento de ligações dos reclusos à sociedade e não em insistir que estes poderiam mudar enquanto isolados dela.<sup>103</sup>

A experiência de Thompson no Brasil enfatiza o radicalismo da visão da educação emancipatória através da cultura tida por Paulo Freire e Augusto Boal. Ao identificar e dramatizar a natureza opressiva do poder social, Freire e Boal expõem as suas estruturas e algumas formas de como as pessoas, trabalhando em conjunto, podem confrontá-lo, abalá-lo ou contorná-lo. Ambos reconheceram a dimensão social da mudança com um realismo temperado pela sua própria experiência de encarceramento e exílio.

### **Desenvolver a democracia cultural**

Deixem-nos contar a história... Acreditamos que as pessoas têm o direito de criar a sua própria cultura. Isso significa que tomem parte no contar a história, e não que a história lhes seja contada.

Esta nossa história... Acreditamos que as pessoas têm o direito de expressar o seu ponto de vista à sua própria maneira. Isso significa que não lhes seja dito como fazê-lo por pessoas que não o compreendem.

Agora escutem a nossa história... Acreditamos que as pessoas devem ter direito de resposta. Isso significa que devem ter igual acesso aos recursos para lhes dar igual voz.

**Campaign for Cultural Democracy, 1984** <sup>104</sup>

#### *Rumo à democracia cultural*

As primeiras duas intenções da arte participativa apresentam problemas éticos e políticos, mas não são difíceis de compreender. Apesar das suas implicações serem discutíveis, o significado de alargar o acesso à arte ou de gerar mudança social é bastante claro. O problema da terceira intenção da arte participativa encontra-se em compreender o seu significado. O conceito de democracia cultural surgiu na década de 1970 como mais um resultado do desafio à autoridade decorrido na década anterior. Na época, surgiam dúvidas sobre o valor e eficácia de alargar o acesso às artes. A democratização cultural, como era mais formalmente denominada, tinha sido a pedra basilar da política cultural da Europa Ocidental durante 30 anos, mas o seu sucesso relativamente à diversificação de públicos para a arte erudita tinha-se revelado limitado. Pior ainda, abrir a cultura às massas começava a afigurar-se como uma ideia paternalista na sequência dos radicais de-

envolvimentos políticos e artísticos da década de 1960. No hemisfério sul, pensadores pós-coloniais como Paulo Freire rejeitavam a subordinação da sua autoridade cultural. Na Europa, a cultura de elite encontrava-se sujeita a críticas paralelas por parte de sociólogos, incluindo Pierre Bourdieu.<sup>105</sup> Os artistas questionavam também com que fundamento Schubert era superior aos Beatles.<sup>106</sup> E, no meio de toda esta agitação, os políticos tinham cada vez mais dificuldade em explicar a razão pela qual as tradições, práticas e gostos artísticos dos seus eleitores não tinham expressão nas políticas culturais.

Em 1976, o Conselho da Europa organizou, em Oslo, uma conferência dedicada aos ministros europeus para os assuntos culturais “para comparar problemas de política cultural em relação à sua aceitação partilhada dos valores democráticos”. Um dos relatórios encomendados para o evento tinha por título *Towards Cultural Democracy*. O seu autor, J. A. Simpson, escreveu que:

A democracia cultural implica atribuir importância a [...] criar condições que permitam às pessoas escolher ser participantes ativos ao invés de meros recetores passivos de cultura.<sup>107</sup>

Participantes ativos. O movimento de arte comunitária tinha vindo a fazer campanha para que as pessoas fossem mais do que recetores passivos de cultura desde 1968 e a democracia cultural prontamente definiu a sua visão política. As palavras de abertura desta secção, que expressam a ideia de Simpson de forma mais poética e desafiadora, são extraídas de um texto escrito por artistas comunitários britânicos no início da década de 1980. Artistas que se identificaram com a democracia cultural por esta evocar uma sociedade socialmente justa e sugerir uma forma coerente de trabalhar rumo à mesma. O problema do termo foi cada um poder interpretá-lo da forma que lhe fosse mais conveniente.<sup>108</sup>

### *Democracia cultural e direitos humanos*

O que é, então, a democracia cultural? A questão continua atual visto o termo estar de novo em voga, em parte devido à expansão da arte participativa e em parte porque algum desse trabalho tem vindo a tornar-se mais politizado por questões económicas e sociais. A resposta não é hoje em dia mais simples do que era há 30 anos, como tal a explicação que se segue não tem como intenção apresentar-se como



conclusiva, apesar de terminar com uma tentativa de definição.

Em democracia os cidadãos têm o direito não só de votar como de tomar parte em todos os aspetos da vida democrática, expressar e defender os seus valores e tentar persuadir outros das suas ideias. Esse processo não é apenas político,<sup>109</sup> acontece também na vida quotidiana. A sociedade civil, uma rede de instituições formais e informais entre a família e o Estado, pode implementar valores democráticos nas suas tarefas quotidianas. E o mesmo pode ser dito da atividade artística e cultural, que é essencial ao discurso social. A democracia é expressa e sustentada por uma cultura que permite às pessoas afirmar, expressar e questionar. Nas sociedades democráticas a cultura é uma conversa ampla entre cidadãos sobre as suas experiências, ideias, crenças, identidades e valores. É um espaço de encontro, partilha e negociação, elogio e censura, celebração e confronto. É onde é produzido sentido e construída comunidade. Nem sempre é agradável, justa ou equitativa, mas é desta forma que aprendemos a viver uns com os outros.

A vida cultural tem uma influência profunda na vida política. Era já possível retratar, ou mais, *representar* uma pessoa gay na arte, ficção ou teatro, muito antes da homossexualidade se ter tornado legal na Grã-Bretanha. No palco e na escrita, Oscar Wilde estava em segurança: na vida pública, e de acordo com a lei, não o estava. A visibilidade negável da arte abriu caminho à tolerância, aceitação e, por fim, à igualdade matrimonial. Devido à sua ambiguidade, a arte é um espaço protegido onde se podem expressar identidades, crenças, e experiências. É possível dizer algo artisticamente sem se reconhecer que foi dito. Na arte aprendemos a aceitar a realidade complexa de todas as vidas, incluindo a nossa própria, apesar de podermos não ter consciência de tal. Democracia sem liberdade de expressão é impossível. Democracia sem a existência de uma vida artística em que todos possam participar de forma livre, plena e igual, é igualmente impossível.

O problema está, claramente, no fato de nem as nossas sociedades nem as nossas democracias estarem à altura desses ideais. Nenhum de nós o está. Existem sempre indivíduos e grupos desfavorecidos, fracos ou marginalizados – os oprimidos de Boal e Freire. Estas pessoas são impedidas de tomar parte na vida cultural democrática de forma igualitária, debatendo-se com diversos tipos de barreiras: a po-



breza, que lhes rouba dinheiro e tempo para a arte; o preconceito, que impede que o seu trabalho seja notado, financiado ou selecionado; a falta de formação, equipamento e recursos, que os impede de fazer arte e a indiferença, desdém e agressão quando a fazem.<sup>110</sup>

Para compreender o que isso significa, basta pensar em alguns dos que não são frequentemente vistos ou ouvidos na arena cultural. Hoje em dia, na Grã-Bretanha, isso inclui pessoas de cor, adolescentes, portadores de deficiência, imigrantes, e até as mulheres, entre muitos outros. A sua presença na comunicação social, nos palcos e em galerias de arte é no mínimo limitada se comparada com a presença do homem branco e academicamente educado. A figura da mulher única que participa num debate televisivo ou no painel de uma conferência é um exemplo típico. Na sua ausência, estas pessoas são *faladas*, mas não conseguem ser representadas. Será que alguém pensa que a figura do nu feminino teria a mesma prevalência na história da arte europeia se as mulheres tivessem tido permissão para trabalhar como pintoras e não apenas como costureiras? A sua longa exclusão das arenas de produção artística é simultaneamente sintoma e causa de subordinação social. Tornou-se inaceitável que atores brancos se mascarassem de personagens negras, mas a verdade é que grande parte da vida cultural envolve grupos dominantes a representar outras pessoas na sua ausência, ou a ignorá-las completamente. Os adolescentes são um grupo numeroso e artisticamente ativo, no entanto, a sua presença é praticamente invisível nos espaços consagrados da cultura pública: teatros, galerias, televisão e imprensa. Ao invés, eles são discutidos, problematizados, “outrizados”, por aqueles que têm acesso privilegiado à autoridade cultural. Não é de estranhar que deixem a sua marca em paredes negligenciadas – entre outras coisas, o *tagging* é um protesto contra a invisibilidade.

Tudo isto resulta num ciclo de exclusão produzido e reforçado pelo preconceito. E isso é importante – a exclusão social teve um papel central no maior trauma europeu do século XX, tal como observa Saul Friedländer:

Secundário como possa parecer em retrospectiva, a esfera cultural foi a primeira de que os judeus (e “esquerdistas”) foram massivamente expulsos. [...] Assim, antes ainda de lançarem as primeiras medidas sistemáticas de exclusão anti-judeus, os novos governantes da Alemanha

tinham-se voltado contra os representantes mais visíveis do “espírito judaico” que iria a partir de então ser eliminado.<sup>111</sup>

Esta expulsão, que começou semanas antes do Partido Nazi assumir o controle do governo, negava às vítimas qualquer possibilidade de autorepresentação na arena cultural alemã, impedindo assim que estas tivessem oportunidade de contrabalançar a propaganda anti-semita jorrada pelo Estado através de teatros, cinemas e publicações. Visto por este prisma, o Artigo 27 da *Declaração Universal dos Direitos Humanos* adquire uma nova força. A participação na vida cultural da sociedade não se baseia na fruição da boa vida. Ela é uma salvaguarda essencial contra a discriminação e perseguição. Como a companhia de arte comunitária australiana BIGhART defende: “É muito mais difícil fazer mal a alguém quando se conhece a sua história”.<sup>112</sup>

#### *Definir a democracia cultural*

A vida cultural e artística de uma sociedade é uma conversa ampla sobre tudo o que diz respeito aos seus elementos. Ela é crítica para as nossas vidas porque é através da sua estabilidade e das suas mudanças que a nossa forma de pensar e agir é moldada. O parlamento é o fórum simbólico e concreto onde são tomadas as decisões formais que afetam os cidadãos de uma democracia. A cultura é o fórum simbólico e concreto onde os cidadãos negociam tudo o que é para si importante e não pode ou necessita ser tornado lei. A cultura é o parlamento dos nossos sonhos. A capacidade de nos representarmos nesse fórum cultural é a forma como podemos defender os nossos valores, identidades, experiências – e direitos. Assim, segue-se uma definição provisória:

- **A democracia cultural é o direito e a capacidade de participar de forma livre, plena e igual na vida cultural da comunidade, de fruir das artes e criar, publicar e distribuir trabalho artístico.**

Esta definição amplia o Artigo 27 da *Declaração Universal dos Direitos Humanos* em três formas:

- Primeiro, reconhece que o direito à participação na vida cultural não pode ser exercido sem que haja capacidade para tal. Os cidadãos que não têm acesso a conhecimento, formação, espaço,

tempo e recursos, têm o seu direito a participar efetivamente negado. O campo de ação é igualitário somente quando são tomadas medidas para o tornar igual para todos;

- Segundo, reconhece que a participação na vida cultural da comunidade inclui o agir como artista. Isto representa a diferença entre ouvir e ser ouvido. Entre ser “recetores passivos de cultura” e os seus criadores ativos;
- Terceiro, acrescenta os adjetivos “livre, plena e igual” como um importante avivar de memória sobre os padrões a que a democracia aspira e o princípio da universalidade dos direitos humanos.

A implicação mais profunda da democracia cultural – e a razão pela qual sempre teve oponentes – é que a cultura, e os seus significados, valores e padrões, não são fixos e universais, mas resultado de um processo contínuo de negociação democrática entre pessoas. A democracia cultural aceita que toda a arte expressa valores, e que a forma justa de viver com essa realidade é aceitar que todos têm o direito de expressar os seus valores através da arte. Não querendo isso dizer que não existam valores ou padrões; simplesmente estes não podem ser impostos por mera autoridade. Têm sim que ser defendidos através de discussão, persuasão e negociação, como acontece com qualquer outra ideia numa democracia. Numa era em que a democracia é idealizada por razões questionáveis, a teoria da democracia cultural é cautelosa e pragmática. Em 1947, durante a fase de deliberação dos termos da *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, Winston Churchill disse ao parlamento britânico:

Ninguém pretende que a democracia seja perfeita ou sem defeito. Tem-se dito que a democracia é a pior forma de governo, salvo todas as demais formas que têm sido experimentadas de tempos a tempos.<sup>113</sup>

A democracia cultural não é perfeita ou sem defeito, mas é possivelmente a forma de política cultural menos opressiva. Para mim é a meta definitiva da arte comunitária (mas não da arte participativa) porque, apesar das suas fragilidades, tem como aspiração empoderar todos os cidadãos para a proteção dos seus direitos humanos através da participação na vida cultural.

*Abordagens recentes de democracia cultural*

Mas existem outras visões de democracia cultural. Este termo flexível tem sido moldado de modo a produzir diferentes formas em diferentes tempos e lugares. Apesar de não haver espaço nem necessidade de as explorar no presente livro, o recente revivalismo da ideia na Grã-Bretanha é de mencionar devido à influência que exerce no pensamento corrente sobre a arte participativa. A democracia cultural é atualmente referida, tanto de forma direta como implícita, no discurso sobre os bens culturais comuns e a participação quotidiana.<sup>114</sup> Em 2017, o King's College em Londres publicou um relatório intitulado *Towards Cultural Democracy: Promoting cultural capabilities for everyone*.<sup>115</sup> Os ecos de 1976 são evidentes, mas a referência feita ao desenvolvimento de capacidades constitui um avanço significativo. Os autores renovam o argumento a favor de uma política cultural que vá além do acesso às artes e desenvolva as capacidades das pessoas para participarem na vida cultural:

Um mundo onde há oportunidade para ver e ouvir, sim. Mas muito mais do que isso: um mundo de oportunidades para criar – onde todos tenham escolha substancial e sustentada sobre o que fazer, o que produzir, o que ser; com todos a fruir livremente dos seus próprios poderes e possibilidades; das suas experiências, ideias e visões (individuais e coletivas). Isso é a democracia cultural. Quando as pessoas têm a liberdade social substantiva para produzir versões de cultura.<sup>116</sup>

O argumento aproxima-se da visão tida pelo movimento de arte comunitária 40 anos antes, mas é também nele evidente a influência de ideias mais recentes sobre escolha individual e consumo. Em 1976, o relatório do Conselho da Europa falava de direitos, igualdade e desvantagem. Hoje, são frequentes as referências às indústrias criativas, um termo que parece ter perdido qualquer dimensão crítica que tenha outrora tido na política cultural britânica.

As ideias mudam ao longo dos tempos, mas vale a pena traçar a sua evolução para questionar pressupostos atuais. Renovar a atenção dada a questões como direitos, igualdade e desvantagem, pode não ser exatamente aquilo que a democracia cultural necessita para obter mais apoio, particularmente quando estas ideias não se limitam aos círculos académicos e políticos. Em Setembro de 2017, uma coligação de artistas e ativistas formou o Movement for Cultural Democracy,

tendo mais tarde publicado o esboço de um manifesto.<sup>117</sup> E a organização Fun Palaces foi acima referida no contexto da democratização cultural, mas descreve-se como uma “campanha de base para a democracia cultural” e acredita:

no génio em cada um, em todos serem artistas e cientistas, e que a criatividade na comunidade pode mudar o mundo para melhor. Acreditamos que podemos fazer isto juntos, a nível local, de forma radicalmente divertida – e que qualquer um, em qualquer lugar, pode realizar um Fun Palace.<sup>118</sup>

Tal como há 40 anos, existe hoje em dia um espectro de crenças sobre a democracia cultural. Ela atrai artistas radicais, ativistas e defensores da participação quotidiana, que acreditam na importância da arte e, por conseguinte, nos direitos de cada indivíduo de criá-la nos seus próprios termos. Devido à mudança social ocorrida desde a década de 1970, poderão vir a ter mais sucesso do que teve o movimento de arte comunitária.

### **Cooperação transversal**

Acesso à arte, mudança social e democracia cultural são três conceitos que definem, tanto o enquadramento político da arte participativa, como as intenções que os diversos intervenientes trazem para a sua prática. Individualmente, cada um destes conceitos tem teoria, história e tensões que moldam o trabalho produzido, mas não seria correto entendê-los como alternativos. Apesar das suas diferenças, estas intenções não são incompatíveis. Na verdade, tal como demonstrado pelo exemplo dos Fun Palaces, poder acomodar objetivos aparentemente diferentes é um dos fortes da arte participativa.

A habilidade demonstrada pela arte participativa para unir intenções diferentes, não pode ser mais evidente do que na área da arte e saúde, onde se verifica um crescente reconhecimento do valor desta prática artística.<sup>119</sup> Em 2017, o All-Party Parliamentary Group on Arts, Health and Wellbeing publicou um relatório que apresentava a seguinte conclusão:

As artes podem prestar uma contribuição valiosa para uma sociedade saudável e em prol da saúde. Disponibilizam um recurso potencial que

deve ser acolhido pelos sistemas de saúde e assistência social, que se encontram sob enorme pressão e a necessitar de novas ideias e métodos economicamente viáveis. A política devia direcionar-se no sentido de tornar a atividade criativa parte das nossas vidas.<sup>120</sup>

O programa de artes por receita médica financiado pelo Serviço Nacional de Saúde de Gloucestershire representa esse tipo de inovação. Através da organização Artlift, pacientes com uma diversidade de problemas de saúde são encaminhados para workshops semanais de duas horas, ministrados por artistas profissionais. São os participantes quem controla as sessões, que têm lugar em estúdios de arte ou espaços comunitários e não em contextos clínicos: não se trata de arteterapia. Uma avaliação do trabalho demonstrou que:

Os índices de consultas com o médico de família caíram 37% e os de internamentos hospitalares em 27%. Estes números representam uma poupança de £216 por paciente, se tivermos em conta a redução na despesa do Serviço Nacional de Saúde em comparação com o custo das intervenções do Artlift.<sup>121</sup>

A vantagem para o Serviço Nacional de Saúde é óbvia: melhores resultados a menor custo. Mas as intenções de outros intervenientes são muito possivelmente diferentes. Os artistas profissionais têm como objetivo produzir trabalho criativo de qualidade, enquanto que aqueles que frequentam as sessões podem fazê-lo com o intuito de aprender, expressar algo, ou beneficiar de contacto social. A questão é que nenhum destes propósitos constitui obstáculo ou diminui qualquer dos outros. Os resultados obtidos a nível da saúde não são atingidos à custa de uma diminuição dos padrões artísticos. Pelo contrário, é bastante mais provável que resultem do elevado empenho exigido pela arte de qualidade.

Não existe uma base científica de apoio ao tipo de pensamento binário que opõe resultados sociais a resultados artísticos. Nem este tipo de pensamento se encontra refletido nas intenções dos artistas participativos. O Iluminismo ensinou-nos a pensar na arte como aparte de, e superior a, questões materiais, mas o trabalho realizado na área da arte e saúde demonstra que a ideia não reflete minimamente a realidade. Paulo Freire escreveu que:

A educação como prática de liberdade, ao contrário daquela que é prática de dominação, implica na negação do homem abstrato, isolado, solto, desligado no mundo, assim também na negação do mundo como uma realidade ausente nos homens.<sup>122</sup>

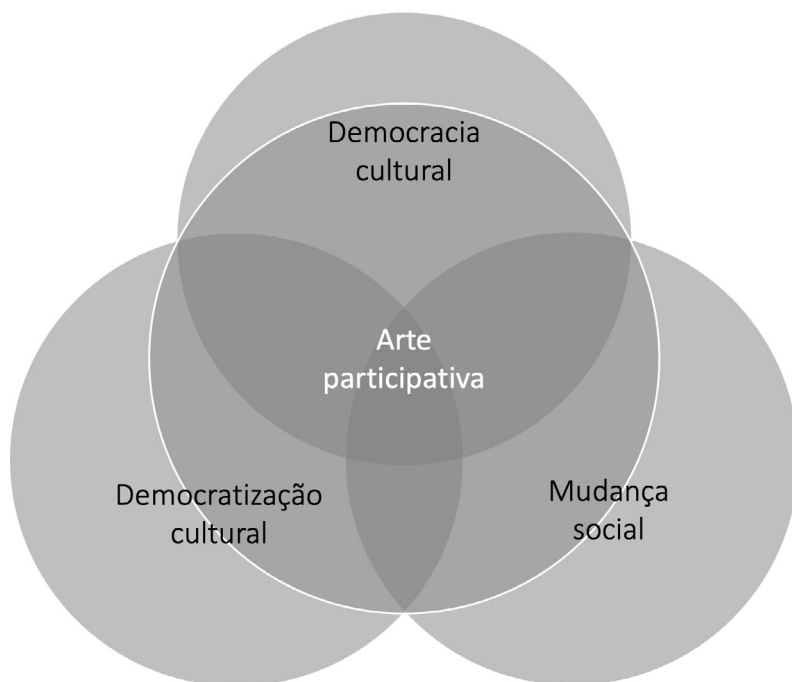
Quando a sua intenção é a prática de liberdade, a arte participativa entende as pessoas e o mundo como realidades interdependentes. O ser humano tem necessidades e vontades complexas, e muitas destas são apenas satisfeitas em cooperação com outros que as partilhem. A famosa hierarquia de necessidades de Maslow, que coloca a autorealização no topo de uma pirâmide cujas bases são as necessidades fisiológicas, tem levado muitos a pensar erradamente que as pessoas só se voltam para a arte quando têm já satisfeitas outras necessidades aparentemente mais importantes. A importância que as pessoas dão à roupa que vestem ilustra a falsidade desta ideia de progressão ordenada. A cultura é criada nas formas como satisfazemos as nossas necessidades, e não como uma atividade de lazer que desenvolvemos nos dias de descanso.

A arte participativa é instável porque opera entre outras disciplinas, teorias e interesses. Visto todos entrarem o seu espaço vindos de outro território, trazem consigo sistemas conceituais estabelecidos – mas diferentes – que orientam as suas expectativas, o que fazem e aquilo que veem. Na verdade, tal como se escalassem uma montanha por diferentes vertentes, cada um tem dela uma diferente perspetiva, todas verdadeiras e todas incompletas. Um enfermeiro, um músico, um investigador, um político e um gestor, podem cada um formar uma ideia diferente ao assistirem à mesma sessão de arte por receita médica. Podem discordar sobre o seu valor ou, numa perspetiva mais profunda, em que base esse valor pode ser dado. Só através do diálogo se conseguem resolver, ou viver com, essas diferenças.

As diferentes intenções que os vários intervenientes trazem para esta arte irrequieta, ajudam a explicar a razão pela qual ela pode ser difícil de compreender no mundo de especialização profissional em que nos encontramos. E o mesmo se pode dizer sobre a instabilidade dessas intenções, dentro das organizações e ao longo do tempo. Além de que existem também intenções diferentes *entre* os parceiros de um projeto. Uma galeria e um hospital que trabalhem juntos num projeto de arte participativa podem ter discutido e chegado a acordo sobre

os objetivos a nível organizacional, mas existem indivíduos em cada uma das organizações que têm o seu próprio investimento nesses objetivos. Há profissionais de saúde com uma paixão pela arte e artistas empenhados na mudança social. E, como a mudança é inerente às atividades da arte participativa, as suas ideias podem também vir a alterar-se no decorrer do projeto, seja pela sua própria experiência ou devido a como o projeto em si altera as condições de todos os envolvidos. O mesmo se aplica aos não-profissionais que participam. Os motivos que os levam a fazê-lo podem sofrer um reajuste em resultado da experiência em si.

As intenções da arte participativa formam um território de propósitos sobrepostos entre si, dentro do qual as organizações e os indivíduos intervenientes se posicionam, continuando depois a reajustar as suas posições. Esse território pode ser representado de forma gráfica:





Na presente representação, as três intenções da arte participativa podem ser vistas a sobrepor-se em pares ou todas em conjunto no centro do círculo. As posições ocupadas por indivíduos e organizações são definidas pelo grau de proximidade a cada uma das intenções. O círculo central da arte participativa tem uma dimensão menor, visto ser obviamente possível desenvolver qualquer destas intenções por meios alheios à prática. A força da arte participativa reside no fato da instabilidade das suas intenções não ser problemática. Ela é apenas o resultado da coligação de interesses que define cada projeto. É também o que torna a prática tão gratificante, visto exigir que todos os intervenientes tenham abertura a ideias, experiências e valores diferentes. É o que permite encontrar novas respostas. Os riscos surgem quando não se compreende qual a posição que se tem no terreno, ou qual a razão desse posicionamento. Como frequentemente acontece na arte participativa, saber a posição é menos importante do que estar consciente das escolhas feitas.



## TANZTANGENTE

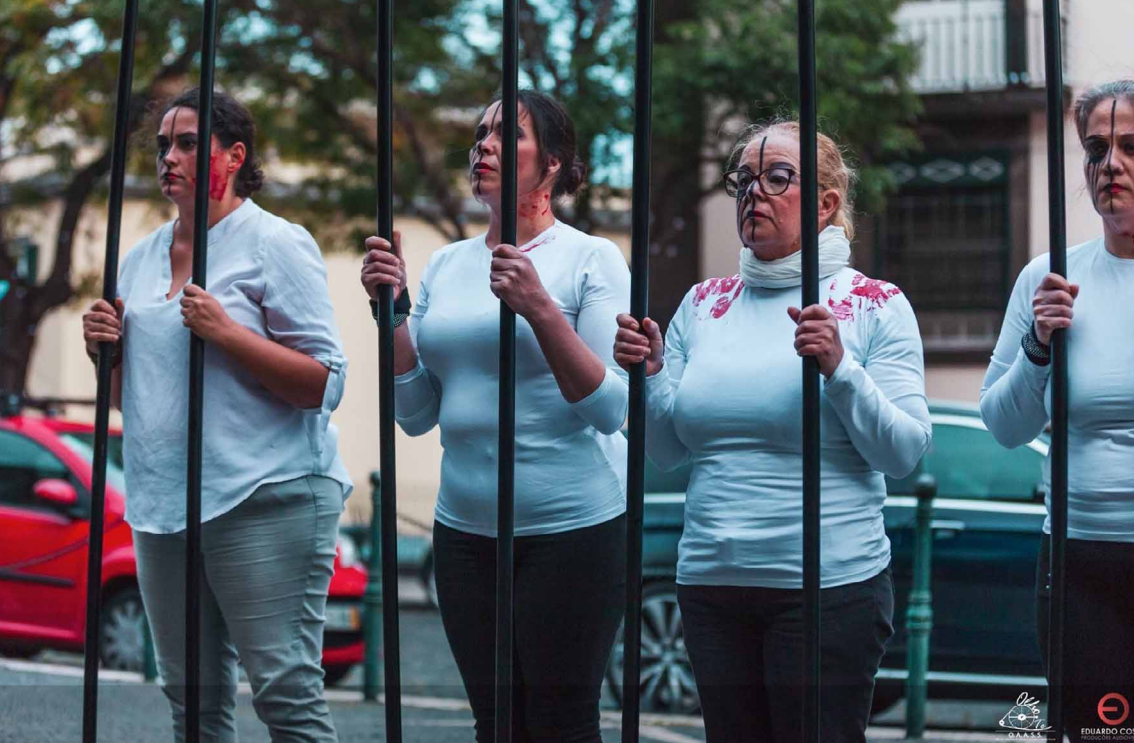
Há 35 anos que a TanzTangente cruza fronteiras entre bailarinos profissionais e não-profissionais, educação e performance, arte de autor e comunidade. Tendo começado como escola de dança, o seu trabalho inclui agora um coletivo profissional, projetos comunitários, festivais e aulas regulares para 270 alunos de dança das mais variadas idades. Em todas as dimensões do seu trabalho, Nadja Raszewski e Daniela Grosset criam um espaço aberto para que diferentes pessoas comuniquem através da linguagem física da dança. Podem ser estudantes, jovens infratores, idosos, artistas de teatro, crianças, pessoas portadoras de deficiência, ou bailarinos profissionais, mas o trabalho é sempre centrado em descobrir o que cada pessoa tem para contribuir, em verdadeiro espírito de igualdade.

Sejam os intérpretes reclusos ou pessoas com doença de Parkinson, todos trabalham criativamente e coletivamente sobre questões filosóficas. *Timeline*, a produção mais recente da TanzTangente é um trabalho típico desta abordagem. Interroga como as pessoas de diferentes idades se relacionam com os termos *futuro*, *presente* e *passado*. Com intérpretes de idades compreendidas entre os 16 e os 80 anos, a peça surge da interação entre as diferentes experiências e formas de compreender a dança existentes neste amplo leque geracional.



## *BED*, ENTELECHY ARTS

A Entelechy Arts é uma pequena organização de artes sediada em Deptford, um bairro carenciado do sul de Londres. Criada por David Slater em 1989, a organização dá prioridade à arte criada por pessoas idosas e portadoras de deficiência. O trabalho da Entelechy nunca é aparatoso ou presunçoso: são chás dançantes, peças de teatro, artes plásticas ou artesanato. Contudo, subestimar a prática aparentemente delicada da organização seria um erro. Ela é dotada de um rigor artístico, político e até moral, que desafia ideias pré-concebidas sobre os serviços sociais, e a arte. Os transeuntes de uma rua comercial deparam-se com uma idosa deitada numa enorme cama de ferro. De camisa de noite, em silêncio, perdida nas suas memórias. Quem pare para falar com ela, ouvirá a sua história; descobrirá que a senhora idosa é uma atriz; e ao partir terá um perspectiva diferente sobre os idosos que venha a encontrar de futuro. *Bed* foi desenvolvida pela Entelechy Elders Company, ao longo de vários anos, com o intuito de chamar atenção para as questões da invisibilidade e solidão que se experienciam na terceira idade. É uma performance forte, potencialmente perturbadora, e os artistas não-profissionais têm que se manter em personagem durante horas. Existe apoio, para eles e para o público que com eles se cruza, mas a integridade do trabalho depende inteiramente da qualidade do desempenho artístico dos idosos. Quando alimentada pela experiência direta e necessidade urgente de comunicar, a arte feita por artistas não-profissionais, como os elementos da Entelechy Arts, tem uma qualidade única. No seu melhor, dá origem a intercâmbios que podem apenas acontecer na fronteira entre a arte e a realidade.



## L'EGO DO MEU BAIRRO, OLHO.TE

O Bairro da Nazaré, no Funchal, foi em tempos um conjunto de habitação social premiado. Mas pressões sociais e económicas complexas levaram a um declínio das condições de vida dos seus residentes e o bairro adquiriu uma reputação pouco favorável. Em 2014, Hugo Andrade criou a Associação Olho.te para apoiar atividades culturais que empoderassem os residentes e promovessem a inclusão social. Eventos artísticos de carácter simples, e realizados em espaços públicos, vieram oferecer às pessoas oportunidades para que se conhecessem e conversassem sobre as suas vidas e esperanças. Rapidamente foi encontrado um espaço comercial devoluto que, depois de recuperado por voluntários do bairro, se tornou a base para um programa regular de workshops. O carácter do trabalho criativo foi-se expandindo, passando a englobar teatro, artes visuais, artesanato, têxteis, carnaval e música. E, com o apoio de artistas profissionais, as pessoas vão partilhando as suas competências e conhecimentos em projetos progressivamente mais ambiciosos. O leque de trabalho é extraordinário. Paralelamente às artes, inclui desporto, *keep fit*, aulas de alfabetização, ações de melhoria ambiental e uma horta biológica. E estende-se a todo o Funchal, com exposições e atuações dos residentes da Nazaré no centro da cidade, encorajando outros a seguir o seu exemplo. A aquisição de competências, autoconfiança e novas relações sociais, têm tido um efeito profundo na vida das pessoas envolvidas. De diversas formas, a Associação Olho.te dá seguimento às práticas de desenvolvimento comunitário que os artistas vêm a usar há décadas. Não é a inovação que conta. É o compromisso ao longo do tempo, para com as pessoas, para com o lugar, e para com os valores fundamentais da dignidade humana. Nas palavras de Hugo Andrade “não é apenas um ato de participação, mas um ato de qualidade artística”.





## LOOKING BACK, LOOKING FORWARD

*Knife, Fork and Typewriter* é um trabalho criado por Simon Piercey no decorrer de um projeto de arte comunitária que teve lugar num enorme hospital psiquiátrico. A instituição estava prestes a fechar devido a uma mudança na política nacional em favor dos cuidados de saúde na comunidade. Piercey, e milhares de outros pacientes que residiam em hospitais britânicos, deixavam os lugares onde alguns tinham vivido por décadas. A nova vida que os esperava era, no mínimo, incerta. Ao longo de dois anos, a East Midlands Shape (organização que eu liderava na época), ajudou os residentes e utentes deste serviço a responder artisticamente a esta enorme mudança nas suas vidas. A escritora Rosie Cullen, e o fotógrafo Ross Boyd, trabalharam com estas pessoas na criação de poesia, memórias escritas e imagens, que foram publicadas em dois livros e apresentadas numa exposição. Era um trabalho meticuloso e de caráter íntimo, quase sempre desenvolvido a nível individual. Foram produzidas menos de 100 fotografias porque as conversas e pensamento por trás de cada uma delas exigiam um trabalho criterioso. Tanto as fotografias como os textos levaram a decisões delicadas sobre o que tornar público. O projeto teve lugar dentro e em redor de um hospital, mas a sua intenção não era terapêutica. O seu propósito era empoderar pessoas para que, através da arte, expressassem os seus sentimentos sobre mudanças de vida que lhes eram impostas. Era um exercício consciente de democracia cultural. Quando a exposição foi instalada no Department of Health, em Londres, os decisores políticos ouviram as vozes daqueles que as suas decisões afetaram diretamente. E, porque é de arte que se trata, a fotografia de Simon Piercey comunica tão eloquentemente hoje como quando foi criada.

## 5 A arte da arte participativa

Em qualquer movimento pela libertação, será necessário negar a autoridade normativa da língua ou tradição literária dominante.

Seamus Heaney<sup>123</sup>

### A diferença da arte participativa

Questões relativas a qualidade têm perseguido a arte participativa desde o seu aparecimento como arte comunitária na década de 1960. Subjacente a este fato, encontra-se o desafio que a prática, sobretudo sob a forma de arte comunitária, representa para o poder cultural estabelecido. Não sendo fácil argumentar em prol do privilégio, a defesa do status quo aparece geralmente disfarçada como defesa dos padrões de qualidade – alargar a participação nas artes é uma medida positiva mas, infelizmente, dá origem a arte medíocre. Em 1980, o diretor regional do Arts Council foi entrevistado pela revista de arte comunitária *Another Standard* e, ao ser questionado sobre “qual o principal ponto fraco da arte comunitária”, respondeu:

Na fase inicial, os artistas comunitários apoiavam-se demasiado nos aspetos sociais do seu trabalho, no entanto, apercebo-me de uma preocupação crescente entre os mesmos pela qualidade do trabalho produzido hoje em dia. E isso é importante. Se o ACGB quiser defender [...] a disponibilização de financiamento mais elevado para as artes comunitárias, maior consideração terá que ser dada ao valor artístico do trabalho.<sup>124</sup>

Esta perspectiva tem prevalecido no mundo das artes ao longo dos últimos cinquenta anos, mas é enganosa. Dizer que “maior considera-

ção tem que ser dada ao valor artístico” implica que os artistas comunitários não se preocupam (ou não se preocupam o suficiente) com a qualidade do seu trabalho. Contudo, nem isso é verdade nem existem provas que o demonstrem. Os artistas comunitários preocupam-se profundamente com a sua prática e com os padrões da mesma. Como todo e qualquer artista, acreditam absolutamente no valor da arte; é essa a razão pela qual desejam que todos possam ser capazes de criá-la. A ideia de oferecer arte de terceira a pessoas que se encontrem em circunstâncias de terceira, seria mais do que uma hipocrisia. Seria contra tudo o que os artistas comunitários representam.

Em 2016, numa entrevista ao London Community Video Archive, Maggie Pinhorn recorda como lidava com a questão na década de 1970:

Eu estava sempre a insistir no produto, porque achava que produzir cassetes de vídeo só por si não era suficiente. Como eram? O que era o seu conteúdo? Eram acerca de quê? Onde estava a reflexão? E não acredito que as pessoas não possam sentar-se e criticar o seu trabalho, compreendê-lo e melhorar. [...] Sentia que era realmente importante ter ambição e dar o máximo fosse no que fosse que se fizesse. [...] Vou dar tudo seja o que for que fizer, porque sinto que é o que as pessoas merecem e devem ter, e é o que devem esperar e exigir de mim.<sup>125</sup>

A questão não é os artistas comunitários da época e os artistas participativos do presente não se preocuparem com a qualidade artística. É terem uma noção do significado de qualidade, que é diferente da tida pelo mundo das artes e respetivas instituições. A parceria criativa entre artistas profissionais e não-profissionais dá origem a trabalho que exige leituras e respostas enquadradas na sua especificidade. A arte participativa não é uma versão menos satisfatória daquilo que é produzido por artistas profissionais. Contém em si outros significados. É essa a razão pela qual a Association of Community Artists deu à sua revista o título *Another Standard*. Tal como um dos seus principais colaboradores, Owen Kelly, escreveu em 1985:

Defendemos que o que é necessário é um pluralismo cultural, em que a ideia de “uma escala de valores” seja substituída pela ideia de diversas escalas de valores localizadas que surjam de dentro das comunidades e sejam aplicadas por essas comunidades às atividades que realizam a nível individual ou coletivo.<sup>126</sup>

Existem pelo menos dois aspetos em que a arte participativa é singular e, nessa singularidade, diferente do trabalho produzido na tradição das belas artes. Elas são, primeiro, a fusão entre profissionais e não-profissionais e, segundo, o equilíbrio entre processo e produto.

## Artistas profissionais e não-profissionais

A forma não é uma capa atirada sobre a carne do pensamento (aquela velha comparação, velha no tempo de Flaubert); é a própria carne do pensamento. É tão impossível imaginar uma ideia sem forma, como uma forma sem ideia. Tudo na arte depende da sua execução.

Julian Barnes <sup>127</sup>

O Fada Theatre (apresentado no Capítulo 1) foi formado por dois jovens sírios residentes no centro de refugiados de Alphen aan den Rijn, na Holanda. Antes da guerra civil, tanto Ahmad al Herafi como Ramez Basheer tinham tido carreiras de sucesso no teatro, no entanto, vieram apenas a conhecer-se no decorrer da perigosa viagem que ambos fizeram rumo à Europa. Os restantes elementos da companhia, que na sua maioria rondam os 20 anos, não tinham qualquer experiência performativa. Foi o choque trazido pelo suicídio de um companheiro do centro de detenção que fez Herafi e Basheer regressar ao teatro. Decidiram usar as suas competências para comunicar a experiência dos refugiados aos cidadãos do país onde procuraram refúgio. Começaram por realizar sessões abertas no próprio centro e, ao fim de alguns meses, tinham constituído um grupo dramático e criado uma peça com base nas experiências individuais e coletivas dos seus elementos. Quando assisti a *Talent op de vlucht*, em Março de 2017, a peça tinha já sido apresentada 60 vezes na Holanda. Os atores tinham obtido asilo, e um grupo de apoiantes holandeses encontrava-se a trabalhar com o Fada Theatre no sentido de o tornar uma companhia de teatro permanente.

Na sequência de uma cena de abertura evocativa da vida quotidiana em tempo de paz, a peça alterna entre a travessia marítima feita por um barco instável e superlotado e cenas da guerra civil – um homem surdo que é torturado por não compreender quem o interroga; uma jovem que foge de um casamento forçado; um dentista que



perde a esperança ao ver aqueles que ajudou virarem-lhe as costas quando necessita de auxílio; amantes divididos pela religião. Estando os atores ainda a aprender holandês, a peça é representada em árabe e legendada para que o público possa acompanhar a narrativa. O palco é básico, despido de cenários à exceção de uns parcos adereços. Visualmente, a produção depende bastante dos efeitos produzidos pela iluminação. O espetáculo combina realismo físico com passagens simbólicas, quase rituais, numa estrutura incessantemente repetitiva, que evoca o tédio e terror da guerra.

Na noite em que assisti a *Talent op de vlucht*, a reação do público foi calorosa, mas apenas até certo ponto. Apesar do espetáculo me ter impressionado e tocado, algumas das pessoas com quem conversei no final mostraram pouco entusiasmo ou até algum criticismo. No entanto, apesar de irmos regressar ao assunto mais adiante, a diferença de opinião não é aqui a questão principal. O aspeto mais importante é a forma como *Talent op de vlucht* difere de uma produção de teatro profissional.

A primeira diferença reside na questão de não se poder fazer uma separação entre os atores e a peça, visto estarem a contar as suas próprias histórias. Uma representação sobre a guerra civil na Síria, apresentada por uma companhia profissional, pode ser uma peça de teatro forte, mas será sempre um produto de imaginação criativa. Os elementos do Fada Theatre não têm necessidade de imaginar as cenas que representam – recordam-nas apenas. Prestam o seu testemunho. Não da forma como poderão vir a fazer um dia em tribunal, onde são aplicados padrões simples de veracidade. Aqui, testemunham como artistas. Têm que se manter fiéis à verdade, mas não de forma literal ou mesmo fátual. Porque é de arte que se trata, os eventos podem ser exagerados, simplificados ou adaptados. É desejável que usem os seus recursos técnicos, intelectuais e emocionais para nos ajudar a experienciar parte dessa verdade. Como qualquer outro artista, representam produtos de imaginação criativa, mas o seu ponto de partida encontra-se na experiência vivida.

Numa situação deste tipo, os padrões e critérios utilizados pelos críticos de teatro são de aplicabilidade limitada. A maioria dos atores em questão não tem formação para além da que recebeu no trabalho desenvolvido com o Fada Theatre. Os padrões aplicáveis a atores profissionais não oferecem referências úteis para avaliar o seu desempe-

nho. Qualquer pessoa que tenha acabado de terminar o curso de teatro no Conservatório, seria um ator com mais competências e experiência. Numa peça de Chekhov, o jovem profissional ofuscaria a representação de um dos refugiados. E numa peça sobre a guerra civil na Síria? Não há profissional que consiga igualar a autenticidade de um refugiado. Nesta história, quem está em palco tem uma autoridade moral a que os atores de formação não têm acesso.

De forma um pouco diferente, o mesmo se aplica a outros aspetos da produção. Alguém me referiu limitações a nível de encenação e design, mas seria justo comparar este trabalho com o de um teatro consagrado, dotado de capital criativo, técnico e financeiro? Os valores de produção são diferentes dos que encontramos nos teatros convencionais, mas refletem a realidade da criação da peça. Falam da privação dos refugiados, e da sua coragem de usar os destroços com que sobreviveram na construção de uma nova vida. Tal como a peça em si, os valores de produção não podem ser separados do significado da arte que é aqui oferecida ao público.

A percepção de limitações pode convidar à condescendência. É uma boa peça – para refugiados, amadores, tendo em consideração tudo o que passaram... Reações deste tipo expressam a “outridade” que atribui a algumas pessoas uma posição de subordinação e simultaneamente reforçam a superioridade do próprio orador, patente no direito que acha que tem de julgar. Ninguém, e muito menos um artista, deseja ser aplaudido por ter ultrapassado limitações definidas por outros. Desejamos que o nosso trabalho seja considerado de forma justa e com espírito de abertura. Se isso significa não aplicar os padrões e critérios das belas artes à arte participativa, não é por limitações na qualidade do trabalho. É nos próprios padrões e critérios que essas limitações se encontram.

*Talent op de vlucht* não é uma produção de teatro profissional: é arte participativa. Os métodos e motivos de criação do trabalho alteram o seu significado. É impossível assistir a esta peça na segurança confortável de um teatro europeu e não se estar consciente de que os atores são refugiados. A representação de sofrimento e privação não pode ser separada deles como atores ou como pessoas. Neste momento de criação artística, a crise migratória deixa de ser um debate político ou moral de carácter abstrato. Encontra-se presente na sala. O Fada Theatre constitui uma reivindicação de reconhecimento por

parte de pessoas sem voz e marginalizadas, mas não é apenas uma reivindicação política, que podia ser feita através de um protesto. É um ato artístico, cujo caráter e sentido são definidos pela necessidade daqueles que o fazem de se poderem expressar de uma forma que só o teatro permite. Através da cocriação entre artistas profissionais e não-profissionais, o teatro participativo dá origem a trabalho que nenhum dos dois grupos poderia produzir individualmente.

Os artistas profissionais oferecem ao processo criativo a sua mestria, talento, conhecimento e experiência – recursos ricos para alimentar o trabalho. Sendo profissionais, trazem consigo uma diversidade de conhecimentos e a autoconsciência desenvolvida através de um longo ciclo de expressão, recepção e reflexão. Têm consciência do trabalho dos seus pares, presentes e passados e, apesar de nem sempre o fazerem conscientemente, trabalham com base nas ideias e gostos do grande mundo das artes. Tudo isso proporciona que trabalhem de forma eficaz. É de confiar que um artista profissional vá criar algo no mínimo competente, por vezes excepcional.

Os artistas não-profissionais não têm nada que se compare a essa experiência ou mestria. Podem mesmo nem ter pensado muito acerca de arte até serem confrontados com a oportunidade de participação. Podem não ter criado nada desde os seus tempos de infância. Pode faltar-lhes a destreza que se adquire através de formação e prática. Mas têm coisas que os artistas profissionais há muito perderam, ou nunca tiveram. Têm um espírito aberto. Sem consciência daquilo que é atualmente considerado ser de boa qualidade, fazem arte ao seu próprio estilo. Têm a frescura inquisitiva da mente de um principiante. E se pertencem a grupos sociais sub-representados na vida cultural, trazem novas ideias e perspetivas. Ao colocar portadores de deficiência em palco, a Candoco veio enriquecer permanentemente a linguagem da dança contemporânea.

Os artistas não-profissionais trazem a *necessidade* para o seu trabalho. Eles têm razões para se envolver: que outro motivo os faria criar espaço nas suas vidas atarefadas para fazer algo novo e difícil? Os residentes de Lordelo do Ouro, no Porto, fazem teatro com artistas profissionais da PELE porque queriam começar a falar sobre a forma como o desenvolvimento do turismo estava a afetar a vida quotidiana dos residentes. Os refugiados sírios de Alphen aan den Rijn queriam que os holandeses tomassem conhecimento sobre aquilo por que ti-

nham passado. Os artistas não-profissionais têm histórias, sentimentos e ideias que necessitam de partilhar. Através da arte participativa transformam aquilo que lhes é importante num ato no mundo. Não ambicionam ser artistas – razão pela qual constitui um erro olhar para o seu trabalho como se quisessem sê-lo.

Artistas profissionais e artistas não-profissionais têm uma relação diferente com a arte. Para os primeiros, a arte é um emprego, uma forma de vida, uma identidade. Para os segundos, é uma atividade exploratória e uma resposta a necessidades prementes. Quando trabalham em conjunto, partilhando os seus diferentes recursos, criam algo único e que não poderia ser criado de nenhuma outra forma. Mesmo nos seus próprios termos, o resultado nem sempre é um sucesso – mas, quer as suas intenções sejam artísticas, sociais, pessoais ou políticas, o trabalho não pode ser julgado como se tivesse sido feito por artistas profissionais. Tudo o que é importante em *Talent op de vlucht* surge da interação e da diferença inerentes à arte participativa.

## Uma estética diferente

Esta peça não é convencional e não ganhará vida se como tal for tratada.

Joan Littlewood <sup>128</sup>

O debate sobre a importante relação entre processo (como a arte é criada) e produto (o trabalho artístico resultante) é central à arte participativa, mas a questão nem sempre foi significativa. Até há relativamente pouco tempo, e particularmente no domínio das belas artes, a arte era essencialmente entendida como um objeto. A palavra arte significava uma pintura, escultura, livro, composição musical, espetáculo ou outra *obra de arte* do mesmo tipo. O importante era o artefacto, particularmente se fosse raro, frágil, ou se a sua produção tivesse um custo elevado – fatores que o tornavam comerciável e detentor de valor financeiro. Não foi por coincidência que as belas artes e o capitalismo industrial se desenvolveram em simultâneo – existe uma relação simbiótica entre a arte e os mercados. E os mercados requerem produtos comerciáveis, visto negociarem em produtos e não em processos. Aqueles que enriqueceram nos prósperos mercados de arte do século XIX pouco se interessavam pelos processos ou condições de vida dos artistas.

Por quererem envolver pessoas na criação de arte, os artistas comunitários tiveram que pensar sobre os processos envolvidos. Onde, como e quando a arte é criada, tornaram-se questões importantes. A mesma importância foi também dada aos meios de produção utilizados, uma vez que as técnicas adquiridas através de formação prolongada não se encontravam à disposição de principiantes com limites temporais. Questões práticas desta natureza moldaram o caráter estético e artístico da arte comunitária nas décadas de 1960 e 1970. A serigrafia (ao invés da gravura e da litografia) foi adotada por ser simples, rápida, econômica e visualmente atraente.<sup>129</sup> Carnavais e peças comunitárias com música eram criados porque tinham um papel ou função a oferecer a qualquer um. O vídeo foi adotado por colocar a produção de audiovisuais ao alcance de todos.

Os artistas comunitários descobriram também que o processo criativo se tornava mais interessante fora da privacidade (ou obscuridade) do seu estúdio. Aplicando imaginação aos métodos e materiais utilizados, a arte podia ser feita em qualquer lugar – escolas, centros comunitários, ruas ou parques. Os artistas começaram a pensar na oficina como uma *atividade* e não um *lugar*. O processo de produção podia ser tão estimulante como aquilo que era produzido, sobretudo quando aberto à contribuição imprevisível de não-profissionais. E alguns artistas começaram a ver o produto como pouco mais do que um resíduo da experiência criativa coletiva, onde entendiam residir o verdadeiro valor do seu trabalho. O fato ajuda a explicar o ceticismo do mundo das artes em relação à questão da qualidade, mas um pouco de curiosidade teria revelado que a arte não tinha sido dispensada, apenas reposicionada.

Este enfoque na atividade contribuiu também para que a arte comunitária se separasse do mercado da arte. Os seus produtos resistiam à mercantilização: eram murais, audiovisuais, publicações e espetáculos. Para muitos dos artistas comunitários da fase inicial, a impermanência era um princípio. Sue Gill, fundadora do Welfare State International, continua a defender fortemente a questão depois de uma vida inteira de trabalho:

De certeza que não existia qualquer vontade em deixar um rasto de objetos pelo caminho. Já existem demasiadas estátuas. Não temos nada desse tipo. Temos um arquivo na Universidade de Bristol, mas de guiões, en-

saios e fotografias. Acho que não existe uma única peça de guarda-roupa nem nada, geralmente porque de qualquer modo eram uma porcaria; umas coisas eram recicladas, outras eram queimadas ou qualquer coisa. A última coisa que queríamos era deixar peças de trabalho permanente por todo o lado.<sup>130</sup>

Com pouco dinheiro disponível, e um compromisso para com processos acessíveis, os artistas comunitários usavam materiais descartados, reciclados e baratos. Para alguns, isso tornou-se uma rejeição deliberada da estética de poder da arte. Como jovem artista comunitário (desconhecedor da Arte Povera), eu mesmo procurava:

Uma nova estética, em que a pobreza dos materiais usados nos força a recriar e renovar [...] uma arte cuja essência abraça os valores que proclamamos, uma arte para a sociedade pós-industrial, uma arte que, quanto mais não seja, revele pela sua própria natureza que existem outras formas de ser criativo, para além das dos meios de comunicação e das linguagens artísticas estabelecidas.<sup>131</sup>

A estética da arte comunitária foi também moldada pela inclusão de vozes pouco ouvidas no mundo elitista das artes. Estas incluíam feministas, pessoas de cor, comunidades da classe trabalhadora, ativistas LGBT, pessoas portadoras de deficiência, grupos nómadas e outros. O Carnaval de Notting Hill iniciou-se em 1966 como uma afirmação da cultura caribenha e é hoje em dia o maior carnaval de rua da Europa. Milhares de pessoas integram os seus desfiles, tendo anteriormente trabalhado meses a fio na preparação de fantasias aparatosas.<sup>132</sup> Eventos semelhantes acontecem já em várias cidades europeias e o seu estilo tornou-se parte da cultura contemporânea, tendo também vindo a influenciar as artes de rua e o circo. Num outro plano, a companhia Graeae criou uma estética de grande impacto cuja inovação se baseia na produção de teatro acessível. Os seus espetáculos, desempenhados por atores surdos e portadores de deficiência, integram linguagem gestual britânica e audiodescrição, criando experiências teatrais únicas. Em ambos os exemplos, a cocriação entre artistas profissionais e não-profissionais, produz formatos que exigem o reconhecimento da sua especificidade por parte do público.

Quer tenha sido por intenção, necessidade ou sorte, os processos da arte comunitária criaram uma nova linguagem artística, que se ex-

pressa através de produtos diferentes daqueles que são valorizados pelo mundo das artes. A subversão dos seus primeiros tempos amenizou-se, e a arte participativa aspira agora a valores de produção convencionais. O significado e as consequências dessa opção são questionáveis. Mesmo assim, e apesar do passar do tempo, a qualidade artística da arte participativa continua controversa. Quando não está em conformidade com as ideias aceitas, é vista por muitos como arte de segunda classe. No entanto, é necessário compreender as intenções e processos da arte participativa para que se possa fazer uma avaliação adequada. Examiná-la pela lente das belas artes é inútil. A arte participativa nem sempre é de boa qualidade: o que é que o é? E a arte comunitária é particularmente arriscada – sendo uma prática experimental, inevitavelmente produz trabalho sem sucesso, mesmo nos seus próprios termos. Mas é essa a questão, como toda a arte, a arte participativa tem o direito de ser julgada nos seus próprios termos. E, como toda arte, quer na prática quer na forma, deve ser considerada com base nos seus maiores conquistas.

### **A importância do processo**

A importância dada ao processo é uma das características que definem a arte participativa – ele é para muitos tão importante como a própria arte que produz. Um dos motivos desta importância é a produção de uma arte distinta a nível de forma, estética e filosofia. Mas o processo em si é também visto pelos artistas participativos como *intrinsecamente* valioso. O desenvolvimento partilhado de trabalho artístico faz com que as pessoas aprendam umas com as outras e umas sobre as outras, visto que todas trazem para o ato criativo histórias, identidades, imaginação e objetivos diferentes. Juntas enfrentam obstáculos, partilham talentos, fazem exigências, criam amizades, desenvolvem competências, conhecimento e confiança, exploram o seu lugar no seio do grupo e descobrem novas histórias sobre si próprias. Tudo isto acontece espontaneamente no decorrer do processo de cocriação. Particularmente na prática mais aberta que é a arte comunitária são também geradas novas ideias e formas artísticas, o que por vezes tem como resultado um trabalho final bastante diferente do inicialmente previsto.



Nem toda a arte participativa coloca igual ênfase no processo. *We're here because we're here* foi concebido pelo artista Jeremy Deller para comemorar o centenário da Batalha de Somme. No dia 1 de julho de 2016, centenas de soldados com uniformes da Primeira Guerra Mundial apareceram em ruas, centro comerciais, estações ferroviárias e rodoviárias de todo o Reino Unido. Ao longo do dia marcharam e permaneceram em silêncio sentados ou de pé, à exceção de alguns momentos em que cantaram “*We're here because we're here because we're here...*” entoado com a melodia de *Auld Lang Syne* (*Chegou a Hora do Adeus*). Quem os abordasse recebia um pequeno cartão branco com o nome de um soldado que tinha morrido exatamente 100 anos antes. O trabalho teve uma enorme reação por parte do público, particularmente nas redes sociais onde tocou milhões de pessoas. A sua força, originalidade e impacto visual, dependeram de um processo que representa meses de preparação secreta pelos 1400 voluntários que participaram. Os participantes treinaram com artistas profissionais em teatros de norte a sul do Reino Unido, sob direção geral de Rufus Norris, Diretor Artístico do Royal National Theatre. O processo permitiu-lhes desenvolver as competências necessárias para que mantivessem uma forte presença, em silêncio, ao longo das 12 horas de duração do trabalho. Foi-lhes também proporcionada a oportunidade de fazer investigação sobre a vida do soldado cujo cartão lhes fora atribuído e em memória do qual se apresentaram. O trabalho podia ter sido desempenhado por atores profissionais, mas a sua qualidade e significado teriam sido diferentes. Ao recrutar voluntários os artistas trouxeram-nos um eco dos batalhões que se alistaram em 1914, e um elemento da sua inocência e vulnerabilidade. Os participantes de 2016 contribuíram para a criação de *We're here because we're here*, não apenas ao atuarem nas ruas, mas também através do processo do trabalho e das ondas que este gerou posteriormente.

*We're here because we're here* é um trabalho de autor criado por artistas consagrados. Como tal, posiciona-se no extremo do espectro da arte participativa em que o processo, apesar de parte integrante, representa apenas um meio para chegar ao produto. Os artistas profissionais envolvidos sabiam à partida o que o trabalho final iria ser e existia muito pouca margem para que os não-profissionais pudessem influenciá-lo. No outro extremo deste vasto espectro encontra-se o tipo de produto que é difícil de identificar. Exemplos incluem o trabalho

participativo de retaguarda feito atualmente em lares de terceira idade, hospitais e centros de dia – locais em que as sessões são geralmente de caráter regular, mas de curta duração. No âmbito de um projeto com idosos, uma hora semanal de dança, canto ou pintura, pode ser a carga adequada ao nível de energia dos participantes e ao horário da instituição. Independentemente dos benefícios que proporcionem a nível de saúde, aos olhos de um observador externo, atividades desse tipo podem parecer desprovidas de qualidade ou de produto artístico. Contudo, nas mãos de um artista com as devidas competências, a mais simples destas sessões pode resultar numa verdadeira experiência artística centrada no ato criativo que cada pessoa tem capacidade de produzir. Se o objetivo for realizar uma exposição ou um espetáculo isso pode parecer ambicioso. O caráter pode ser de tal forma modesto que alguém externo ao projeto pode nem sequer reparar nisso. No entanto, o momento em que uma pessoa abstraída pela demência estabelece ligação com uma música que recorda e escolhe trauteá-la, pode ser de grande profundidade. A sua dimensão pode ser reduzida, ou até modesta, mas é um exemplo de autoexpressão, um ato artístico de afirmação do nosso valor humano. É por momentos desses que muitos artistas participativos trabalham com os mais débeis e vulneráveis.

Se os projetos referidos representam os dois extremos do espetro, entre eles existe um vasto leque de arte participativa em que processo e produto gozam de um equilíbrio criativo. Tal como vimos que acontece com as intenções, o equilíbrio varia entre projetos e no seio de cada projeto, sendo afetado pelos intervenientes envolvidos, por situações, pelo trabalho que se pretende fazer, por expectativas externas e muitos outros fatores. E, tal como um equilibrista reposiciona o seu peso ao andar na corda bamba, o equilíbrio fá-lo também em resposta ao desenrolar dos acontecimentos e a como as pessoas lhes reagem. Mas o melhor trabalho nunca sacrifica um pelo outro. Processo e produto são o yin e yang da arte participativa, é a dependência mútua que lhes traz estabilidade. O processo representa um território de empoderamento criativo, validado pelo ato público que é o produto. Como explicado por Maggie Pinhorn:

Chega a um ponto em que é necessário que seja exposto, e é pendurado na parede e as pessoas sentem-se validadas porque “é feito por mim”. É

muito importante que o trabalho das pessoas seja validado e que não seja descreditado como sendo, bom, como não sendo de jeito porque não passa de um vídeo comunitário.<sup>133</sup>

## Reflexões sobre o valor artístico

Chega realmente um ponto em que a arte necessita de ser exposta. A menos que seja apresentada através de espetáculos, exposições, publicações físicas ou digitais, a arte não tem vida. Só se torna um ato no mundo uma vez que está livre do controle do artista.<sup>134</sup> A partir desse momento, o seu futuro depende da reação que o público lhe tem. *The lights going on and off* pode dizer algo a quem veja o trabalho como arte; a outros poderá parecer simplesmente uma falha elétrica. A escritora Ursula K. Le Guin observou que:

O escritor não pode fazê-la sozinho. Uma história por ler, não é uma história; é um conjunto de pequenas marcas negras em pasta de madeira. O leitor, ao lê-la, torna-a viva: uma coisa viva, uma história.<sup>135</sup>

Os estranhos sinais que inventámos para transmitir histórias – as pequenas marcas negras que lê neste momento – são um mero meio de comunicação. As histórias só existem na nossa mente e o mesmo se aplica a todos os artefactos. Facilitam a comunicação sobre aquilo que necessitamos de partilhar, mas não podemos expressar de outra forma. No entanto, a habitual fórmula *artista > público* não expressa adequadamente a natureza dessa comunicação, porque imagina uma parte como ativa (o comunicador) e a outra como passiva (o recetor). A teoria da receção entende o público como participante ativo no processo de desenvolvimento do significado da arte. O trabalho de um artista não é fixo. É sim filtrado pela situação, experiência e imaginação dos que o encontram, sendo investido de sentido e valor de acordo com as circunstâncias individuais dos mesmos. Consequentemente, vejo esta relação como uma ligação *criador > < recriador*, num processo partilhado de construção de sentido.

Ao ler um livro palavra a palavra, página a página, participamos na sua criação, tal como um violoncelista a tocar uma Suite de Bach participa, nota a nota, na criação, no tornar-se, na existência da música. E, ao ler e reler, o

livro obviamente também participa na nossa criação, nos nossos pensamentos e sentimentos, e na dimensão e temperamento da nossa alma.

Ursula K. Le Guin <sup>136</sup>

O leitor aplica a sua imaginação criativa para compreender e sentir algo da intenção do escritor. Todavia, a confiança depositada por Tolstoy na ideia de que a arte pode capacitar um leitor a experimentar “os mesmos sentimentos do que o homem que os expressa”, não é adequada. Seja qual for a nossa interpretação das suas novelas, não será nunca a de um latifundiário russo do século XIX.

Esta é uma questão importante, porque ao pensarmos na qualidade artística da arte participativa, e de produtos como *Talent op de vlucht*, não nos podemos reger por um padrão comum. A essência da dissidência da arte comunitária face às belas artes é exatamente a rejeição de uma ideia universal e objetiva de qualidade, particularmente quando essa ideia é determinada exclusivamente pelo grupo social dominante. O argumento sobre qualidade, que caracteriza este debate desde a década de 1960, é no fundo sobre o significado da arte. E é um debate aceso por ser simultaneamente uma luta pelo poder. A sua resolução irá determinar quem tem o direito de definir valor cultural. A arte comunitária é um movimento de emancipação porque tem como objetivo democratizar esse direito – é isso que quer dizer por democracia cultural. O contra-argumento é que o debate sobre a questão do valor artístico levaria ao relativismo e a uma rejeição completa de padrões.<sup>137</sup> Mas nenhum artista trabalha sem padrões. Se tudo for igualmente bom (ou mau), a prática criativa deixa de ter significado. A arte participativa não é relativista – reconhece que o valor artístico é subjetivo e que, conseqüentemente, todos têm a mesma capacidade e direito de decidir o que ele significa para si.

O significado e valor da arte são questões negociáveis e, tendo em conta que a democracia, mesmo imperfeita, é o meio menos desigual que temos para negociar questões de valor uns com os outros, a arte tem que ser aberta ao debate democrático. Mais uma vez, isso não significa que não existam padrões, apenas que não existe uma base legítima que permita a nenhum grupo impor os seus padrões a qualquer outro. Algumas obras de arte têm sido apreciadas e valorizadas desde o momento em que foram criadas, no entanto, este fato não as torna universais. Essa apreciação continuada é importante e merece

reconhecimento, mas pode ter por base uma variedade de razões, incluindo o reforço social dos valores estabelecidos de uma cultura. A redescoberta de artistas negligenciados, ou mesmo de grupos sociais como as mulheres artistas, evidencia a instabilidade do valor cultural. As pinturas que Van Gogh batalhou para vender em vida atingem hoje em dia preços astronômicos. Enquanto que o romancista mais influente e bem-sucedido financeiramente da era romântica, Sir Walter Scott, é pouco lido hoje em dia. A arte perdura no tempo principalmente porque as pessoas encontram formas de a tornar pertinente em condições que os seus criadores não poderiam imaginar. Este fato não deve ser motivo de preocupação – representa apenas o eterno processo de construção de sentido de que as sociedades humanas dependem. O que deve ser motivo de preocupação é se e como as pessoas participam nesse processo. O que deve ser motivo de preocupação é a democracia cultural.

Os artistas que aceitam estas ideias (e muitos não as aceitam) continuam a necessitar de formas estruturadas de pensar sobre qualidade, no sentido de orientar a sua prática, explicar as suas ideias e refletir honestamente sobre o seu trabalho. No ano 2000 desenvolvi uma abordagem simples de apoio ao processo de avaliação do Arts Council da Irlanda.<sup>138</sup> A ideia era destacar aspetos específicos de qualidade artística (tal como entendida pelo sistema de financiamento), no sentido de os tornar mais fáceis de pensar e debater. Atualmente, vejo-os como os seguintes cinco elementos:

- **Mestria:** a competência técnica e artística demonstrada pelo trabalho. Está bem feito?
- **Originalidade:** a relação do trabalho com as condições únicas da sua criação. É autêntico para o seu criador?
- **Ambição:** a sua aspiração, escala e grau de abertura. Vale a pena ser feito?
- **Pertinência:** a sua relevância em relação aos interesses das pessoas. Diz-me alguma coisa?
- **Sentimento:** o seu efeito não-racional e a sua habilidade para nos ficar na mente. De que forma me toca?

Não é minha intenção oferecer um juízo conclusivo, mas sim uma estrutura que facilite reflexão e diálogo sobre qualidade artística. Os

primeiros três elementos são de caráter mais objetivo e permitem estabelecer comparações entre trabalhos de natureza semelhante. O conhecimento de um artista ou crítico profissional é relevante, visto estes terem mais experiência sobre o potencial posicionamento da fasquia relativa à qualidade do desempenho. No entanto, a reação de alguém com menos conhecimento pode fazê-los repensar o posicionamento dessas fasquias. O quarto e o quinto elementos são completamente subjetivos, e oferecem a possibilidade de nos expressarmos sobre o modo como um determinado trabalho artístico nos afetou. Muitos dos transeuntes surpreendidos pelos soldados da Primeira Guerra Mundial no decorrer da sua jornada matinal para o trabalho, consideram ter sido afetados emocionalmente. Mas a peça não poderia ter tido o mesmo impacto numa sociedade que não tivesse experienciado a Primeira Guerra Mundial como parte da sua história, ou numa sociedade que faça uma diferente leitura histórica e cultural do conflito. O sucesso artístico deste trabalho é inseparável do seu contexto e da reação pessoal daqueles que o viram.

Estas cinco palavras constituem uma ferramenta de apoio ao debate que é essencial à democracia cultural. Podem ser usadas no dia a dia para estruturar uma conversa entre pessoas que tenham assistido juntas a um trabalho artístico. É dessa forma que passarei a usá-las para falar sobre a minha reação a *Talent op de vlucht*:

- **Mestria:** o trabalho está bem feito, apesar de ser um pouco repetitivo; o desempenho dos atores é particularmente forte;
- **Originalidade:** a estrutura e estilo da peça são fora do comum, e nem todas as ideias me convenceram, mas o trabalho consegue articular a visão dos seus criadores;
- **Ambição:** os valores de produção mostram-se condicionados pelos recursos disponíveis, mas a esperança pela paz e reconciliação patentes no trabalho são impressionantes;
- **Pertinência:** a peça confronta tensões morais prementes e fá-lo de formas que envolvem o público; tem uma atitude generosa para com a fraqueza humana;
- **Sentimento:** a peça ficou-me na cabeça durante meses, apesar de ter já esquecido representações a que assisti mais recentemente.

Nenhuma destas opiniões constitui a *verdade* e qualquer outro elemento do público pode discordar dos meus juízos e interpretações. Alguém com maior conhecimento de teatro holandês, ou sírio, poderia oferecer uma perspectiva mais abrangente, mas isso não invalidaria a minha própria perspectiva. Um crítico de teatro a assistir à quinta produção diferente de *Hamlet*, pode considerá-la desgastada e ter a sensação de que tudo aquilo já foi feito antes. Um adolescente que esteja a ver a peça pela primeira vez, pode ter uma noite muito estimulante. Uma reação não é mais verdadeira do que a outra, no entanto, aprender mais sobre outras produções da peça pode ajudar o jovem a aprofundar o seu conhecimento. Por outro lado, o entusiasmo do adolescente pode ajudar o crítico a recordar que o poder do teatro não depende apenas de originalidade.

Estes critérios de qualidade artística não foram desenvolvidos a pensar especificamente na arte participativa. Podem ser aplicados a qualquer tipo de arte, o que inclui a arte participativa. E o processo? Que critério de qualidade pode ser usado para aplicar ao processo da arte participativa? Essa é uma questão mais complexa porque existem diferentes formas de a abordar. Por exemplo, o processo pode ser avaliado com base na forma como os artistas profissionais produzem o seu trabalho – têm formação de qualidade, o conceito é forte, fizeram uma boa preparação, etc? Tem havido tentativas de elaborar padrões de desempenho para a arte participativa o que, em geral, não é controverso, uma vez que ninguém acha correto que se chegue tarde, sem preparação, ferramentas ou materiais para dar um workshop. Mas a dimensão ética é mais profunda e envolve questões difíceis, e por vezes complexas, como será discutido no capítulo seguinte.

Nesta secção, o enfoque incide sobre a qualidade artística do processo. Se o próprio processo for arte, os critérios de qualidade discutidos anteriormente podem ser aplicados, mas não cobrem todos os aspetos. Como tal, sugiro quatro critérios adicionais e relacionados especificamente com a qualidade artística do processo da arte participativa.

- **Experiência:** o quanto que as pessoas desfrutam por tomar parte no projeto. O processo é gratificante?
- **Autoria:** o nível de cocriação que proporciona. Quem se identifica como autor?



- **Empoderamento:** o quanto as pessoas adquirem controle, no contexto do projeto, e para lá do mesmo. Saíram fortalecidas pela experiência?
- **Humanidade:** o quanto que produz benevolência, solidariedade e confiança. Todos se sentiram valorizados?

Este conjunto de ideias não é tão simples como o anterior e certamente que pode ser aperfeiçoado. No entanto, nenhum dos conjuntos tem como ambição ser conclusivo. São ferramentas conceituais que têm valor apenas na medida em que nos ajudam a refletir sobre aquilo que fazemos e porque o fazemos; os seus efeitos e consequências; o valor que tem para nós próprios e para os outros; formas como poderia ser diferente ou melhor; e outras questões, igualmente relevantes, levantadas por esta prática irrequieta que é a arte participativa. A democracia cultural pode representar um ideal inatingível para um país, mas pode ser criada através do acordo entre um grupo de pessoas num projeto de arte participativa, incluindo os exemplos referidos no presente livro. Ela existe quando sustentada por um processo artístico que dá prioridade à experiência, autoria, empoderamento e humanidade das pessoas. E quando isso acontece não é porque seja atingido com facilidade ou simplicidade, mas porque ao trabalharmos em conjunto para o atingir, mesmo que temporariamente, construímos a democracia cultural.

## 6 A ética da arte participativa

Por outras palavras, tem existido um fosso entre teoria e prática no que diz respeito ao criticismo ético das artes ao longo do século XX [...] Foi apenas a partir dos finais do século XVIII que se generalizou a ideia de que o domínio estético e o domínio ético são absolutamente autónomos um do outro.

Noel Carroll <sup>139</sup>

### **As implicações éticas da cocriação**

A noção de que a arte é independente da ética é recente e difícil de sustentar no contexto da arte participativa. A ação do ser humano envolve escolhas éticas. Mas, além de se confrontarem com as mesmas escolhas do que todas as outras pessoas, os artistas têm ainda que lidar com escolhas específicas do seu trabalho. Porque a arte constrói sentido e afeta as pessoas, os artistas são responsáveis por aquilo que criam, não sendo, no entanto, responsáveis pela forma como os outros interpretam ou reagem às suas criações. Nas sociedades abertas, essa responsabilidade é geralmente entendida como sendo de caráter pessoal. O panorama é mais complexo quando se trabalha profissionalmente com, ou ao serviço de, outros. As ações de profissionais como médicos, professores ou investigadores, são regidas pela lei e regulamentadas, visto os seus interesses poderem não coincidir com os dos seus clientes. As decisões destes profissionais afetam as vidas de outras pessoas o que, em certas circunstâncias, requer que deixem de lado opiniões pessoais e obedeçam a princípios estabelecidos pela sua profissão ou pela lei.

Os artistas participativos enfrentam dilemas éticos da mesma natureza, porque as suas ações podem também afetar as vidas daqueles com quem trabalham. Não sendo médicos ou professores, existem paralelos na posição que ocupam. Existem questões éticas que são inevitavelmente levantadas pelas intenções da arte participativa. Quem define o objetivo e, conseqüentemente, o problema que é suposto este resolver? Os beneficiários do projeto têm consciência dessa lógica? Deram consentimento relativamente à possibilidade de mudança, ou mesmo dano, que o trabalho lhes possa causar? Quais são os compromissos implícitos ou assumidos? Que responsabilidades são reconhecidas pelos artistas profissionais? Em resumo, de quem são os interesses servidos por um projeto de arte participativa?

Seja a intenção melhorar o acesso de alguém à arte, a sua condição social, ou o exercício dos seus direitos democráticos, a ideia de mudança faz parte integrante da arte participativa – e isso é profundamente problemático. Como tal, é essencial ter consciência das questões éticas que são levantadas quando uma destas intenções prevalece. De formas diferentes, qualquer delas introduz desequilíbrios de poder e o perigo da criação de relações de domínio e subalternidade. Existem nesta questão camadas de complexidade moral, mas o princípio subjacente que tenho mantido é simples:

Não é ético procurar gerar mudança sem o consentimento informado dos que se encontram envolvidos.<sup>140</sup>

A base filosófica deste princípio é articulada no romance *Der Vorleser* (*O Leitor*), de Bernhard Schlink. No desenrolar da história, o jovem narrador fica chocado ao ver uma mulher que tinha em tempos amado a ser julgada por crimes de guerra. O narrador tem conhecimento de algo que poderia ajudar na defesa da mulher em questão, mas também sabe que ela não quer que esse fato seja tornado público. Deveria intervir? Felizmente, sendo isto ficção, ele pode expor o problema ao seu pai que é professor de filosofia.

Quando me respondeu, recuou até aos princípios mais fundamentais. Instruiu-me sobre o indivíduo, sobre a liberdade e a dignidade, sobre o ser humano como sujeito e o fato de que ninguém o poder converter em objeto. “Não te lembras de como ficavas furioso em pequeno quando a Mamã é que sabia o que era bom para ti? Até mesmo o quão longe se



## THE PORTLAND INN PROJECT

Em fevereiro de 2018, o Stoke City Council concordou em ceder o pub The Portland Inn à população local para que fosse usado como um centro dedicado a atividades do foro social e artístico. A decisão foi resultado de três anos de trabalho de uma artista da localidade, Anna Francis, em conjunto com vizinhos e colegas. No verão de 2015, Anna Francis organizou workshops de arte num espaço aberto adjacente ao estabelecimento que, na época, se encontrava entaipado; no verão seguinte, persuadiu a câmara a deixá-la usar as instalações por um mês. Em conjunto com Rebecca Davies organizou quatro semanas de aulas de dança, eventos sociais, sessões de fotografia e workshops de cerâmica para cerca de 600 participantes.

A ideia do pub como espaço comunitário começou a ganhar forma. A zona é uma das mais carenciadas da cidade e levou tempo a desenvolver confiança numa visão partilhada. Mas, durante o processo, a artista contou com apoio da AirSpace Gallery, a que pertence, da British Ceramics Biennial, e de inúmeros amigos e colegas. A aquisição do edifício por uma Community Interest Company é uma conquista deste esforço conjunto, mas é apenas o início. A iniciativa The Portland Inn Project tem ainda um longo caminho a percorrer para satisfazer as esperanças nela depositada. No entanto, como em qualquer bom projeto de arte participativa, a viagem é empoderadora.



## BEALTAINÉ

O Bealtaine é um festival que celebra a criatividade artística da terceira idade, com centenas de atividades em comunidades de norte a sul da República da Irlanda. Fundado em 1995 pela organização Age & Opportunity com o objetivo de contribuir para a saúde, bem-estar e inclusão social das pessoas idosas, o festival decorre durante todo o mês de maio e abre os braços à maior quantidade e diversidade de participantes possível. Em 2017, o festival acolheu perto de 100 000 pessoas, entre artistas, participantes e público (apesar de que a distinção por categorias é geralmente pouco significativa no seu contexto). O número de workshops, exposições, e outras atividades organizadas por instituições culturais de dimensão nacional, câmaras municipais, centros de arte, grupos comunitários, bibliotecas e lares de terceira idade, excedeu as 1700. Três quartos do público tinha acima de 50 anos de idade e, o que é ainda mais surpreendente, o mesmo se aplicava a 42% dos músicos, pintores, cantores e outros artistas que contribuíram para que o Bealtaine fosse uma gloriosa celebração da criatividade artística dos idosos. Em 2008, a National University of Ireland publicou os resultados de uma investigação que desenvolveu sobre os benefícios do Bealtaine a nível da saúde em que conclui que o festival “provou ser uma importante força positiva no bem-estar das pessoas idosas na Irlanda”. No entanto, e como é comum em projetos de arte participativa, este valioso resultado é atingido através do empoderamento das pessoas e não de uma intervenção terapêutica. Poucos pensariam no Bealtaine como um programa de saúde – e porque haveriam de fazê-lo? As pessoas participam no festival porque é interessante, divertido e dá satisfação. Vidas mais saudáveis e felizes são um resultado natural dessa atividade criativa.





## ODISSEIA, ARTEMREDE

Fundada em 2005, a Artemrede é uma parceria que tem como objetivo apoiar e enriquecer as atividades artísticas dos 15 municípios portugueses com que trabalha. Em 2016, lançou *Odisseia*, um ambicioso projeto de inclusão social na área da Grande Lisboa, cofinanciado pela Fundação Calouste Gulbenkian no âmbito do “Programa PARTIS”. Através de um trabalho de formação em teatro, artes de rua, e cinema, o projeto *Odisseia* tinha como objetivo proporcionar novos percursos a jovens carenciados e fortalecer a relação entre periferia e centro. O projeto de três anos envolveu os serviços culturais e sociais de 6 dos 15 municípios que integram a Artemrede. Um fator crítico do projeto foi o fato do processo de aquisição de conhecimento pelos jovens ter sido continuamente centrado em produção criativa original. Em 2016 desenvolveram um espetáculo de teatro, *E Agora Nós*, com direção de Rui Catalão. No ano seguinte, trabalharam com a companhia Radar 360 na criação de uma performance de arte de rua, *Histórias em Viagem*. E em 2018 criaram 6 curtas documentais com António Pedro e a Companhia Caótica. Os espetáculos e filmes foram apresentados em cada um dos municípios, bem como na cidade de Lisboa, expondo o talento dos jovens da região e atraindo o público a lugares pouco familiares. Conforme o grupo foi crescendo, os participantes tiveram oportunidade de aprender uns com os outros e assumir novas responsabilidades. O projeto *Odisseia* foi um extraordinário sucesso. Alguns dos participantes continuaram a sua formação artística, tendo 4 deles ingressado na escola de artes circenses do Chapitô. Não menos importante é a mudança verificada na relação dos jovens com os equipamentos culturais das diversas localidades que, não só passaram a frequentar regularmente, como a contribuir para as escolhas feitas no âmbito da programação através do programa europeu “Visionários”. E as mudanças de atitude são extensíveis a todos os intervenientes. A Artemrede prossegue agora para uma nova fase com base na aprendizagem resultante do projeto, sempre numa parceria estreita com os municípios com que trabalha.



## TOINEN KOTI, FINNISH NATIONAL THEATRE

Além de ator e encenador do Teatro Nacional da Finlândia, em Helsínquia, Jussi Lehtonen é também responsável pela gestão do programa que a instituição circula por lares de terceira idade, prisões e outras instituições fechadas. Esta experiência ensinou-lhe que, por mostrar às pessoas diferentes perspectivas, o teatro tem um imenso potencial para abalar relações sociais desequilibradas. Em 2017, Lehtonen convidou atores que se encontravam na Finlândia como refugiados para trabalhar numa produção com colegas finlandeses. A maioria dos convidados tinha formação profissional, outros, incluindo alguns elementos do coro, não a tinham. *Toinen koti* (*Outra casa*) recorreu ao formato de teatro documental para explorar como os atores conseguiriam recriar as experiências dos seus pares. Lehtonen tinha previsto que surgissem diferenças entre os finlandeses e os refugiados, mas não o tipo de conflito que surgiu no seio do segundo grupo. A desconfiança e o ódio deflagraram entre pessoas fugidas da mesma guerra, mas vindas de lados opostos. Entre os diversos atores encontravam-se cristãos e muçulmanos, sunitas e xiitas, curdos, sírios drusos, iraquianos e iranianos – pessoas cujos conflitos eram tudo menos banais. Para alguns, o desafio revelou-se demasiado grande e afastaram-se. No entanto, com o correr dos meses, a maioria conseguiu encontrar um denominador comum que lhes permitisse desenvolver relações. Gradualmente, os seus desentendimentos foram-se resumindo aos de atores preocupados com o lugar que ocupam na peça. Tornaram-se uma companhia de elementos iguais entre si, porque cocriaram arte que dependia de todos e de cada um. *Toinen koti* estreou em 2017 durante as comemorações do centenário da independência da Finlândia. Contra todas as expectativas, o sucesso da peça perante público e crítica tornou-a num símbolo tocante de um conceito de “casa” que se encontra em mudança, num país também ele em mudança.



pode proceder dessa forma com as crianças constitui um verdadeiro problema. É um problema filosófico, mas a filosofia não se interessa por crianças. Deixa-as para a pedagogia, onde não ficam em muito boas mãos. A filosofia esqueceu-se das crianças”. Sorriu-me. “Esqueceu-as para todo o sempre, não apenas às vezes, da forma que me esqueço de ti”.

“Mas...”

“Mas com os adultos, infelizmente, não vejo justificação para que se sobreponham as opiniões de outras pessoas sobre o que é bom para elas às suas próprias opiniões do que é bom para si mesmas.”

“Nem mesmo se as próprias ficassem felizes com isso mais tarde?”

Fez que não com a cabeça. “Não estamos a falar de felicidade, mas sim de dignidade e liberdade. Mesmo em pequeno conhecia a diferença. Não te servia de nada saberes que a tua mãe tinha sempre razão.”<sup>141</sup>

A dignidade e a liberdade são centrais à arte participativa. A arte gera mudança, mas essa mudança deve estar nas mãos de quem a experiência e não sob o controle de outros, sejam eles artistas ou financiadores. Tal como era do conhecimento dos filósofos clássicos, a arte é um meio de autodesenvolvimento. As dificuldades surgem com o fato da arte participativa ser um processo partilhado. Quando artistas profissionais colaboram com não-profissionais existem sempre desequilíbrios de poder. E o financiamento da arte participativa pelo Estado, e outros atores sociais, introduz desequilíbrios de poder adicionais e ainda mais perigosos, visto serem invisíveis para muitos dos envolvidos. O presente capítulo debruça-se sobre algumas das questões éticas inerentes à arte participativa.

## **Desequilíbrios de poder**

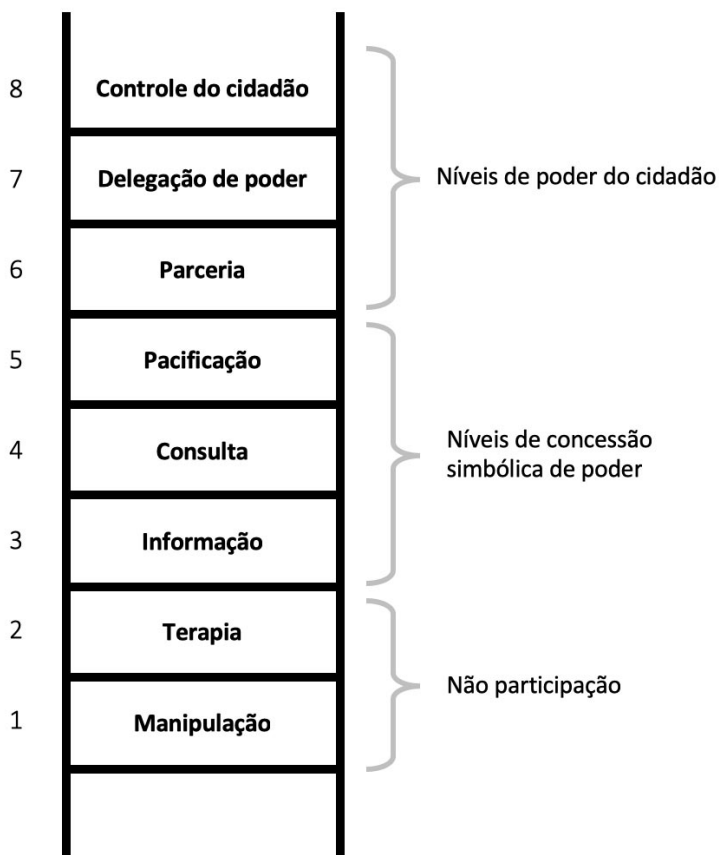
A ideia da participação do cidadão é um pouco como comer espinafres: em princípio ninguém é contra porque faz bem.

Sherry Arnstein, 1969 <sup>142</sup>

### *Graus de participação*

Em 1969, Sherry Arnstein publicou um artigo sobre a participação do cidadão em programas de regeneração urbana e combate à pobreza nos Estados Unidos. A análise feita pela autora sobre a forma como o

poder era, ou não, partilhado com as pessoas que supostamente beneficiariam dos programas em questão, provou ter uma influência duradoura. Influenciou os primeiros artistas comunitários e continua a exercer influência hoje em dia, sobretudo devido à clareza da sua metáfora: a escada de participação do cidadão.<sup>143</sup> Arnstein identifica oito níveis de participação, que correspondem a graus de poder do cidadão, e se apresentam agrupados em três categorias:



Oito degraus numa Escada de Participação do Cidadão  
(com base em Arnstein 1969).

Na escala de Arnstein, a não-participação (Manipulação e Terapia) é utilizada com o objetivo de assegurar a aceitação pública de decisões

já tomadas. A concessão simbólica de poder (Informação, Consulta e Pacificação), apresenta alguns níveis de diálogo, mas o poder de decisão e ação permanece com o governo ou a instituição. Só nos níveis relativos ao poder do cidadão (Parceria, Delegação de poder e Controle do cidadão) é que as pessoas têm controle parcial ou completo sobre o planejamento, implementação, gestão e financiamento dos programas que têm como intenção beneficiá-las. O modelo de Arnstein expõe o fosso que existe entre retórica e experiência no contexto da arte participativa. De acordo com a autora, em princípio ninguém é contra a participação. É a sua prática que é difícil por envolver uma partilha de poder.

Esta é uma questão de enorme relevância no contexto da arte participativa, visto que o ato de cocriação dá origem a desequilíbrios de poder. Devido a várias razões, o artista profissional encontra-se numa posição dominante. Primeiro, no domínio da arte, é o artista quem tem mais conhecimento, experiência, confiança e facilidade. Segundo, é frequentemente o artista quem inicia o projeto e, como tal, conhece o melhor que ninguém. Terceiro, ele é o eixo por onde tudo passa, tendo uma ligação direta com todos os outros intervenientes, desde o financiador ao porteiro. Quarto, pelo menos na fase inicial é o artista quem tem o maior empenho no projeto. Em conjunto, estes fatores concedem ao artista profissional uma enorme autoridade, que pode ser por ele usada para empoderar, explorar, apoiar ou manipular os outros. E as boas intenções podem esconder, mas nunca justificar, ações que subordinam outras pessoas às vontades daqueles que detêm o poder.

As questões de ordem prática são muitas vezes complexas e obrigam os artistas a fazer escolhas acerca de potenciais linhas de ação. A fronteira entre a Pacificação e a Parceria não constitui uma linha tão claramente definida como a sugerida pela escada de Arnstein. É uma divisória que se move de acordo com as situações e pessoas envolvidas. Parte da função do artista é abraçar as dúvidas que as outras pessoas possam ter relativamente ao que serão capazes de fazer, e encorajá-las a correr riscos que, vistos da perspectiva de alguém experiente, não são tão grandes como podem aparentar às pessoas em questão. Um artista profissional pode munir alguém da confiança necessária para se apresentar em palco, proporcionando à pessoa a capacidade de prestar e fruir de uma excelente atuação. Mas também

já testemunhei um encenador obrigar alguém a apresentar-se contra a sua vontade, porque uma desistência iria “ser uma decepção para todos”. Não existe resposta certa à questão de quando e até que ponto se deve dar “um empurrão” a alguém, mas o artista profissional tem que ter noção dos riscos envolvidos em casos de abuso de poder.

### *A partilha do poder*

As fotografias de Spencer Tunick, que apresentam multidões nuas em ruas de várias cidades, dependem de uma participação em massa. Os milhares de pessoas que nelas tomam parte, incluindo algumas que se deslocam de longe para a experiência, não aparentam oferecer grande contributo para o trabalho final – tudo o que é necessário é a sua presença. Apesar de tudo, a experiência pode ser de grande intensidade, como descrita por Hannah Tomes, que contribuiu para a encomenda *Sea of Hull*, produzida por Tunick em 2016:

Ao recebermos a suas orientações, Tunick transformou uma desordenada multidão de civis em belos objetos de arte. Foi-nos pedido que olhássemos em frente e para cima, fazendo o favor de não rir nem sorrir, para tornar a sua fotografia tão serena quanto possível. Transformámo-nos num mar de silêncio, monólitos azuis, voltados para uma lente praticamente invisível. Transformámo-nos em água a fluir pela cidade que tinha antes inundado. E apesar de nos movimentarmos como um todo, cada um se sentia tudo menos anónimo – uma combinação forte nos tempos que correm.<sup>144</sup>

A companhia Fevered Sleep também oferece um tipo de participação bastante concreta, mas que deixa mais margem para contributos criativos. *Men & Girls Dance* é um projeto que celebra o lúdico enquanto confronta medos sociais. A peça, que envolve cinco bailarinos profissionais e sete ou oito meninas, tem sido recriada em várias cidades. Cada apresentação requer meses de preparação, porque depende do desenvolvimento de uma relação de confiança mútua. E, a cada iteração, as pequenas bailarinas transformam a coreografia com as suas personalidades e a sua presença física. As semanas de ensaio são usadas para explorar a forma como as novas participantes irão individualmente incorporar a estrutura existente, tendo como resultado que, em cada cidade, o público assiste a um trabalho artístico diferente.

A diretora da organização berlinense de dança comunitária TanzTangent, Nadja Raszewski, afirma que a experiência de ter sido dirigida como bailarina, contribuiu para a formação da sua ética de trabalho com não-profissionais:

Nunca me senti bem em situações em que alguém com uma autoridade dominante me dizia o que fazer e me usava como bailarina. “Tenho uma verdadeira visão artística e uso-te como material humano para trazer essa visão para o palco”. Mesmo em criança já era de alguma forma contra. Tive que descobrir – especialmente na fase em que trabalhei em teatros – que o espírito por trás de um artista era muito diferente do espírito por trás de alguém que fazia projetos comunitários. Mesmo quando me encontro a trabalhar com bailarinos profissionais, a minha forma de trabalho é muito semelhante à de quando estou a trabalhar com crianças ou não-profissionais, porque para mim é absurdo usá-los como se fossem tinta. Não são azul ou vermelho com que eu me limite a pintar uma parede. Isso é material. Mas isto é um ser humano.<sup>145</sup>

Três projetos; três abordagens diferentes de partilha de poder. A questão crítica que se põe em termos éticos é como podem ser reconhecidos e negociados os inevitáveis desequilíbrios de poder. Isto é essencial à qualidade do processo e do produto na arte participativa. Quer a oferta de empoderamento seja de carácter modesto ou ambicioso, ela tem que ser honesta, de forma a que todos possam fazer escolhas informadas sobre se desejam, ou não, participar. Em certos casos, com o desenvolver do trabalho, a oferta pode necessitar de vir a ser reavaliada.

As relações de poder no seio de um grupo são suficientemente delicadas, mas o poder também é por vezes exercido do exterior, por exemplo por financiadores ou pela instituição onde o trabalho está a ser produzido. As regras institucionais podem determinar aquilo que acontece num projeto, o que pode ser confirmado por qualquer artista que tenha trabalhado numa instituição prisional. Em contextos como o da saúde e o da educação, as regras e expectativas são menos coercivas, mas podem ser igualmente influentes. O controle institucional pode também ser exercido de forma dissimulada como, por exemplo, pelo não reconhecimento da existência de conflitos de interesse.<sup>146</sup> Omissões desse tipo podem ser prejudiciais, mas não são fáceis de identificar. Decisões importantes são frequentemente tomadas por in-

tervenientes como financiadores ou autarquias locais, antes ainda do início do projeto. Objetivos, resultados, grupo alvo, localização, disciplina artística, duração e outras questões, encontram-se geralmente decididas antes dos potenciais participantes terem sequer conhecimento do projeto. Na altura em que a informação lhes chega, a única decisão que lhes resta é a de aceitarem, ou não, fazer parte. Projetos deste tipo não conseguem alcançar um nível elevado na escada de Arnstein.

### *O poder da remuneração*

Quem é remunerado pela sua participação, e porquê, é uma questão ilustrativa das complexidades inerentes à partilha de poder. Tal como acontece com muitos outros *freelancers*, a minha remuneração varia entre “bastante” e “absolutamente nada”, dependendo dos recursos de quem faz a encomenda, do trabalho que me é pedido, e da minha própria vontade de o fazer. As escolhas que faço acerca do trabalho que aceito têm por base um equilíbrio entre interesse pelo mesmo e necessidade de o fazer, mas pelo menos tenho oportunidade de escolha. E qual é a situação dos artistas não-profissionais? Devem ser remunerados pelo seu trabalho? Se assim for, com base em quê? E quais serão as consequências dessa remuneração?

Até há bem pouco tempo, a questão de remunerar pessoas envolvidas em arte comunitária nem se levantava, uma vez que o dinheiro disponível mal dava para remunerar os profissionais. Partia-se do princípio que as pessoas beneficiavam através da sua participação e, como tal, não seria necessário nem apropriado remunerá-las. Mas a partir do momento em que as pessoas são reconhecidas como artistas não-profissionais e igualmente empenhados no ato criativo, a situação torna-se menos clara. A Restoke é uma companhia de arte participativa que junta “pessoas de todos os quadrantes a artistas profissionais para a cocriação de programas e espetáculos ambiciosos, com base nas histórias, experiências de vida, competências e empenho dos que participam”.<sup>147</sup> Em 2016, a Restoke criou uma peça *site-specific* intitulada *You Are Here*, que contava com o envolvimento de 15 pessoas, vindas de outros países, que se tinham mudado para Stoke-on-Trent. Foi apenas em retrospectiva que a companhia se questionou em relação à remuneração pela semana de trabalho a todos os que atuaram e não apenas aos profissionais. A companhia encontra-

se atualmente a explorar formas de partilhar a remuneração disponível de modo igualitário em trabalhos futuros.

Existem também projetos onde os não-profissionais são remunerados. O modelo tem tendência a ser usado em projetos desenvolvidos por companhias para as quais o trabalho participativo é algo de novo ou à margem da sua atividade principal. Por exemplo, num projeto realizado com refugiados sírios na Sala Beckett, em Barcelona, todos os que participaram receberam remuneração, apesar de baixa.<sup>148</sup> Esse tipo de acordo, em que são pagas as despesas de transporte e as pessoas recebem um *per diem*, ou pelo menos lhes são oferecidas refeições, pode ser essencial. No entanto, mesmo uma remuneração de tal forma limitada pode gerar problemas com as autoridades fiscais. A organização de artes e deficiência Dash, assume o compromisso de apoiar a participação das pessoas e valorizar a qualidade profissional do seu trabalho, mas sob o risco constante de que os pagamentos sejam entendidos como tributáveis, o que pode ter como consequência a perda dos benefícios a que a organização tem direito ou até sanções penais.<sup>149</sup>

As dificuldades enfrentadas não são apenas de ordem prática. Remunerar pessoas pela sua participação em projetos de arte altera o equilíbrio de poder, e nem sempre de formas positivas. Em 2000 o artista Santiago Sierra pagou a quatro prostitutas “o preço de uma dose de heroína pelo seu consentimento para serem tatuadas” como parte de uma “ação” numa galeria de arte em Salamanca.<sup>150</sup> No mínimo, a ação de Sierra demonstra o poder do dinheiro e a ambiguidade sobre a forma como o consentimento pode ser dado e obtido. Na arte participativa, onde as pessoas estão possivelmente a contribuir com o que têm de mais precioso – as suas histórias – a remuneração pode ser desempoderadora. Ser remunerado pode fazer com que alguém perca o controle sobre a sua própria participação ou até impedir a pessoa de cancelar o consentimento que tinha anteriormente dado. O dinheiro pode ser uma forma poderosa de explorar as pessoas. Questões deste tipo não são de fácil resolução e permeiam as maiores desigualdades e injustiças da sociedade: a arte não é imune às forças corruptoras que operam em todos os outros campos. Os artistas que trabalham em arte participativa, muito frequentemente envolvem nos seus projetos pessoas com menos poder e liberdade do que eles próprios. Não há como evitar as tensões éticas e políticas a que esses de-



sequilíbrios de poder dão origem mas, ao discuti-los, podemos pelo menos dar às pessoas dignidade e liberdade para fazerem as suas próprias escolhas em situações difíceis.

### *O ciclo de empoderamento de um projeto*

Uma forma de lidar com estes desequilíbrios de poder é compreender que a atividade artística constitui apenas uma das fases de um projeto de arte participativa. Estes projetos não têm início com o primeiro encontro entre artistas profissionais e não-profissionais, nem terminam com o espetáculo, exposição ou evento por eles cocriado. A arte pode representar a parte mais visível, celebrada e apreciada do trabalho, mas depende de todo um processo que envolve quatro fases distintas:

- 1 **Conceção** – desenvolvimento da ideia, incluindo a sua finalidade, objetivos e resultados expectáveis;
- 2 **Contratação** – negociação e acordo das obrigações e benefícios mútuos;
- 3 **Cocriação** – criação e apresentação do trabalho; e
- 4 **Conclusão** – reflexão, avaliação e planeamento futuro.<sup>151</sup>

Tendo em consideração que o exercício de poder se verifica ao longo de todas as fases do projeto, quem está, ou não, envolvido é uma questão importante. No entanto, aqueles que o projeto visa beneficiar, geralmente, encontram-se apenas presentes na fase de cocriação. Visto por um certo prisma, isso é compreensível: pode não ser viável contactar potenciais participantes até existir uma oferta coerente à qual estes possam reagir; e é também pouco provável que lhes seja possível participar efetivamente no planeamento de um projeto que, por natureza, tem como intenção capacitá-los nesse mesmo contexto. Alguém que nunca tenha feito arte participativa, não pode negociar em base de igualdade com quem já o fez. E quando os outros intervenientes presentes incluem quem gere os serviços de que essas pessoas dependem, a possibilidade de uma discussão aberta torna-se ainda mais remota. Estas desigualdades respeitantes ao controle que as pessoas têm sobre a suas próprias vidas são frequentemente o que orienta o racional do trabalho e ignorá-las não as faz desaparecer. Para além disso, fingir que não existem seria uma forma de reforçá-las.

Excluir dos processos de planejamento e avaliação as pessoas que constituem a razão de ser do projeto é contraditório aos valores expressos pelos artistas e pelas entidades públicas envolvidas em arte participativa. O movimento pelos direitos das pessoas portadoras de deficiência usou o princípio político “Nada por nós, sem nós”, exatamente para desafiar o paternalismo que os impedia de tomar decisões sobre as suas próprias vidas e serviços que utilizavam. De que forma seria possível conciliar os desequilíbrios de poder entre pessoas envolvidas num projeto de arte participativa e o compromisso de superar esses mesmos desequilíbrios? Uma solução seria através do reconhecimento da arte participativa como processo de empoderamento.

O conceito de empoderamento foi central à arte comunitária nas suas primeiras décadas, mas é muito menos comum na conjuntura política atual.<sup>152</sup> Conheço artistas que o desaprovam por lhes parecer condescendente, no sentido de sugerir que estão a dar poder a alguém. Mas o poder não é um recurso finito. Como tal, não tem que ser ganho à custa de outros. O empoderamento pode ser nutrido através da criação de condições que permitam às pessoas ganhar poder sobre si próprias e as suas circunstâncias, tal como exposto por Marie-Hélène Bacqué e Carole Biewener:

Empoderamento expressa duas dimensões, a do poder, que é a raiz da palavra, e a do processo de aprendizagem através do qual o poder é ganho [...] Implica um processo de autorealização e emancipação de indivíduos, reconhecimento de grupos e comunidades, e transformação social.<sup>153</sup>

Os três graus de empoderamento referidos – individual, de grupo e da sociedade – reforçam-se mutuamente. Desde as suas origens no radicalismo político e cultural da década de 1960 que a arte comunitária reconhece o potencial do empoderamento de grupo e da transformação social. No entanto, esse raciocínio tem vindo a retroceder desde a década de 1980 e, hoje em dia, a arte participativa tende a entender o empoderamento como um processo individual. É verdade que a mudança pessoal é mais simples de proporcionar e observar através da aquisição de competências, confiança e conhecimento por parte dos participantes (artistas não-profissionais). Bacqué e Biewener falam de “*apprentissage*”, que se traduz literalmente por aprendiza-

gem. Eu tenho usado a expressão “processo de aquisição de conhecimento” que tem maior abertura, mas existe algo de mais preciso e culturalmente significativo na tradição do aprendiz, em que os jovens ganham mestria sobre materiais e técnicas ao longo da jornada para a idade adulta. O empoderamento na arte comunitária baseia-se numa aquisição de mestria idêntica, mas relativa a materiais e técnicas artísticas que vêm possibilitar o acesso ao poder da própria arte. Nem todos chegam longe nesta jornada. A maioria dos artistas não-profissionais não têm qualquer desejo de se tornarem profissionais: têm outros interesses na vida. Contudo, é o desejo de alguns e a intenção fundamental da arte comunitária é que todos possam ter essa escolha.

Faz também parte das intenções da arte comunitária que o empoderamento ultrapasse o plano individual, apoiando as pessoas no processo de criar ou fortalecer a comunidade. Isso acontece à medida que as pessoas se vão conhecendo umas às outras, partilhando competências, ideias e recursos, desenvolvendo empatia e confiança através da partilha de experiências, reconhecendo identidades e interesses comuns, e cooperando em projetos. Realizar um evento de arte comunitária pode ser o percurso para outras formas de ação coletiva. Em 2017, na sequência do Fun Palace de Farnham, as pessoas envolvidas decidiram convocar um Fun Palace Parliament, como exposto por Carine Osmont, uma das organizadoras:

O Parliament foi um convite feito a todo e qualquer um que estivesse no Fun Palace para falar sobre como gostaria que a política fosse, e o que poderíamos fazer sobre o assunto a um nível local e modesto, mas vital. Todos nos comprometemos a não ficar pelas palavras e a primeira iniciativa que realizámos foi o “Demo Café”: alguns de nós aprofundaram o seu interesse pela política local, começando a ir a reuniões autárquicas, por exemplo. Outros descobriram a existência de iniciativas comunitárias como o “Eco-cinema”, em que as pessoas trazem comida para partilhar e assistem a curtas metragens sob temas ecológicos, ou o “Transition Town Farnham”, ou o “Farnham Local Food” (um projeto de agricultura apoiado pela comunidade). A mudança iniciada durante o Fun Palace é bastante lenta, mas “sustentável”, como eles dizem. Porque envolve pessoas cuja opinião não é habitualmente procurada e, uma vez que compreendemos que temos o direito a falar e a capacidade para gerar

mudança (de novo a um nível modesto, mas vital), só com muita sorte é que conseguem tirar-nos isso! Espero que tenhamos um segundo Fun Palace Parliament este outubro, de modo a avançarmos ainda mais em relação ao que já evoluímos e, se possível, conseguirmos envolver mais pessoas, e não só para o fim de semana do Fun Palace.<sup>154</sup>

O exemplo apresentado demonstra como o empoderamento individual pode levar ao “reconhecimento de grupos e comunidades”. Contudo, esse tipo de mudança não acontece sem que o compromisso de partilha de poder seja alargado a todas as fases do projeto – tal como acontece no caso dos Fun Palaces mais bem conseguidos.

A transformação social perspetivada por Bacqué e Biewener depende da possibilidade das pessoas poderem participar na conceção, contratação e conclusão do projeto por inteiro. Se os dois primeiros tipos de empoderamento (emancipação de indivíduos e reconhecimento de grupos e comunidades) podem ser alcançados através da cocriação de um projeto de arte participativa, o terceiro tipo (transformação social), depende do envolvimento das pessoas em todas as outras fases. Quando as pessoas trabalharem em pé de igualdade com os responsáveis pelas decisões que afetam as suas vidas na conceção, contratação e conclusão de projetos, a arte participativa poderá começar a superar os seus próprios desequilíbrios de poder. Até lá, no que respeita a níveis de emancipação, a arte participativa limita-se a fazer promessas que não pode cumprir.

Tal como referido anteriormente, o problema é que envolver pessoas nas duas primeiras fases do ciclo de um projeto é geralmente pouco viável. A solução encontra-se no termo “ciclo”. Se o projeto for visto como um evento único, o seu potencial de mudança está realmente limitado ao que os indivíduos ganham com a experiência. A arte participativa tem uma natureza provisória, ao contrário da arte comunitária. Um dos motivos pelos quais os pioneiros da arte comunitária viam a comunidade sobretudo como geográfica, relaciona-se com o compromisso de estabelecer relações duradouras através de trabalho artístico desenvolvido com as pessoas ao longo do tempo. A quarta fase do ciclo de um projeto, que está relacionada com a avaliação do processo, muito naturalmente coloca questões sobre o que as pessoas desejam fazer de seguida, perspetivando um alargamento do tempo de envolvimento das mesmas na arte participativa. É um

retorno à primeira fase, mas desta vez todos os participantes se podem envolver e, graças à experiência, conhecimento e confiança que adquiriram, terão muito maior capacidade de contribuir para os processos de tomada de decisão. Estas ideias não são novas: escrevi sobre elas há mais de 20 anos.<sup>155</sup> Tal como não são novas as teorias de empoderamento e desenvolvimento comunitário. Mas é importante regressar-lhes – tal como é importante regressar à primeira fase do ciclo – porque as situações encontram-se permanentemente em mudança e é necessário repensarmos o uso das ferramentas que possuímos para dar resposta às necessidades correntes.

Essa é a teoria que, na prática, pode ser apoiada a cada fase do ciclo através da colocação de questões críticas como as que se seguem:

- **Fase 1: Conceção.** De quem são os valores refletidos pela ideia? Quais são os seus pressupostos? Como são regidas as seguintes questões: duração, beneficiários, artistas, localização? Quais os resultados esperados? Por quem? Que riscos acarreta a ideia e para quem? Quando e como poderá a ideia mudar?
- **Fase 2: Contratação.** De quem são as intenções que o projeto serve? Essas intenções são compreendidas e partilhadas por todos os envolvidos? Quem decide quando e até que ponto foram cumpridas? Quais as responsabilidades das pessoas envolvidas umas para com as outras? Que compromissos ou promessas foram feitas ou implícitas?
- **Fase 3: Cocriação.** Como é que o trabalho é planeado e quem está envolvido no processo? Que controle têm as pessoas sobre a sua participação e contribuição criativa? Quem beneficia da autoria e de que formas? Que riscos terão que ser enfrentados pelos não-profissionais? Que aspeto poderia o insucesso ter? Quais as suas consequências?
- **Fase 4: Conclusão.** Como é que o projeto pode ser levado a uma conclusão positiva? De que ajuda ou apoio poderão os artistas não-profissionais necessitar para progredir para lá do projeto? Como irão as pessoas refletir sobre a experiência, partilhar e processar as suas ideias e sentimentos? Se o trabalho continuar, em que aspetos poderá mudar?

No desenvolvimento do ciclo alargado existem momentos em que há necessidade de recuar à fase anterior. Por exemplo, ao tomarem consciência de tudo o que a participação envolve, os artistas não-profissionais desejam frequentemente passar a ter um papel na questão da contratação, o que pode vir a exigir alterações a acordos feitos previamente com os financiadores. Outras questões que podem dar origem a um recuar a fases anteriores incluem imprevistos, crises e até sucessos. Foi o que aconteceu num projeto que conheço quando um parceiro chave decidiu que não poderia continuar a ter um papel central: seguiram-se semanas de reformulação e negociação.

Nada disto acontece sem o empenho dos artistas profissionais, cujas competências se baseiam parcialmente no uso delicado do poder que têm para empoderar os outros. Isso pode ser feito de diversas formas, mas frequentemente implica a criação de espaço que os outros possam ocupar. Os artistas profissionais são uma presença de peso em qualquer grupo. É normal que se conte com eles para encontrar respostas. E os artistas em geral sentem que devem ter uma atitude positiva e conhecer as soluções necessárias. Contudo, a sua competência pode ter nos outros um efeito desempoderador. Por vezes, tudo o que é necessário para permitir que alguém sugira uma ideia é dizer que não se sabe a resposta. Em geral, o problema é solucionado pelo grupo quase de imediato. Foi uma questão que Stella Duffy aprendeu ao longo de anos a encorajar outros para que criassem os seus próprios Fun Palaces:

Aprendi a dizer que não sei, e a acreditar que isso é o correto. O que tem de bom dizer: “Eu não sei, porque é que não experimenta você?” é que pessoas desconhecidas vão testando coisas e vão-nos dizendo o que funciona ou não, e assim adquirimos uma imensidade de conhecimentos que podemos depois passar a outros.<sup>156</sup>

Nestes aspetos quase insignificantes, o equilíbrio de poder pode transitar de profissionais para não-profissionais. No contexto da partilha de poder, o papel dos artistas profissionais é frequentemente o de criar um espaço em que a arte participativa possa acontecer – retirando-se depois cautelosamente para que os outros possam assumir o controle. Tal como Tom Shakespeare comenta relativamente aos direitos dos portadores de deficiência:

Em vez de serem os peritos a decidir o que é melhor para as pessoas, as pessoas devem usar a sua própria experiência de vida para decidir sobre as formas de provisão. É o princípio da “especialização pela experiência” que reflete de forma próxima o lema do movimento pelos direitos dos portadores de deficiência, “Nada por nós, sem nós”.<sup>157</sup>

## A arte participativa e a mudança

A arte faz-nos sentir melhor! As vidas de pessoas e comunidades por toda a Inglaterra podem ser transformadas pelas artes e cultura.

**Arts Council England** <sup>158</sup>

Não existe razão para esperar que trabalhos artísticos produzam mudanças comportamentais nos seus recetores, tendo em vista que o comportamento é produto de muitas e variadas condições que não podem ser criadas ou modificadas pelas artes.

**John Carey** <sup>159</sup>

A arte pode ter efeitos profundos e transformadores, o que não significa que esses mesmos efeitos possam ser previstos, planeados ou controlados, nem que o devessem ser. Como vimos, a nossa reação à arte é pessoal e subjetiva. Um par de adolescentes pode ter reações muito diferentes à sua primeira experiência de Shakespeare. Um pode sentir-se inspirado a entrar para o Conservatório, enquanto o outro se pode sentir entediado e ressentido. Dez anos mais tarde, os seus interesses e o que sentem pelo teatro podem ter-se invertido. Na juventude, Charles Darwin adorava Shakespeare, mas na sua autobiografia escreveu que mais tarde o achou “tão intoleravelmente aborrecido que me deu náuseas”.<sup>160</sup> A questão é que a nossa reação a uma experiência artística é *nossa*, não podendo, como tal, ser controlada por mais ninguém.

A arte existe unicamente no espaço que criamos ao reagir ao trabalho de um artista. O seu talento, ou mesmo génio, não é por si suficiente. A arte é uma oferta que ganha vida quando alguém a aceita. E, nessa aceitação, ela é alterada. A nossa reação é influenciada por fatores como a personalidade, cultura, educação e experiência, mas também por circunstâncias como onde nos encontramos, quando e



com quem, e ainda por questões transientes como se estamos com fome, cansados ou tristes. É essa a razão pela qual, mesmo um trabalho artístico de natureza aparentemente fixa, como a música gravada, pode ser extremamente comovente hoje e irritante amanhã. A música é recriada pelo ouvinte cada vez que a ouve. Não podendo, como tal, provocar nas pessoas mudanças previsíveis e coerentes.

Em que sentido podemos, então, falar da mudança que a arte nos traz? A diferença crítica encontra-se entre o que acontece e o que se faz acontecer. Desejarmos ou termos como intenção que algo aconteça, não quer dizer que tenhamos conseqüentemente *causado* o seu acontecimento, mesmo que este se concretize. O máximo que um artista participativo pode fazer é criar condições em que a mudança possa acontecer.

Usemos a confiança como exemplo. Muitos artistas acreditam que as pessoas ganham confiança através da participação em atividades criativas. E existe uma teoria razoável para explicar o motivo pelo qual essa mudança pode ocorrer. Para produzir arte com outros, as pessoas necessitam de competências técnicas e artísticas, organização, trabalho de grupo, imaginação, criatividade e experiência de vida. Como tal, é razoável esperar que quem desenvolva essas competências num ambiente de apoio, e demonstre o domínio das mesmas em público, ganhe confiança e autoestima.

A In Place of War é uma organização que apoia esse processo de empoderamento individual. Fá-lo através de centros de recursos em zonas de conflito, como exposto pela sua codiretora Ruth Daniel:

Com os espaços culturais, disponibilizamos um espaço físico a que qualquer um pode vir e criar. É um lugar em que as pessoas ainda não são necessariamente artistas, mas em que já aconteceram algumas coisas no final do processo. A primeira é as pessoas desenvolverem competências básicas e uma maior confiança. A segunda é, por causa do programa, as pessoas saírem dali e arranjam trabalho que não conseguiam antes. A terceira – e aquela que mais queremos que aconteça – é as pessoas começarem o seu negócio em algo criativo. Essa é a mudança que desejamos ver. É uma mudança que tem diferentes níveis, mas estes são os resultados pelos quais medimos o nosso sucesso.<sup>161</sup>

Esses diferentes níveis podem ser observados no trabalho que os espaços culturais desenvolvem no Congo, Palestina e Zimbabué. Todos

estes espaços são geridos por artistas locais e equipados para ajudar jovens a desenvolver o seu potencial nas áreas da música e tecnologia digital.<sup>162</sup> Em 2016, a In Place of War apoiou a formação de mais de 200 jovens em música e profissões criativas. O seu leque de intenções cobre a democracia cultural e a mudança social, e o seu método consiste na oferta de instalações, recursos e manuais. Se, como e porquê aproveitar essa oferta, é uma decisão deixada aos próprios jovens.

A arte, tal como a educação, não pode garantir resultados, mas os artistas participativos têm um controle considerável sobre os padrões do seu trabalho. Se, tal como a In Place of War, um artista tiver como intenção que as pessoas sejam capazes de ganhar competências e confiança através do seu apoio, além de disponibilizar formação e recursos, esse artista terá que ter em consideração a forma como trabalha. Terá que tratar as pessoas como parceiras e em pé de igualdade, responder positivamente às suas ideias, ser honesto acerca do que pode ou não ser oferecido, criar percursos de aprendizagem exequíveis, e assegurar espaços de trabalho bem equipados e seguros – padrões que aumentam a probabilidade de obter uma mudança positiva. Apesar da natureza e dimensão dessa mudança constituírem fatores que não se encontram sob o controle do artista, e de nem todos beneficiarem da mesma forma ou no mesmo grau, a qualidade do processo tem um impacto muito considerável na probabilidade de sucesso.

## A ética da mudança

Os facilitadores de música comunitária são desafiados a interrogar-se, (1) nos termos de quem é que a atividade musical está a acontecer; (2) se esses termos são adequados ao contexto cultural em que estão a operar; e (3) se a intervenção tem como efeito ser mais uma ação colonizadora ou promover um sentido mais positivo de autodeterminação nos participantes.

Brydie-Leigh Bartlett e Lee Higgins<sup>163</sup>

A mudança despoletada, ou possibilitada pela arte participativa, não termina com o final do projeto. Visto a mudança acontecer num contexto humano, as suas consequências futuras são suscetíveis de se tornarem instáveis e gerar mudanças adicionais. Como poderá um artista agir de forma ética nesse contexto? Com que direito poderá o



## SOCIEDADE ARTÍSTICA MUSICAL DOS POUSOS

Em 1873, um grupo constituído por políticos, comerciantes e escritores, fundou uma associação destinada a promover a música e as artes, em Pousos, no distrito de Leiria. Em 2018, a Sociedade Artística Musical dos Pousos (SAMP) celebrou 145 anos de atividade contínua, no decorrer da qual sucessivos professores foram passando o seu conhecimento criativo às gerações seguintes. Durante a adolescência Paulo Lameiro aprendeu a tocar trompete na banda da SAMP. Aprendeu também sobre as pessoas e o quanto podem alcançar quando se unem na sua diversidade. Concluídos os estudos que fez em Lisboa, nas áreas de música e sociologia, regressou a Leiria, tornando-se diretor artístico da associação. Sob a sua liderança, o peso da SAMP como recurso foi aumentando continuamente. O fulcro da sua atividade continua a ser o ensino de instrumentos musicais e os concertos da banda filarmónica, do Coro SAMP e da SwingSAMP. Mas, a essa atividade central, Lameiro e a sua equipa foram adicionando projetos que chegam a todos os cantos da comunidade, de concertos para bebés a trabalho com reclusos – produziram óperas de Mozart com jovens infratores, tendo-os até levado a Lisboa para atuações na Fundação Calouste Gulbenkian. Talvez o mais extraordinário dos seus projetos seja o programa de música para os que se encontram às portas da morte e para os enlutados, um trabalho que ajuda as pessoas a preencher o espaço deixado vazio pelo declínio da prática religiosa. O sucesso da SAMP deve-se ao fato de que vai mudando juntamente com a cidade a que pertence. A instituição não é parte da comunidade. Ela é a comunidade, e a música é a sua forma de navegar as alegrias e tristezas da vida.



## CATHY, CARDBOARD CITIZENS

A performance começa com um confronto entre um senhorio e a sua inquilina, Cathy, que sozinha educa uma filha adolescente. Termina, depois de sucessivas crises, confrontos e perdas, com uma questão colocada ao público: como poderia esta história ser diferente? O desempenho dos quatro atores é tocante e eletrizante. É impossível dizer quem é ator profissional e quem faz parte dos Cardboard Citizens, tendo chegado ao teatro devido à experiência de vida na rua. Baseada em histórias reais, a peça em questão é inspirada pelo quinquagésimo aniversário do emblemático filme de Ken Loach, *Cathy Come Home* e mostra o quão pouco mudou desde 1967.

É depois do intervalo que *Cathy* se transforma num estilo de teatro participativo diferente: Teatro Fórum, seguido de Teatro Legislativo, duas criações de Augusto Boal. A plateia sugere diferentes formas como Cathy e a filha poderiam reagir à situação apresentada. Elementos do público sobem ao palco e representam as suas ideias, enquanto o elenco improvisa em resposta. Frequentemente, aquilo que parece uma solução revela-se um beco sem saída. A única opção é então uma mudança legislativa e o público passa a sugerir leis que possam ser aplicadas no sentido de melhorar a situação: é política posta em prática. Há perto de 30 anos que os Cardboard Citizens usam as técnicas que constituem o Teatro do Oprimido. Fazem teatro extraordinário enquanto apoiam pessoas vulneráveis que se encontram a passar por tempos difíceis. É um trabalho político por uma mudança significativa para que haja menos necessidade de fazer teatro sobre a questão dos sem-abrigo.



## LIVING HERITAGE

No período entre 2000 e 2005, o Living Heritage era um dos muitos programas culturais geridos por financiadores internacionais na Europa de Leste, na sequência da queda do regime comunista e dos conflitos na antiga Jugoslávia. Iniciado pela Fundação Rei Balduíno, operava em conjunto com parceiros locais na Bósnia Herzegovina, Bulgária, Macedónia e Roménia. Fiz parte da equipa do programa e passei a vê-lo como um ponto de referência relativamente ao sucesso do desenvolvimento comunitário através da cultura. Os 140 projetos apoiados no seu contexto incluíam edifícios históricos, museus, dança, música, folclore, artesanato, gastronomia, e até património natural.

Aprendemos que a chave para o sucesso de um projeto não se encontrava no seu objetivo, mas sim em que tivesse importância para as pessoas às quais dizia respeito, o que veio a definir o nosso conceito de património. Outro fator crítico do sucesso do programa foi a questão de entregar os fundos diretamente às comunidades com o apoio de princípios de orientação, formação, e ajuda flexível e de acordo com o solicitado. Os subsídios eram relativamente baixos, mas habitualmente os grupos nunca tinham recebido quaisquer outros fundos, e a confiança mútua que resultava era extraordinariamente empoderadora. Era democracia cultural e levou a resultados dos mais impressionantes que tenho visto em lugares extraordinariamente fragilizados. Mais de uma década passada, muitas das pessoas envolvidas conseguiram manter e desenvolver o seu trabalho que, apesar de local, na Bulgária foi apresentado num evento de âmbito nacional, o Living Heritage Festival. Pequenos passos, prática testada: resultados excecionais.





GEESE THEATRE (ver página 78)

*TALENT OP DE VLUCHT*, FADA THEATRE (ver página 95)



artista sequer tentar criar as condições necessárias à mudança? E que responsabilidades terá para com os que possam vir a ser colocados no caminho da mudança sem terem plena consciência dessa possibilidade ou dos seus efeitos?

Um projeto em que trabalhei, em meados da década de 1970, organizava um pequeno grupo de escrita criativa frequentado essencialmente por mulheres jovens. No final do primeiro ano, fiquei surpreendida ao constatar que pelo menos 50% do grupo se tinha separado dos seus maridos ou companheiros durante esse período, ou estava a pensar fazê-lo. Demorou-me algum tempo a compreender que, se as mulheres estivessem a trabalhar regularmente num contexto desafiador e assertivo, não iriam restringir a sua acrescida autoestima e autoconfiança a três horas numa tarde de quarta feira. Em termos de campanha pelos poderes transformativos da arte, o único veredito possível é: bom para as agências interessadas em autoatualização, mau para a promoção de valores familiares tradicionais. Visto os nossos principais financiadores da época serem o Arts Council of Great Britain e o Devonshire County Council, não me pareceu um dado estatístico útil de destacar no relatório anual.<sup>164</sup>

A experiência descrita, partilhada pela artista comunitária Gerri Moriarty, capta perfeitamente as ambiguidades complexas da mudança social. Evidencia a ocorrência de resultados que não eram expectáveis nem pretendidos, e que vieram a afetar pessoas para além das que tomaram parte no projeto. Numa situação desta complexidade, só as partes interessadas têm o direito de avaliar os custos e benefícios da sua participação. Teriam os artistas obrigação de ter em consideração os potenciais efeitos do seu trabalho? Mesmo que tivessem consciência desses efeitos, é difícil imaginar de que forma poderiam ter aconselhado as potenciais participantes. Faz parte da natureza da mudança pessoal não compreendermos como nos irá afetar até que aconteça, por isso, mesmo que tivéssemos sido avisados e tivéssemos dado consentimento para correr potenciais riscos, a nossa opinião poderia ser outra depois de os experienciarmos. Mudaram-nos e, em resultado, fizemos escolhas diferentes.

*Educating Rita* (1983) é um filme baseado numa peça homónima de autoria de Willy Russell. Segue a relação entre Frank, um professor de inglês (desempenhado por Michael Caine) e Rita, uma jovem cabeleireira (desempenhada por Julie Walters) que se inscreve num



curso básico de literatura. Ao longo dos meses seguintes, as ideias de Rita mudam dramaticamente, não só sobre a cultura que se propõe a adquirir, como acerca de si própria. O seu casamento termina. Faz novas amizades, mas questiona-se sobre o preço que tanto ela como os outros pagam por receber essa educação. *Educating Rita* é um retrato tocante das realidades da mudança pessoal. Willy Russell imbuíu Rita de parte da sua própria experiência como rapaz da classe operária que encontrou um percurso, indo do cortar cabelo aos estudos e, mais tarde, à escrita literária. O seu filme é uma lição valiosa para quem tenha esperança de promover mudança através da arte participativa.

Haverá maneira de desembaraçar este emaranhado de responsabilidades e dilemas éticos? Penso que sim, e é uma das poucas questões que nunca me causaram grandes dúvidas. Não gosto de trabalho que tenta mudar outras pessoas, talvez porque me pareça intolerável a ideia de alguém tentar mudar-me a mim. Aqueles que entendem que a arte é (pelo menos potencialmente) boa para nós, são por vezes acusados de a “instrumentalizar”, o que é falso. O ser humano instrumentaliza quase tudo, no sentido em que faz com que tudo sirva os seus propósitos. A instrumentalização define a história da nossa relação com os outros animais e com a natureza em geral. Uma simples visita a uma quinta será suficiente para tirar quaisquer dúvidas sobre esta afirmação. Contudo, a maioria das culturas aceita que o ser humano não deve nunca ser instrumentalizado. Dar mais importância a ideais e propósitos do que a pessoas é uma característica típica de ditadores e do terrorismo ideológico: mais tarde ou mais cedo, acaba por levar à morte. O conceito dos direitos humanos foi criado precisamente como forma de resistência a esses crimes. E a instrumentalização de outras pessoas é por definição um crime contra a humanidade. O ser humano é um fim em si mesmo. Tudo o que fique abaixo disso é um ataque à sua liberdade e dignidade. Quanto mais não seja por esse motivo, a arte participativa não deve nunca ser vista como uma forma de mudar as pessoas, e muito menos se for com o intuito de as tornar mais aceitáveis aos olhos de quem organiza ou financia o projeto. As pessoas mudam com a arte participativa, da mesma forma que mudam através da educação, desporto ou trabalho voluntário. Mas existe uma enorme diferença entre oferecer às pessoas acesso a recursos para crescimento pessoal e tentar trans-

formá-las naquilo que queremos que sejam sem o seu conhecimento ou consentimento. É a diferença entre o que aprendemos e o que nos ensinam, entre o empoderamento e a instrução.

Participar na vida cultural da comunidade é um direito humano e não traz qualquer responsabilidade associada. Não é necessário que as pessoas demonstrem uma melhoria para justificar os custos envolvidos. Sou cauteloso quanto à possibilidade de um consentimento informado, mas ele é essencial se pensarmos honestamente nas dificuldades que as pessoas podem vir a enfrentar. No sentido de proteger a relação de igualdade, é necessária sensibilidade sobre o que, quando e como dizer. Uma abordagem possível é a de integrar essas discussões no processo criativo, para que todos tenham voz e experiência para partilhar. Desse modo, é até possível ver o próprio consentimento como processo, ou aquilo que nas ciências sociais se descreve como “consentimento contínuo”.<sup>165</sup> Afinal, a mudança é algo que pode acontecer a qualquer um que entre no espaço transformativo da arte participativa, incluindo os profissionais.

No final da peça de Willy Russell, Frank vem a lamentar a mudança que Rita sofreu através do que lhe ensinou, porque ele próprio deixou de valorizar o que ela aprendeu. Meio bêbado diz-lhe em tom de desafio:

Descobriste a cultura, foi Rita? Descobriste uma canção melhor para cantar? Não – descobriste uma canção diferente, e é tudo – e da tua boca ela sai estridente, vazia e desafinada.<sup>166</sup>

Partem zangados, mas na cena final ela regressa para lhe agradecer depois de fazer o exame a que ele se opunha.

Tive escolha. Fiz o exame. [...] E no fim pode não valer de nada. Mas tive escolha. Escolhi-me, a mim. Tive escolha por causa do que me deste.<sup>167</sup>

Esta é uma base ética sólida sobre a qual construir a prática da arte participativa. Dar às pessoas o poder de escolha sobre a sua educação, cultura e desenvolvimento é suficiente. Isso é o empoderamento.

## **A vulnerabilidade dos artistas profissionais**

Uma artista contou-me que, no decorrer de um workshop, uma adolescente lhe tinha revelado que estava a ser vítima de abuso em casa.

A história foi contada no decorrer de uma aula que eu estava a dar sobre arte comunitária, e o efeito que teve na minha sessão foi o mesmo que tinha tido na da minha colega. Uma série de ideias e princípios abstratos foram repentinamente escrutinados sob uma luz intensa e crua. Teorias sobre os workshops como prática viram-se testadas por uma situação que exigia uma resposta adequada, informada e, acima de tudo, *humana*. A artista que relatou a experiência não tinha formação nem apoio institucional para lidar com a crise de forma confidencial. Viu-se obrigada a improvisar e tinha-se sentido insegura e vulnerável.

O presente capítulo tem incidido essencialmente sobre questões éticas que se levantam quando os artistas trabalham com não-profissionais mas, tal como esta experiência demonstra, os profissionais são também confrontados com riscos específicos. Felizmente, a maioria não tem a gravidade do exemplo apresentado e, tanto os próprios artistas como as instituições que encomendam ou financiam o trabalho, têm formas de os mitigar.

Ao refletir sobre esta questão, afigura-se útil fazer uma distinção entre perigos e riscos. Um perigo é algo que pode causar dano. A produção de arte pode expor-nos a imensos perigos, como por exemplo trabalhar com lâminas, ferramentas elétricas, ou químicos, que, no entanto, se apresentam seguros quando usados de forma correta. Os profissionais devem ter formação sobre o uso adequado dos materiais, ferramentas ou técnicas perigosas que utilizam. Uma bailarina com formação sabe movimentar-se sem causar lesões. Se trabalhar com um grupo de idosos, é de esperar que compreenda os perigos envolvidos e planeie uma coreografia que minimize quaisquer riscos de dano. Em geral, hoje em dia há consciência dos perigos e riscos de envolver não-profissionais na prática artística, e a maioria dos artistas prepara avaliações de risco ao planear um projeto ou workshop.

Mas os padrões profissionais não se limitam à compreensão de perigos e riscos, cobrindo muitos outros aspetos da prática artística, tais como valores, competências e comportamentos. Em 2014, a Art-Works Alliance publicou um Código de Conduta, da autoria de Kathryn Deane, dedicado a artistas que trabalham em contextos participativos. O seu conteúdo baseia-se em modelos extraídos de áreas como o ensino, terapia e aconselhamento, além da arte participativa, e estabelece um conjunto de compromissos bastante claro:

Como artista que trabalha em contextos participativos comprometo-me a:

- ter as competências necessárias para trabalhar com indivíduos e grupos;
- ser bem preparado e organizado no meu trabalho;
- ter as competências artísticas adequadas à disciplina em questão;
- tomar responsabilidade pelas minhas ações;
- exercer uma prática segura;
- avaliar e refletir sobre o meu trabalho;
- manter a minha aptidão profissional.<sup>168</sup>

Esta lista é útil para ajudar os artistas participativos a refletir sobre a sua prática e responsabilidades, e incide adequadamente sobre as questões que estão sob o seu controle: competências, formação, preparação e comportamento. Reconhece implicitamente a distinção entre perigos e riscos. O compromisso de “exercer uma prática segura” é referência para uma série de questões importantes, que vão do manuseamento de ferramentas até à proteção à criança, variando os seus detalhes de acordo com as diferentes circunstâncias. Este Código de Conduta deve assim ser entendido como um manual que necessita de trabalho adicional no sentido de definir ações e compromissos específicos. No contexto da dança comunitária, esse trabalho já foi efetuado pela associação e organização para o desenvolvimento da dança no Reino Unido, *People Dance*, cujo Código de Conduta se encontra alinhado com o originalmente desenvolvido pela *ArtWorks Alliance* e:

traduz os valores nucleares da dança comunitária em padrões de prática ética e responsável a serem adotados e cumpridos pelos profissionais de dança comunitária. Permite-lhes serem abertos e claros sobre a sua forma de trabalhar, a postura ética da sua abordagem de trabalho, e as expectativas que se possam ter deles em termos de atitudes, ações e comportamento profissional.<sup>169</sup>

Neste código, o compromisso de exercer uma prática segura é alargado a uma lista de 13 pontos, que vão desde ter o seguro adequado até ao seguinte:

Eu estabeleço, aceito e monitorizo limites pessoais claros e adequados para assegurar a integridade das minhas relações com participantes e funcionários.<sup>170</sup>

O desenvolvimento desta reflexão aprofundada sobre a arte participativa revela como a prática amadureceu. Trabalhar de forma segura é uma questão crítica, mas que não consegue evitar o surgir de problemas. Irão continuar a haver adolescentes a querer falar sobre as suas questões familiares. A diferença reside no fato dos artistas que beneficiam do apoio de um Código de Conduta, como o acima referido, terem formação e um plano relativo a como lidar com situações delicadas. O resultado é um apoio mais adequado, não só à pessoa que se encontra na situação vulnerável, como às testemunhas involuntárias e ao artista que tem que lidar com a situação.

No Reino Unido, por motivos históricos, há mais de três décadas que a música comunitária e a dança comunitária têm vindo a beneficiar do apoio de organizações associativas profissionais. Essas entidades ajudam a reduzir a vulnerabilidade e isolamento dos artistas individuais, oferecem formação e desenvolvem a prática dos seus respetivos campos artísticos. Se tivermos em consideração outros países, ou diferentes campos artísticos, a posição da maioria dos artistas é geralmente mais precária. Quando independentes e mal pagos, como frequentemente acontece, batalham eles próprios para conseguir encontrar e pagar esse tipo de apoio. A prática da revisão por pares apresenta-se como uma forma de mitigação. Em 2014 trabalhei num projeto piloto que explorava a forma como um processo de reflexão orientada poderia oferecer apoio aos artistas.<sup>171</sup> Entre outras influências, o trabalho inspirou-se na prática de supervisão utilizada em contextos de aconselhamento e psicoterapia, usando-a como modelo de apoio mútuo entre um grupo de pares. A experiência revelou-se positiva e o método tem sido adotado por alguns artistas, dependendo, no entanto, do seu próprio tempo e investimento.

Os artistas profissionais que produzem arte participativa irão continuar a enfrentar riscos e fardos desnecessários até que as instituições que os contratam aceitem tomar uma maior responsabilidade pelo apoio que lhes prestam, a si e à dimensão ética e interpessoal da sua prática. Atualmente, o interesse destas instituições tende a centrar-se nos resultados sociais, interesse artístico e valor político da arte participativa. Visto a oferta de artistas dispostos a trabalhar ser suficiente, as entidades que os contratam estabeleceram condições contratuais que exigem resultados de nível elevado a custo mínimo. É necessário

que estas entidades ganhem maior interesse pelo desenvolvimento, efeitos e sustentabilidade do trabalho.





# III

As origens  
da arte  
participativa



KCAT Arts and Study Centre (2018)

it is noh mistri  
wi mekin histri  
it is noh mistri  
wi winnin victri

Linton Kwesi Johnson <sup>172</sup>

As ideias expostas nos capítulos anteriores podem parecer recentes, no entanto, as suas raízes históricas são bastante mais profundas do que é habitualmente considerado. Elas constituem a expressão última da luta secular pela liberdade cultural. Uma luta travada em paralelo e em apoio à sua congénere mais alargada, a luta pela emancipação política que veio permitir um aumento gradual da democracia na Europa, apesar das inversões de processo causadas pelas ditaduras do século XX. No decorrer desse conflito, a legitimação de certas formas de criação artística e a exclusão de outras, pode ser interpretada como um esforço para controlar o potencial de construção de sentido inerente à cultura. A afirmação pode parecer arrojada, mas basta-nos pensar na forma como a arte foi usada por sucessivas estruturas de poder – aristocracia, clero, totalitarismo e mercantilismo – para nos apercebermos da sua importância no apoio a certas narrativas e supressão de outras. Na realidade, a ideia de que a participação universal na arte é nova e questionável é ela própria uma narrativa avançada pela ordem estabelecida como meio de resistência à mudança. A história da arte participativa é tão antiga e rica como a da arte erudita. Sendo que a primeira contesta a segunda apenas por esta ser parcial e não porque não seja verdadeira. Celebrar a criatividade da música popular não significa necessariamente rejeitar Beethoven.

Não é a arte que se encontra em confronto, mas sim os interesses sociais que a criam. As pessoas que se envolvem em arte participativa estão assentes numa base sólida – continuam uma tradição cujos artistas podem ser menos conhecidos, mas nem por isso têm menos valor. Os artistas participativos não podem ser considerados *arrivistas* que vêm subverter a ordem estabelecida para benefício próprio. São sim democratas a consolidar os esforços altruístas dos milhões de pessoas que durante séculos trabalharam no sentido de tornar a arte verdadeiramente acessível a todos.

A terceira parte do presente livro relata essa história. Fá-lo de forma exaustiva e, possivelmente, mais detalhada do que seria desejável para alguns leitores. Mas a abordagem afigura-se necessária visto ser uma história grandemente negligenciada. Todavia, sou artista comunitário e não historiador, como tal, tenho consciência das limitações que estes capítulos apresentam nesse contexto. A minha esperança é que influenciem outros autores, e que ao presente esboço se siga a descrição substancial que esta história merece.

As páginas seguintes apresentam o desenvolvimento da arte participativa num relato que aspira à objetividade e precisão (no sentido dado por Alfred Grosser), mas que é inevitavelmente tendencioso e isso exige alguma explicação. Considero-o tendencioso em dois aspetos interligados, relacionados com a perspetiva adotada e respetivo enfoque na história da arte participativa na Grã-Bretanha, mais especificamente em Inglaterra, apesar do contexto filosófico ser europeu. O primeiro motivo que justifica esta perspetiva é de caráter prático e histórico: a Grã-Bretanha foi o primeiro país a industrializar-se e, conseqüentemente, a gerar uma classe operária urbana com aspirações culturais que podiam ser satisfeitas, em parte, pelos novos produtos culturais da industrialização. Para compreender a arte participativa e a arte comunitária, é necessário fazer referência à invenção das belas artes nos finais do século XVIII, à resistência à exclusividade das mesmas a partir do século XIX, e às mudanças políticas e tecnológicas do século XX. A Grã-Bretanha, tal como já referido, foi um dos primeiros lugares onde, na década de 1960, o movimento de arte comunitária se desenvolveu como uma nova versão de resistência cultural. Apesar do seu contexto alargado ser a revolução cultural das sociedades Ocidentais (incluindo o Movimento pelos Direitos Civis, nos Estados

Unidos), foi a relativa independência do mundo das artes em relação ao Estado que facilitou o surgir da arte comunitária na Grã-Bretanha.

O segundo motivo para contar esta história pela perspectiva britânica é mais pragmático e prende-se com o fato de ser aquela que conheço. A emergência da arte comunitária e da arte participativa é ainda um capítulo por escrever na história da arte. A pouca atenção que têm recebido do mundo acadêmico, vem geralmente de áreas como a política cultural e a política social, continuando os historiadores em silêncio relativamente ao tema.<sup>173</sup> As pessoas envolvidas na prática, devido ao interesse que têm em criar arte e mudança social, só recentemente começaram a refletir sobre a experiência.<sup>174</sup> Começam a surgir arquivos e memórias, mas a sua tendência é mais documental do que analítica. Encontramo-nos ainda numa fase em que, quem deseje tomar conhecimento sobre o desenvolvimento da arte comunitária, limita-se a ter como recurso principal o testemunho dos que estiveram presentes. E é essa a perspectiva pela qual o presente capítulo é escrito visto que, na sequência da discussão sobre raízes históricas, passa a descrever eventos em que participei ou que observei.

Contudo, exceto no que se refere ao discurso sobre impacto social no final da década de 1990, a descrição que se segue não tem enfoque no meu trabalho. Procurei seguir uma abordagem histórica da evolução da prática, consciente de que o faço da perspectiva de quem tomou parte ativa em alguns dos eventos.

Esta história podia ser contada de perspectivas diferentes ou incidir sobre eventos diferentes – o surgimento da arte comunitária na Austrália, nos Estados Unidos ou em França; o trabalho de Paulo Freire e Augusto Boal na América do Sul; e o teatro comunitário no desenvolvimento pós-colonial são também histórias que devem ser contadas, mas que pertencem a outras pessoas. A história aqui apresentada é uma interpretação particular do que aconteceu num lugar específico. Mas tenho esperança que o mapear deste território disponibilize uma abordagem e pontos de referência que possam ajudar o leitor a encontrar formas de navegar a sua própria experiência.

Tornar-se-á evidente que a minha interpretação da história recente da arte comunitária gira à volta de três datas curiosamente separadas por intervalos certos de 20 anos: finais da década de 1960, finais da década de 1980, e finais da década de 2000. Datas que sugerem momentos de viragem na longa história da divisão entre Puristas e De-

mocratas. Os finais da década de 1960 viram a invenção da arte comunitária na Grã-Bretanha. Os finais da década de 1980 viram-na adaptar-se para sobreviver ao clima neoliberal. Os finais da década de 2000 viram-na surgir em sociedades sob pressão extrema. São momentos marcados por crises históricas de envergadura – a transformação cultural dos anos 60, a queda do muro de Berlim (1989), e a crise financeira e consequente recessão (2007-08).

Mas existe também uma dimensão humana na explicação deste ciclo. A arte comunitária é impulsionada por jovens impacientes com a prática existente e sequiosos de mudança.<sup>175</sup> A sua energia desafiadora faz com que as instituições políticas e culturais assumam uma postura defensiva, o que lhes torna difícil ganhar a vida como artistas comunitários. Particularmente quando partilham recursos, os jovens conseguem chegar longe com pouco mas, conforme se tornam mais velhos e adquirem dependentes, necessitam de maior segurança. Nos finais da década de 1980, grande parte da primeira geração de artistas comunitários adaptou a sua prática ou abandonou-a por outras aventuras. Ao fazê-lo, abriram caminho a uma nova geração de jovens artistas munidos das suas próprias experiências formativas e ideias sobre a prática. A mudança geracional nem sempre tem um carácter de tal forma claro, mas no caso da arte comunitária existe um forte ponto de partida com os *baby boomers* (geração pós-guerra) e a década de 1960. O mesmo pode ser observado nos países em que a arte comunitária surgiu nos últimos 10 a 15 anos. Os jovens que lideram este tipo de trabalho têm muito em comum com a primeira geração de artistas comunitários britânicos. A sua energia criativa, ambição e empenho são idênticos; e mostram também a mesma esperança e coragem. Gozam de mais liberdade do que segurança e, com poucos modelos organizativos ou precedentes artísticos, descobrem por si próprios como fazer arte com outras pessoas. Fazem história e, ao fazê-la, reescrevem o passado e inventam possíveis futuros.

## 8

# As raízes profundas

People get ready, there's a train comin'  
You don't need no baggage, you just get on board

Curtis Mayfield <sup>176</sup>

### A invenção das belas artes

Em termos históricos, muitas das crenças sobre o valor, propósito e natureza da arte, são recentes. Têm origem no Iluminismo europeu do século XVIII, época em que novas ideias sobre Deus, humanidade, e relações sociais, surgiram num complexo contexto de industrialização, revolução, colonialismo, guerra, império, nacionalismo e modernidade emergente. Eram pensamentos desenvolvidos por filósofos que procuravam sistemas de construção de sentido alternativos à fé religiosa, e encontravam-se associados à ideia do cidadão dotado de direitos humanos protegidos pela lei, numa democracia autónoma e emancipada da autoridade real e eclesiástica. Foi neste contexto revolucionário que a arte passou a ser idealizada como uma prática autoconsciente, inquisitiva e individual, que proporcionava ao homem (excetuando as que o eram, muito poucos filósofos Iluministas pensavam sobre a mulher) agir autonomamente. O seu símbolo mais duradouro e personificação por excelência é Beethoven, que através do seu próprio génio e das novas condições económicas criadas, se libertou do sistema de mecenato artístico que tinha acorrentado Bach.

É impossível exagerar a importância das novas ideias sobre arte que surgiram nos finais século XVIII – elas conduziram a algumas das maiores realizações artísticas jamais produzidas em qualquer cultura. Proporcionaram e foram influenciadas pelo Romantismo, e mais



tarde, por uma sucessão de outros movimentos artísticos, todos eles individualmente ligados ao passado e futuro da própria arte. O novo discurso de artistas, filósofos e instituições culturais, moldou o mundo moderno, sobretudo através de uma, nem sempre fácil, relação com a sua emergente economia de consumo.

Veio também criar uma nova distinção entre as “belas artes”, apreciadas pela elite abastada e a, secundária, arte “comercial”, “popular” ou “folclórica”, supostamente desfrutada por todos os outros. A história da arte participativa pode ser entendida como parte de um longo esforço efetuado pela maioria com o intuito de reaver o controle da sua própria vida artística. Em *The Invention of Art*, Larry Shiner escreve sobre artistas, escritores e outros que formaram uma:

Resistência radical às divisões profundas no sistema das artes, por vezes em nome dos ofícios no sentido das artes populares ou funcionais, por vezes em nome da antiga união entre a arte e os ofícios no sentido de tentar reintegrar arte e sociedade ou arte e vida.<sup>177</sup>

Mas não estamos perante uma questão de arte. Os direitos culturais são inseparáveis dos direitos cívicos e humanos desde que estes foram proclamados no decorrer das revoluções americana e francesa.<sup>178</sup> Ao reimaginarem a arte como uma prática emancipatória, os pensadores Iluministas associaram-na aos novos direitos humanos universais. Se a arte é uma via para o autodesenvolvimento – e, como tal, para a capacidade do indivíduo de tomar parte na sociedade de forma plena – com que fundamento pode o acesso a essa via ser negado a qualquer cidadão?

Na verdade, não é difícil caso se tenha uma visão limitada sobre o que constitui um cidadão, e era essa a situação na maioria dos primeiros estados democráticos. O Iluminismo entendia o cidadão, acima de tudo, como sendo do sexo masculino. A *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* foi adotada pela assembleia revolucionária francesa em 1789, no entanto, as mulheres não tiveram direito de voto em França até 1944. A maioria dos filósofos Iluministas não acreditava que a mulher tivesse capacidade quer para a cidadania quer para a arte. Jean-Jaques Rousseau negava que as mulheres pudessem ter génio porque lhes faltava sempre “o fogo celestial que ilumina e inflama a alma, a inspiração que chega e devora”, enquanto que Immanuel Kant, a quem se devem tantas das ideias sobre estética, acre-

ditava que “se uma mulher tivesse uma mente vigorosa, seria contra a natureza que a expressasse publicamente.”<sup>179</sup> Nem *Declaration of the Rights of Woman and Female Citizen* de Olympe de Gouges (1791), nem *A Vindication of the Rights of Woman* de Mary Wollstonecraft (1792), tiveram grande impacto sobre este enraizado preconceito em prol de interesses próprios.

Não sendo a única, a desqualificação da mulher na cidadania e na arte é a mais visível das injustiças contidas no pensamento Iluminista. Na realidade, ao invés de listar os deixados à margem, é mais simples listar aqueles que era esperado fruírem dos novos direitos “universais”: homens brancos cristãos com propriedades e educação.<sup>180</sup> Não é assim surpreendente que os artistas com maior reconhecimento e sucesso pertencessem e servissem este grupo social mas, encontrando-se o talento disseminado por toda a população, outros houve que conseguiram quebrar barreiras: Mary Shelley, J. M. W. Turner e Chevalier de Saint Georges, encontram-se entre os que ascenderam graças ao seu próprio génio nos finais do século XVIII e início do século XIX.

Este entrelaçado histórico de teoria artística e direitos políticos é em si uma narrativa importante, mas é particularmente relevante à arte participativa visto demonstrar que nunca houve uma forma única de criar, experienciar ou compreender a arte, ou de pensar sobre o lugar que ela ocupa na sociedade. A história dominante da arte Ocidental, com as suas lendas de génios individuais e estreitos padrões de gosto, não constitui um fato. Ela é uma versão dos eventos, e uma versão questionável. É uma história que nega a legitimidade de trabalho artístico que não controla ou lhe traz benefícios. E sempre que essa negação se tornou insustentável, como aconteceu no caso da fotografia e do jazz, assimilou as novas formas e ideias pela calada. Mas, em geral, tem marginalizado as práticas artísticas de grandes setores da sociedade através da colocação de rótulos como ofícios, folclore e entretenimento, com o objetivo deliberado de desvalorizar o seu poder criativo e de construção de sentido.<sup>181</sup> Atendendo às circunstâncias, não é de estranhar a existência de uma longa tradição de resistência à hegemonia cultural das elites, expressa em reivindicações pelo valor de outras formas de expressão artística, e no acesso organizado à educação cultural.

## Pacificação

No Ocidente, a educação é central ao conceito de cultura, uma palavra com raízes na ideia de *cultivar* conhecimento, capacidade e compreensão. Ser uma pessoa culta é sinónimo de ter uma boa educação. Até ao surgimento do Estado-Nação moderno, o acesso à cultura era uma questão de carácter privado, ao alcance apenas de uma minoria que usufruía de tempo e dinheiro para despender em ocupações ociosas. Os mais abastados tinham a possibilidade de passar um ano ou dois a fazer o “Grand Tour”, visitando os pináculos da arte europeia e enviando para casa contentores repletos de esculturas e pinturas para expor nos seus palácios. Muitos destes tesouros encontram-se hoje em dia em museus e galerias públicas onde – frequentemente através de programas educativos – são apresentados simplesmente como cultura e não como as preferências de uma determinada classe social e de um momento específico da história. Importante como é ao conceito dos direitos humanos, a ideia de universalidade mostra-se mais ambígua quando aplicada ao valor cultural.

A grande maioria das pessoas não tinha disponibilidade para cultivar os seus gostos de formas tão dispendiosas. Para essas, o acesso à cultura significava terem ao seu alcance as músicas, danças, lendas e ofícios, cuja criatividade manifestava a identidade da comunidade a que pertenciam. A arte do *well-dressing*, em Derbyshire, é disso exemplo. Aprendiam arte ao fazer parte de um grupo ou, se demonstrassem uma especial aptidão, diretamente com um artesão ou artista local satisfeito de poder passar a tradição ao próximo fiel depositário. Particularmente no inverno, a vida rural oferecia tempo para tais prazeres. Na época anterior à Grande Reforma, o ano era pontuado por uma série de feriados religiosos, cada um com as suas manifestações culturais específicas, incluindo as peças das guildas de artesãos, cortejos e procissões, que constituem uma das origens da dramaturgia europeia. Nessas celebrações e outras concentrações menos formais, era expectável que todos tomassem parte no evento e nos seus rituais, como é ainda costume em várias culturas.

O acesso à cultura tornou-se uma questão de interesse público com a industrialização e consequente expansão urbana. O impulso surgiu tanto do topo como da base da sociedade, embora com intenções bastante diferentes. A ideia Iluminista da cultura como “o me-

lhor do que foi dito ou pensado” (na famosa frase de Matthew Arnold), tinha-se tornado aceite por todas as classes, mas os seus motivos para aumentar o acesso a essa excelência eram muito diferentes.<sup>182</sup> Na Grã-Bretanha do século XIX, com a memória da Revolução Francesa ainda viva, latifundiários, industriais e políticos, receavam as grandes populações urbanas. Alguns viam na cultura uma forma de pacificar ou civilizar os trabalhadores em quem não confiavam. Leis como o Museums Act (1845) e o Libraries Act (1850), vieram permitir que os impostos locais passassem a beneficiar instituições com potencial para desviar as pessoas de atividades mais voláteis, como a bebida e o debate público. Com o avançar do século XIX, as cidades europeias dotaram-se de uma infraestrutura cultural de proporções heroicas, com uma arquitetura inspirada pelas igrejas medievais e templos da Grécia Antiga e que expressava autoridade em cada bloco de pedra.

Estes edifícios, e as suas coleções, constituem uma parte de tal forma importante (e visível) do património presente, que outras dimensões da filantropia cultural vitoriana passam facilmente despercebidas. No entanto, programas de carácter participativo existiam antes ainda de o termo ser inventado. Nos anos que antecederam a Primeira Guerra Mundial, a Oxford and Bermondsey Shakespeare Society criava produções anuais com rapazes praticamente analfabetos do sul de Londres. Um relatório sobre as suas atividades afirma que a paixão dos participantes pelo teatro:

Encontra-se na sua entusiástica apreciação da representação como forma de expressão e autoexposição legítima, e na formação intensamente valiosa do espírito de equipa ditado pela fusão das vontades e conveniências individuais nos requisitos do elenco inteiro – pontualidade para os ensaios, atenção ao detalhe em entediantes rotinas de preparação, esforço pelo resultado coletivo ao invés da genialidade individual, etc. Na realidade, o valor da nossa produção anual (que tenho a certeza é enorme) é muito semelhante ao valor de uma boa equipa de futebol – simplesmente atrai um tipo diferente de rapaz, que provavelmente não teria grande interesse pelo futebol.<sup>183</sup>

Esta passagem foi escrita há cem anos, no entanto, tirando pequenas diferenças de tom, poderia ser um relatório de avaliação de uma peça de teatro dos dias de hoje. E investigação sobre o valor social do teatro

em prisões, fábricas e escritórios, foi também publicada nas décadas de 1920 e 1930, demonstrando que a arte participativa não só já era praticada na época, como havia sério interesse pelo seu valor social e educacional.<sup>184</sup>

## Emancipação

Não quero arte apenas para alguns, como não quero educação apenas para alguns, ou liberdade apenas para alguns.

**William Morris, 1877**<sup>185</sup>

O patronato podia ter esperança de conseguir proteger a ordem social existente através do acesso à cultura, mas a classe operária tinha outras ideias. Muitos deles, e em particular os trabalhadores especializados, que viam a cultura e a educação como vias de acesso à mobilidade social, viram-se inspirados pela perspectiva da emancipação através da arte, cultura e educação. A industrialização transformava os meios de produção cultural e respetiva economia, colocando livros, gravuras, cerâmica, instrumentos musicais, tecidos e outras artes aplicadas, ao alcance de muitos. Trabalhadores com aspirações reuniam os seus poucos recursos para criar bibliotecas, institutos e associações sob o seu próprio controle. As orquestras e coros amadores floresciam, e os grupos dramáticos representavam clássicos do teatro internacional. Na Huddersfield vitoriana, 15% dos homens jovens pertenciam ao Mechanics' Institute, enquanto na vila de Ripley, um em cada cinco habitantes frequentava uma instituição cujos encontros eram realizados num palheiro.<sup>186</sup>

Destas formas, os trabalhadores criaram abordagens de mutualidade que têm vindo a moldar a arte amadora e a educação para adultos desde então, demonstrando paralelamente o potencial da cultura para o ativismo político. Para os homens e mulheres da classe trabalhadora, as instituições culturais ofereciam mais do que livros e aulas. Eram fóruns onde manifestar opiniões sobre temas da atualidade. Estas organizações de autoajuda foram os motores do que atualmente pode ser chamado aprendizagem em pares ou sensibilização. Ao criá-las e geri-las, os operários adquiriram competências organizativas, enquanto os amadores ligados ao teatro podiam munir qualquer um das capacidades necessárias para se tornar um orador público eficaz.



## GERAÇÃO SOMA, VO'ARTE

Por vezes, a única forma de compreender a arte é tornando-nos parte dela. Com os seus 20 anos de história a criar trabalho com pessoas com e sem deficiência, a Vo'Arte é líder no âmbito da arte inclusiva em Portugal. A visão da organização abraça artes visuais e performativas, artistas consagrados e novos, crianças e adultos, conferências e diversão, sempre em espírito de inclusão. Entre 2016 e 2018, a Vo'Arte produziu um dos seus mais ambiciosos projetos, envolvendo 1700 crianças e jovens de escolas públicas de Lisboa. *Geração SOMA*, que contou com uma equipa de 12 artistas/professores, convidava as crianças a explorarem a ideia dos potenciais superpoderes existentes em cada uma delas. Em aulas integradas, através da dança, música e performance, a imaginação destas crianças era aplicada para descobrir, processar, compreender, organizar e partilhar a sua força individual e coletiva. Juntos criaram arte que revela a capacidade interior de cada pessoa para que as suas aparentes fragilidades sejam transformadas em potencial. O trabalho desenvolvido resultou numa performance intitulada *Eu Maior*, apresentada para plateias esgotadas no Teatro São Luiz e no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian. Mas os momentos mais profundos aconteceram provavelmente nos ginásios das escolas, enquanto os jovens exploravam as suas ideias, e as dos seus companheiros, através de movimentos simples que transcendem as ideias convencionais de habilidade. Ao ver um grupo brincar com uma mera caixa de cartão transformada num misterioso contentor de significados, é impossível não se ficar impressionado com a concentração evidente na expressão facial de cada um. Os participantes são cativados por uma experiência que podem partilhar apenas porque a estão a criar. Em momentos como estes, arte aparentemente tão simples pode transformar a forma como nos vemos a nós próprios e uns aos outros. E isso é um verdadeiro superpoder.





## X-CHURCH

Quando, em 2006, a Church of England pôs à venda a igreja de St. John the Divine, Marcus Hammond viu-a como um espaço ideal para a arte contemporânea. O enorme, inacabado e decrépito edifício gótico, situado na zona mais carenciada de Gainsborough, apresentava-se como um projeto adequado para um artista que tinha já convertido um antigo armazém num complexo com estúdios e uma galeria. Contudo, os residentes da comunidade em questão tinham vivido nas redondezas da igreja por décadas e o direito que sentiam sobre ela correspondia a muito mais do que uma mera questão de propriedade. E assim começou o longo processo de desenvolvimento de uma relação de confiança entre Hammond, os residentes da localidade e uma rede crescente de pessoas com algo a oferecer ao projeto.

À exceção de um subsídio para a transformação da sacristia num café (que é operado diariamente por um grupo de voluntários e oferece refeições gratuitas aos sábados), não existia qualquer plano ou financiamento. O único princípio adotado parece ter sido o do respeito mútuo, acrescido de um desejo de responder afirmativamente a tudo o que era solicitado ou oferecido. Ensaios de bandas, encontros de grupos ligados a questões de saúde, residências curatoriais, noites para os jovens, escrita criativa, luta livre, vendas de caridade e exposições, convivem num espaço que pertence a todos. Contra todas as expectativas, a X-Church tornou-se no espaço comunitário de que a área tanto necessitava, uma maravilha independente e radical. E, no meio de toda esta atividade, está criado um espaço significativo para a arte contemporânea.





## *JA SAM MUZEJ, AKCIJA*

Apesar de sofrer danos e baixas, o Museu Nacional da Bósnia e Herzegovina manteve-se aberto durante o cerco de Sarajevo (1992-95). Depois da guerra, e com apoio internacional, o Museu foi reparado, no entanto, nenhuma entidade estatal aceitou tomar responsabilidade pelo seu funcionamento e em 2012 teve que encerrar devido a falta de financiamento. Mas os seus funcionários prosseguiram: trabalhavam sem ser pagos para proteger a coleção. Em 2015, a ONG cultural independente Akcija lançou a campanha *Ja sam Muzej* (*Eu sou o Museu*), com o objetivo de mostrar a solidariedade da cidade para com os dedicados trabalhadores da instituição. A campanha começou com uma exposição de 38 retratos de funcionários, pelo fotógrafo bósnio Zijah Gafić, acompanhada de histórias pessoais sobre a sua dedicação, amor pelo trabalho e condições laborais em que se encontravam.

Os cidadãos foram convidados a juntar-se aos funcionários para um turno de guarda ao Museu num ato de camaradagem. Durante os meses de agosto e setembro de 2015, mais de 5000 pessoas se voluntariaram, enquanto as organizações de arte locais e indivíduos ofereceram um programa de arte ao Museu. O programa incluía livros sobre a instituição escritos por autores conceituados, oferta de equipamento, ou adoção de peças para conservação. A campanha atraiu cobertura mediática, na imprensa e online, e os cidadãos sentiram-se encorajados a escrever aos ministros responsáveis. Com esforços políticos e diplomáticos simultâneos, *Ja sam Muzej* resultou na abertura do Museu a 15 de setembro de 2015 com três anos de financiamento público assegurado.



## THE LAWNMOWERS

A Lawnmowers funciona como companhia de teatro independente desde 1986. Um verdadeiro feito, considerando que todos os seus elementos têm dificuldades de aprendizagem. Todas as semanas, cerca de 100 pessoas fazem parte de atividades que incluem canto, dança, percussão, teatro comunitário, teatro juvenil. Há ainda a Hip Hop Skool, e os Crocodile Krew que mensalmente se apresentam em clubes como DJs. Fazer teatro sobre as suas próprias vidas é a atração principal para os participantes. As peças da companhia – de humor afinado, cómico e por vezes negro – falam sobre os direitos das pessoas com dificuldades de aprendizagem, proporcionam material para workshops com os seus pares e formação para quem trabalha com eles. O seu projeto mais recente interroga sobre o que significa viver bem na fase mais avançada da vida quando se tem dificuldades de aprendizagem. *A Dead Good Life* é produto do trabalho de cinco artistas que há muitos anos colaboram entre si: Nick, George, Andrew, Debbie, e Andy (na fotografia, durante um ensaio). Têm o apoio de artistas sem deficiência (incluindo eu próprio) num processo partilhado. As ideias podem vir de qualquer um, mas têm que ser aceites por todos. Começámos com o plano de fazer uma peça, mas transformou-se num filme, porque isso permite aos Lawnmowers chegarem a um público mais vasto online, onde se podem disponibilizar recursos relacionados com as questões médicas, sociais e financeiras abordadas na história. As filmagens foram planeadas para janeiro de 2019 com o realizador Bryan Dixon. O que irá acontecer, e qual o aspeto final do filme, é uma incógnita, mas é-o porque os Lawnmowers são artistas, profissionais no verdadeiro sentido da palavra, que confiam suficientemente na sua arte para que esta se revele no ato de criação.

E, surpreendentemente, numa época em que uma mulher casada não podia possuir propriedade de qualquer tipo, muitas destas sociedades acolhiam ambos os sexos e incentivavam a mistura. Criadas por e para os trabalhadores, as bibliotecas, institutos e associações do século XIX, demonstram que o acesso à cultura pode ser individualmente e coletivamente empoderador.

O Salford Lyceum, localizado numa vila próxima de Manchester, que na época tinha uma população estimada em 40 000 pessoas, é representativo dessas entidades. Foi fundado em janeiro de 1839 e tinha como objetivo:

Disponibilizar um sistema de educação para jovens e adultos de ambos os sexos, da porção mais numerosa da comunidade, e expandir o gosto e meios para o cultivo moral e intelectual.<sup>187</sup>

No espaço de um ano, o Lyceum tinha 2017 sócios, o que incluía 167 rapazes e mulheres, pagando cada um deles oito xelins por ano. No seu primeiro Relatório de Contas, relativo a 1839-40, os diretores declararam um pequeno excedente e uma despesa total de £500, e expressaram a sua confiança no poder da ação coletiva:

As cotas, sob cuidadosa gestão, irão muito largamente cobrir a despesa corrente, mesmo que para o fazer seja indispensavelmente necessária a união de elevados números.<sup>188</sup>

O Lyceum tinha uma biblioteca de 1500 volumes, com 400 em circulação permanente, uma sala de notícias com jornais de “todos os quadrantes políticos”, e uma programação regular de concertos, encontros musicais e eventos sociais:

Encontravam-se em funcionamento as seguintes aulas para homens: leitura, aritmética, escrita, gramática, geografia, elocução. Eram também realizadas aulas para mulheres em aritmética, costura, e bordado. Aulas de música vocal e instrumental eram realizadas semanalmente. Uma sociedade de discussão e escrita de ensaios reunia quinzenalmente à quinta-feira. E os diretores davam chás; o entretenimento consistia de canções, declamações, passeios musicais, com o acompanhamento de uma banda instrumental. Ao longo do ano tinham sido apresentadas 32 palestras sobre temas tão variados como astronomia, oratória, literatura de humor

e baladas, geologia, teologia natural, anatomia; 21 destas palestras foram gratuitas.<sup>189</sup>

O Salford Lyceum era educativo, informativo e interessante, exatamente as aspirações que a BBC viria a ter no século seguinte. E era também empoderador. Em 1843, Robert Lowes, um armazenista e sócio do Lyceum, liderou uma campanha de sucesso destinada a persuadir os industriais de Manchester a dar tempo livre aos seus trabalhadores nas tardes de sábado, para além da folga que já gozavam ao domingo. O seu sucesso criou um precedente que foi largamente seguido. Um dos seus argumentos era que os trabalhadores poderiam usar esse tempo para atividades culturais e educacionais. Foi provavelmente graças a Robert Lowes que se desenvolveu a tradição dos jogos de futebol ao sábado à tarde.<sup>190</sup>

Esta próspera vida cultural e intelectual não era exclusiva da Grã-Bretanha. Esforços de autoaperfeiçoamento muito semelhantes tinham lugar por toda a Europa e para lá das suas fronteiras.<sup>191</sup> Numa época em que a maior parte do mundo se encontrava sob o domínio de impérios, a consciência nacional era mais seguramente expressa através da cultura do que da política. Na Bulgária, os distintos *chitalishte*, edifícios multifunções (biblioteca, clube cultural, etc) dos quais restam atualmente mais de 3000, surgiram como um movimento democrático independente sob o Império Otomano. Fato que vem de novo sublinhar a intenção emancipatória da ação cultural dos trabalhadores na época. Havia uma estreita ligação entre ler novelas e refletir sobre problemas sociais, entre teatro amador e discurso público, entre auto-organização e organização política. O empoderamento cultural dos trabalhadores britânicos foi um importante fator na constituição do movimento Trabalhista. O acesso à arte não transformou só indivíduos. Transformou todo o tecido da sociedade industrial. Quem tenha dúvidas sobre o potencial transformador da arte comunitária, deve ter em conta a história da vida cultural da classe trabalhadora nos últimos dois séculos.

## O legado cultural da guerra total

Dois séculos de esforços vindo dos dois extremos da sociedade criaram um legado duplo para o acesso às artes. As sociedades europeias en-

contram-se dotadas de importantes bens culturais como museus, salas de concerto e bibliotecas, sistemas universais de educação, serviços públicos de radiodifusão, como a BBC, e associações amadoras que continuam a apresentar a prática artística a milhões de jovens. Igualmente importantes, apesar de menos tangíveis, são também as crenças, atitudes, precedentes e hábitos que vieram moldar a forma como estes recursos são utilizados e geridos. Juntos, eles constituem hoje em dia um vasto cenário de oportunidades para a descoberta da arte.

O acesso pode ser oferecido de formas prescritivas ou permissivas; organizado de modo formal ou descontraído; mas é sempre feito com a crença de que a arte e a cultura são boas para as pessoas. Se os filantropos culturais praticavam as políticas de acesso dos seus tempos, os trabalhadores, em organizações como o Salford Lyceum, inventavam a democracia cultural antes ainda do conceito ser criado. Ambos fizeram esforços no sentido de desenvolver versões de progresso social na sua atividade cultural. A linguagem vai mudando ao longo dos tempos, mas as nossas ideias sobre o papel e valor da cultura revelam uma continuidade notável. Como exposto por Eleanora Belfiore e Oliver Bennett na sua história intelectual do impacto social das artes:

A verdade é que o instrumentalismo tem 2500 anos, ao invés de ser uma degeneração provocada pelos regimes de financiamento contemporâneos.<sup>192</sup>

Esta longa história alimenta as raízes da arte participativa, que continua a resistir à ideia da arte como domínio sagrado que necessita de proteção das questões quotidianas. Mas antes de lançar um olhar sobre a sua história recente é necessário dar uma ideia do mundo onde surgiu e ao qual dava resposta – a catástrofe da guerra total da década de 1940 e a reedificação moral e cultural da década de 1950. Foi durante esses anos que nasceram os jovens que vieram mais tarde a criar a arte comunitária na década de 1960. É uma geração que beneficiou diretamente dos novos serviços de assistência social e cultura pública do período pós-guerra. Aceitavam os seus valores progressistas e tentaram desenvolvê-los através de uma prática artística socialmente empenhada, por vezes política. A geração seguinte reagiu contra esse idealismo e procurou marcar a diferença, passando a definir o trabalho como arte participativa.<sup>193</sup> Mas nenhum destes desen-

volvimentos teria acontecido da forma que aconteceu se não fosse a guerra e o Estado-Providência criado para sarar as suas feridas – sendo ambos motivo de transformação profunda da cultura europeia.

A Segunda Guerra Mundial exigiu a mobilização de sociedades inteiras. Pela primeira vez, os meios de comunicação de massa – especialmente a rádio, imprensa e cinema – foram usados com propósitos ideológicos pelos governos. Na Grã-Bretanha, que não tinha enfrentado revoltas sociais nos anos que antecederam a guerra, e que lutava pela defesa das liberdades democráticas, foi servido o propósito nacional de apoiar as artes com um mínimo de interferência. O War Artists' Advisory Committee foi criado com o objetivo de produzir trabalho que refletisse a identidade e os valores britânicos. Mais de 300 artistas receberam encomendas para documentar aspetos como a vida na frente civil, edifícios em risco e operações militares; muitos, incluindo Eric Ravilious, foram mortos ao realizar essas encomendas.

O trabalho destes artistas revestia-se de um humanismo e estética originais que o distinguiam do pretensiosismo da arte contemporânea produzida nos regimes fascistas e comunistas.<sup>194</sup> Alguns destes trabalhos, como as pinturas que retratam os trabalhadores dos estaleiros de Clydeside, da autoria de Stanley Spencer, tiveram uma influência direta nos artistas comunitários da geração seguinte. Na Grã-Bretanha, a arte da época da guerra procurava o heroísmo da pessoa comum, e os trabalhos resultantes eram expostos para pessoas igualmente comuns por organizações como o British Institute of Adult Education.<sup>195</sup> Editores visionários como Victor Gollancz e Allen Lane (Penguin) expandiam o mercado livreiro através de edições económicas de livros de qualidade. E os princípios da educação para adultos eram aplicados ao serviço militar por W. E. Williams do Army Bureau of Current Affairs.<sup>196</sup> As artes performativas eram apoiadas pela BBC, pelo novo Council for Encouragement of Music and the Arts (CEMA) e pela Entertainment National Service Association (ENSA), entidades incumbidas de manter a moral através de uma oferta cultural que servisse o vasto leque de gostos da população.<sup>197</sup> Para muitas pessoas, a experiência da guerra foi colorida por estes concertos e emissões de rádio que forjaram uma cultura mais democrática em que Estado, instituições culturais, empresas e cidadãos, começaram a desenvolver um sentimento de posse.



## Um Estado-Providência

Os primeiros artistas comunitários tinham toda a consciência da influência que iam buscar à história das artes radicais e de usarem essa história como inspiração e como fonte de informação prática. Não sofríamos de amnésia coletiva.

Gerri Moriarty, 2014<sup>198</sup>

É extraordinário que, durante tamanha crise nacional, o governo britânico se encontrasse a desenvolver um novo pacto social para erradicar “miséria, ignorância, necessidade, inatividade, e doença”.<sup>199</sup> Publicado em 1942, altura em que era ainda incerto o resultado da guerra, o *Beveridge Report* estabeleceu as bases de um Estado-Providência que daria acesso a cuidados de saúde, segurança social, emprego e educação. Um novo interesse em cultura, nutrido pela BBC, CEMA e ENSA, editoras comerciais, cinema e educação para adultos, resultou num aumento excepcional do envolvimento das pessoas nas artes e educação no decorrer da primeira década do pós-guerra.<sup>200</sup> Em 1946, uma nova tradução de Homero, publicada pela editora Penguin, vendeu mais do que Agatha Christie, enquanto em 1952, uma edição de bolso sobre a civilização hitita, vendeu 50 000 exemplares em três meses.<sup>201</sup> Allen Lane, da Penguin Books, era um dos muitos no governo, empresas e sociedade civil que acreditavam em:

A ideia da “Nova Jerusalém”, que iria levantar-se das cinzas da guerra, uma sociedade mais feliz, saudável e igualitária, em que a educação universal iria criar tanto maiores vantagens práticas como gostos mais requintados, com uma curiosidade intelectual mais ávida.<sup>202</sup>

As belas artes e os seus “gostos mais requintados” adquiriram especial importância no projeto. O primeiro diretor da BBC, John Reid, queria que a corporação “ofereça ao público algo melhor do que atualmente gosta”.<sup>203</sup> Em 1946 a sua visão foi cumprida com a criação do “Third Programme”, uma alternativa ao “Light Programme”, de tal modo erudita que a sua primeira emissão incluiu uma autoperódia, quase pós-moderna, intitulada *How to Listen, including how not to, how you ought to, and how you won't*.<sup>204</sup> Apesar de nunca ter atraído grande número de ouvintes, a mistura de música clássica, teatro internacional e palestras académicas apresentada pelo “Third Pro-



gramme” levou arte de grande qualidade a milhões que não tinham outra forma de acesso a esse tipo de cultura. Foi nesta grátis e exuberante alternativa à escassez da austeridade do pós-guerra que descobriram a sua vocação muitos dos que viriam a formar a elite cultural britânica na segunda metade do século XX.

Em 1946 o CEMA transformou-se no Arts Council of Great Britain e, pela primeira vez, foi dado financiamento público às artes de forma consistente, permanente e como política. Alargar o acesso às artes era central à missão da organização de:

Desenvolver maior conhecimento, compreensão e prática exclusivamente das belas artes, e, em particular, alargar o acesso do público às belas artes por todo o Nosso Reino.<sup>205</sup>

Apesar de alterações posteriores – incluindo a importante alteração simbólica em que as palavras “exclusivamente das belas artes” foram substituídas por “das artes” em 1967 – este continua a ser o propósito do Arts Council, como exposto pela sua declaração de missão “Excelente arte e cultura para todos”.<sup>206</sup>

O Estado-Providência transformou as vidas da classe trabalhadora britânica no decorrer das décadas de 1940 e 1950 e a nova qualidade de vida que lhes trouxe incluía uma oferta cultural maior, melhor e mais acessível. Mas a ideia de que as pessoas podiam participar na criação de arte, ou que a cultura da classe trabalhadora fosse meritória, permaneceu à margem da política cultural. As companhias de teatro amador floresciam, como vinha a acontecer há décadas, mas não contavam com a apreciação ou financiamento do Arts Council.<sup>207</sup> Mesmo nas “belas artes” havia muitos que partilhavam o desconforto de Herbert Read num mundo com “pouca liberdade, sem igualdade, e apenas com a fraternidade da camarata militar”.<sup>208</sup> Em meados da década de 1950 esse descontentamento era expresso por jovens escritores como John Osborne e Kingsley Amis, apesar de mais tarde se ter tornado claro que a sua revolta era conservadora.<sup>209</sup> Mas foi da esquerda que se fizeram ouvir vozes e ideias que prefiguravam a arte comunitária.

Entre estas vozes encontravam-se alguns pioneiros da prática participativa, como Joan Littlewood, que em 1953 instalou a sua Theatre Workshop numa zona precária e destruída pela guerra no leste de Londres, e Arnold Wesker, que em 1960 montou o Centre Forty-two

como base para festivais de artes populares, usando para tal a Roundhouse, uma estação de recolha desativada do norte de Londres.<sup>210</sup>

O Centre Forty-two vai ser um polo cultural que, pelo seu trabalho e abordagem, irá destruir a mística e snobismo associados às artes... onde o artista é posto em contacto direto com o público, permitindo aos elementos do público ver que a atividade artística faz parte das suas vidas quotidianas.<sup>211</sup>

W. E. Williams, o mesmo Secretário Geral do Arts Council que tanto tinha feito pela educação para adultos durante a guerra, respondeu a este idealismo com um artigo no *Daily Telegraph*, intitulado "Art is for a Minority". Estavam traçadas as linhas da batalha cultural da década de 1960.

Arnold Wesker e Joan Littlewood eram artistas e socialistas que viam a arte como um direito humano e um meio de educação e consciencialização. Desta forma, eles e os seus aliados desenvolveram o legado de Robert Lowes, do Salford Lyceum, do Ripley Institute e de todas as iniciativas culturais que tinham como objetivo resgatar a arte como uma parte da vida quotidiana com possibilidades emancipatórias. Era uma batalha crescente que vinha a ser travada desde o início do século XIX. As suas aspirações estavam prestes a rebentar com a revolução cultural da década de 1960 e as inovações oferecidas pela arte comunitária.



## 9

# A arte comunitária e a revolução cultural (1968 - 1988)

Got my hand on the freedom plow  
Wouldn't take nothing for my journey now  
Keep your eyes on the prize, hold on

Mavis Staples <sup>212</sup>

### Esperanças e fracassos de um movimento

Nos finais da década de 1960, os jovens que tinham criado aquilo a que chamaram arte comunitária viam-se como um “movimento”. Isto é indicativo da sua visão e ambição, mas interpretar a palavra “movimento” de forma literal seria simplista. À semelhança de outros movimentos artísticos, a arte comunitária era mais como que um estandarte sob o qual se uniam forças do que um programa ou teoria coerente. As pessoas aderiam-lhe por motivos próprios, que nem sempre eram reconhecidos ou compreendidos. Frequentemente, pouco mais tinham em comum do que partilharem local e ocasião e verem na arte uma forma de desafio à ortodoxia. Apesar de todas as suas outras conquistas, os artistas comunitários não conseguiram nunca partilhar uma ideia comum de arte comunitária.

O seu projeto era político, no sentido em que tinha por base ideias sobre a sociedade e como esta poderia tornar-se melhor. Especificamente, o movimento de arte comunitária rejeitava o que via como um

mundo das artes elitista e sem interesse por, ou para, a maioria das pessoas. Alguns argumentavam que o sistema de arte capitalista sustentava largas desigualdades em termos de poder e justiça social. E uma minoria acreditava que colocar os meios de produção cultural nas mãos dos trabalhadores era um ato revolucionário que resultaria numa maior consciencialização e contribuiria para a derrota do capitalismo. Um espectro ideológico desta amplitude não é fora de comum em contextos políticos progressistas e, na Grã-Bretanha da década de 1970, a arte comunitária era manifestamente de esquerda. No entanto, a arte comunitária nunca conseguiu ser mais do que uma fraca aliança. Sendo que a abrangência dessa aliança, e o trabalho de quem ela deveria incluir, eram questões centrais às discussões filosóficas que incendiavam os encontros de artistas comunitários. Os da facção mais rígida, acusavam quem deles discordasse, de falta de coragem e disciplina teórica. Por sua vez, estes eram criticados pela rigidez que demonstravam e por não darem ouvidos aos que o movimento proclamava servir. O debate moldou o movimento de arte comunitária ao longo de vinte anos e, no seu melhor, conseguiu trazer energia e integridade ao pensamento que lhe é associado.<sup>213</sup> Como descrito pela artista comunitária Sally Morgan na década de 1990:

Os críticos da arte comunitária tendem a situar-se nos extremos. Uns apontavam o dedo aos “pragmáticos ingénuos”, outros protestavam contra os “políticos ingénuos”. Na minha opinião, a força do movimento reside na tensão contínua entre as duas alas.<sup>214</sup>

Esta posição radical foi descrita por outro artista comunitário, Owen Kelly, no seu influente livro, *Storming the Citadels, Community, Art and the State* (1984):

O papel dos artistas comunitários nesta luta alargada é triplo. Primeiro, temos que nos envolver em projetos que explorem modelos alternativos de produção, distribuição e receção cultural. Segundo, temos que manter uma análise clara do que fizemos e do que estamos a fazer, e das formas como isso se enquadra no programa revolucionário que tem por objetivo implementar a democracia cultural.<sup>215</sup> Terceiro, temos que persuadir outros a unirem-se a nós numa série de alianças expansivas que podem incluir o capitalismo e as suas opressões sistémicas.<sup>216</sup>

A publicação de *Storming the Citadels* coincidiu com o desenrolar de

uma luta política cujo resultado iria definir a Grã-Bretanha no decorrer dos 30 anos seguintes. Em março de 1984, o National Union of Mineworkers iniciou uma greve de protesto contra o encerramento de minas que viria a causar dificuldades, distúrbios civis e divisões amargas.<sup>217</sup> Quando a greve terminou um ano mais tarde, com ela terminou também a oposição organizada à política de desindustrialização e privatização seguida pelo governo. Pouco tempo depois, a União Soviética iniciou o seu longo processo de desintegração e afigurava-se já seguro o domínio do neoliberalismo nas políticas económicas e sociais.

Em julho de 1986, a Association for Community Artists reuniu-se em Sheffield para debater *Culture and Democracy*, um novo manifesto cujas ideias se aproximavam das expostas em *Storming the Citadels*.<sup>218</sup> Os associados discordavam tanto do conteúdo como da forma como o manifesto tinha sido produzido e apresentado como modelo a adotar. Foram efetuadas reuniões e propostas soluções, mas as resoluções aprovadas acabaram por levar a associação a violar a sua própria constituição. No ano seguinte, a associação acabou por se desintegrar, desaparecendo consigo a ideia da arte comunitária como um movimento com voz a nível nacional.

Nos dias de hoje, *Culture and Democracy* parece inconsequente. O texto é longo, teórico e faz poucas propostas concretas, mas as suas ideias não parecem agora controversas, o que constitui mais um sinal da generalização da arte participativa. Na realidade, o problema não tinha sido o manifesto. O movimento estava exausto, revoltado e desiludido ao fim de 20 anos de luta por reconhecimento. Em 1986 os seus ideais não se encontravam em harmonia com as mudanças da sociedade britânica. Minas, indústria do aço, estaleiros e fábricas, tinham vindo a encerrar há anos. As cidades perdiam indústrias que tinham em tempos definido a sua cultura e tecido social. O monetarismo era a nova ortodoxia. Em Sheffield um grupo de artistas que tinha sonhado mudar o mundo, viu que ele tinha realmente mudado – mas não na direção das suas esperanças. Três meses mais tarde, a desregulamentação dos serviços financeiros pelo governo vinha cimentar a globalização económica (e criar as condições para o colapso financeiro de 2007-08). Num mundo desses não é surpreendente que artistas que cresceram num Estado-Providência progressista, se perguntassem o que andavam a fazer e para que servia a arte comunitária.

## O desenvolvimento de uma forma de arte

Desde 1986 que esta versão do drástico fracasso da arte comunitária se tornou ortodoxia e prevalece nas raras ocasiões em que tais eventos são discutidos.<sup>219</sup> Apesar de não ser inteiramente falsa, é uma versão simplista que pode induzir em erro. Existe uma outra história, mais complexa, e que explica melhor como a arte comunitária, tendo sido derrotada em 1986, veio depois a triunfar sob a bandeira da arte participativa. Voltemos, então, aos finais da década de 1960 para lançar um olhar à arte comunitária, não do ponto de vista teórico, mas sim do da sua prática. Desta perspetiva, o campo da arte comunitária assemelha-se menos a um espectro ideológico e mais a uma série de agrupamentos vagamente relacionados entre si – “amigos e aliados”, para citar uma frase da época – definidos por questões de origem social, educação, amizade, visão artística, localização e vida particular das pessoas envolvidas.<sup>220</sup>

O melhor retrato desse mundo encontra-se num livro de Su Braden, que tinha trabalhado no “Pavillions on the Park”, um programa cujo objetivo era mostrar arte “onde as pessoas iam por lazer”. A artista não se encontrava satisfeita com a abordagem adotada, que não tinha conseguido alterar “os pressupostos nem de ‘artistas’ nem de ‘não-artistas’ sobre os seus respetivos papéis”.<sup>221</sup> Trocando a democratização cultural pela democracia cultural, Braden tornou-se cofundadora do Walworth and Aylesbury Community Art Trust, em Londres. O livro que publicou em 1978, *Artists and People*, oferece uma panorâmica das diversas formas em que os artistas criavam novos papéis sociais para o seu trabalho. Tal como escreve nas páginas de abertura:

O carácter essencial da arte encontra-se em questão na década de 1970. Uma preocupação pela separação da arte e artistas em relação ao resto da sociedade, expressa pela crescente concentração de novas formas de colocar a arte e os artistas de volta em contextos sociais, pode ser vista como a marca desta década.<sup>222</sup>

A perceção de Su Braden mostrou-se correta, não só relativamente à década referida, mas a todo o período decorrido desde então. Esta era uma ideia partilhada por muitos jovens acabados de formar naquele período e que rejeitavam os valores políticos e financeiros do



mundo das artes, mas não necessariamente a sua estética ou teorias. Ken Turner, cofundador do Action Space, descreve o seu trabalho da época como:

Uma resposta, uma resposta imediata, ao sistema galerístico, às ideias convencionais, às instituições, e eu tinha que me libertar dessas coisas que eram restritivas.<sup>223</sup>

John Fox, que cofundou o Welfare State International em Bradford no mesmo ano, relembra que:

Em 1968 havia imensos estudantes que pertenciam a uma contracultura, amuados e entusiasmados por tirar a arte, fosse ela o que fosse, dos contextos burgueses, dos teatros para a rua. Foi tudo grandemente influenciado pelos Situacionistas, por Marcuse, pela greve da Hornsey School e por Paris. Sentíamo-nos parte dos acontecimentos e no Bradford College havia este polo criativo imensamente volátil e anárquico, e toda a gente estava envolvida em algum tipo de ação social.<sup>224</sup>

Nos finais da década de 1960 muitos jovens artistas formavam grupos com colegas da escola de arte e outros aliados com quem tinham interesses comuns. Alguns desses grupos, como o Free Form e o Action Space, adaptavam a linguagem estética da arte Ocidental do pós-guerra – abstracionismo, performance, concetualismo – a trabalhos temporários em bairros sociais.<sup>225</sup> Outros, incluindo os pintores que criaram workshops de murais em bairros londrinos como Wandsworth e Greenwich, iam buscar inspiração ao muralismo mexicano e a artistas figurativos, como Edward Burra e Stanley Spencer, para desenvolver um estilo narrativo acessível e capaz de expressar ideias políticas. Os artistas que criaram oficinas gráficas comunitárias como a Paddington Printshop, See Red e Interchange, pilhavam influências visuais de fontes tão variadas como o construtivismo, cartazes de teatro, grafismo da música rock e posters produzidos em Paris durante o Maio de 68.

A maioria dos projetos usava fotografia no seu trabalho, mas havia também especialistas em fotografia documental e filme, como é o caso do Amber Collective em Newcastle. Tinham uma paixão pelo reconhecimento da cultura da classe trabalhadora, quer no seu trabalho, quer através de encomendas ou de novas formas de cocriação com as pessoas cujas vidas documentavam. Ambicionavam chegar a um pú-

blico alargado, incluindo através da televisão, mas apenas se isso não significasse comprometer a sua visão artística e política. O Amber permanece ativo até hoje ainda a trabalhar como coletivo e exatamente com os mesmos valores.

Tecnologias inovadoras inspiraram os primeiros workshops de vídeo, incluindo o Mediumwave (que tinha Owen Kelly entre os seus associados), o Basement Project, e o Social Arts Trust, que em 1982 desenvolveu um breve projeto de televisão comunitária em Gateshead. Tal como outros artistas comunitários, os criadores de vídeo procuravam uma linguagem estética que distanciasse o trabalho que produziam dos produtos comerciais integrando a sua cultura na arte que criavam.<sup>226</sup>

O plástico e o vinil permitiam ao Action Space e Inter Action, entre outros, a construção de estruturas insufláveis. Com a sua mobilidade e cores garridas, estas estruturas chamavam a atenção e ocupavam um território utilmente ambíguo, entre a escultura e o objeto para brincar. A brincadeira em si tornou-se uma questão de interesse criativo alimentada pelo movimento Adventure Playground do pós-guerra e por abordagens mais lúdicas da arte. Existiam também razões mais simples que levavam os artistas comunitários a ter interesse pela brincadeira. As crianças, com curiosidade, energia e tempo nas mãos, constituíam um público natural para os artistas, e acabavam por arrastar pais desconfiados de tudo o que tivesse a ver com arte. Alguns artistas com filhos pequenos tinham interesse tanto pela brincadeira, como por modelos de trabalho inclusivos que envolviam pessoas de todas as idades. Su Braden comentou o contraste entre os resultados masculinos das ações de alcance comunitário realizadas pelo mundo das artes e o “desenvolvimento mais orgânico do movimento de arte comunitária que, no mínimo, resultava num número equivalente entre iniciativas femininas e masculinas”.<sup>227</sup> Nos primeiros tempos do feminismo contemporâneo, apesar de subestimada, a questão fazia uma profunda diferença em determinar que trabalho era desenvolvido e como.

Com toda a sua diversidade de ideias e práticas, os artistas comunitários partilhavam o propósito comum de criar arte inovadora e fascinante. No entanto, era-lhes difícil conseguir comunicá-lo às instituições culturais e autarquias que, com base nos locais e pessoas com quem os artistas comunitários trabalhavam, partiam do princípio

que a sua motivação era de caráter social. Este enfoque institucional nos objetivos sociais mostrava-se já claro na forma como eram vistos os primeiros projetos do Free Form em 1969 e 1970:

É significativo que, logo desde estes primeiros eventos, eram frequentemente os benefícios sociais prometidos pelo projeto, e não o seu valor puramente artístico, que atraíam os financiadores. Por outras palavras, era a potencial especialidade dos artistas em solucionar problemas sociais, e não as suas competências artísticas específicas, que tornava os seus projetos financiáveis.<sup>228</sup>

A ideia de que a arte pode ter um propósito social ou estético, mas não ambos, ainda hoje limita a compreensão sobre a arte participativa.

### **Teatro e arte comunitária**

O terreno comum entre o teatro e arte comunitária era ambíguo.<sup>229</sup> As artes performativas têm uma cultura e economia próprias, moldadas por trabalho coletivo e apresentações ao vivo, mas na década de 1960 os artistas de teatro tinham tanto interesse como qualquer outro artista em repensar a sua relação com a sociedade.<sup>230</sup> Em 1953, depois de anos de Agitprop no norte de Inglaterra, Joan Littlewood tinha-se mudado para o Theatre Royal Stratford East (em Londres), onde se esforçava para que a arte se tornasse parte da vida da classe trabalhadora do bairro. Apesar das batalhas por apoio oficial que teve que travar, as suas ideias estéticas e políticas influenciaram outros artistas, tanto de teatro como comunitários. Poucos tinham uma sala de espetáculos como a de Joan Littlewood e, aqueles que ambicionavam chegar a um público mais alargado, frequentemente faziam o circuito dos salões comunitários de aldeia, escolas e novos centros de artes. Em 1980 Naseem Khan descreveu o pensamento da época sobre teatro comunitário:

A característica que define o teatro comunitário é a “participação”. Isso pode [...] tomar dois aspetos bastante diferentes – um em que o artista participa muito mais plenamente na sua comunidade local; outro em que a comunidade participa muito mais plenamente na criação da arte.<sup>231</sup>

Joan Littlewood tinha formas muito simples de participar na sua comunidade local. Outros tinham que ser mais inventivos. Companhias

de teatro alternativas, como a 7:48, a Gay Sweatshop ou a feminista Red Ladder, viam a comunidade não como um lugar, mas como uma consciência de interesse ou identidade partilhada, uma ideia que viria a tornar-se gradualmente mais influente nos finais do século XX.

Na Escócia, a companhia 7:48, de John McGrath, tinha como interesses específicos a identidade nacional e o socialismo. A sua peça, *The Cheviot, The Stag and the Black, Black Oil*, de 1973, adotou o formato do *ceilidh*, uma festa tradicional escocesa e irlandesa, e foi apresentada em salões comunitários por toda a região das Highlands, antes de ser transmitida pela BBC. A peça tocou o sentido de identidade cultural de muitas pessoas, mas foi particularmente importante em demonstrar como os artistas de teatro podiam “participar muito mais plenamente na sua comunidade local”. Com o uso do formato do *ceilidh*, e um interesse pelas questões do dia a dia, McGrath criou uma peça que comunicava de forma direta com as comunidades marginalizadas pelo mundo metropolitano do teatro.<sup>54</sup> Foi um modelo que influenciou a prática de muitas companhias dramáticas e contribuiu para as inovações trazidas pelo setor de circulação de teatro por zonas rurais na década de 1980.

Mas eram aqueles que convidavam a comunidade a fazer teatro consigo que tinham mais em comum com os artistas comunitários. Iam buscar influências à longa tradição de teatro do povo, incluindo os cortejos, o teatro amador e até as peças bíblicas das guildas de artesãos. Este tipo de teatro comunitário encontrou uma nova energia e novos formatos durante a década de 1970. Enraizado no local e na memória, era menos polémico do que companhias como a 7:48 ou a Red Ladder, que faziam teatro político para e sobre (mas não necessariamente com) comunidades de identidade. Por esse motivo, as peças comunitárias foram sempre vistas como “pouco ousadas em termos estéticos e reticentes em termos ideológicos”.<sup>232</sup> A mais famosa produtora de peças comunitárias da época, Ann Jellicoe, evitava a política no trabalho que desenvolvia a partir de uma zona rural e confortavelmente conservadora de Dorset. Em 1986, aproximadamente pela época da conferência de Sheffield, argumentava na sua escrita:

Se começamos a desafiar os sentimentos políticos básicos das comunidades que servimos, vamos alienar grandes partes dessas comunidades e perder o seu apoio. [...] A política divide. Estamos firmemente convictos



## EL COLEGIO DEL CUERPO

Em 1997, dois bailarinos fundaram El Colegio del Cuerpo, iniciando assim um processo pedagógico com crianças da uma escola pública (INEM) de Cartagena de Índias, na Colômbia. Álvaro Restrepo era um coreógrafo de sucesso e com companhia própria, a Athanor Danza; e Marie-France Delieuvain, uma conceituada bailarina, coreógrafa e pedagoga do Centre National de Danse Contemporaine d'Angers. Juntos, selecionaram 18 adolescentes tanto pelo potencial que tinham para a dança, como pelo desejo de dançar que demonstraram. Estes jovens tornaram-se a base de um excepcional projeto de dança comunitária. Muitos continuam no projeto, dançam na companhia profissional (Compañía Cuerpo de Indias) e ensinam a nova geração. El Colegio del Cuerpo tem uma visão holística em que o corpo é central à educação. Ao aprender sobre dança a nível físico, criativo e emocional, os jovens aprendem também sobre arte, cultura, respeito, paz e sociedade. A resistência à violência civil está no âmago deste trabalho, que inclui refugiados de guerra, crianças carentes e outras de meios mais prósperos. A companhia tem sobrevivido com pouco apoio em condições difíceis, crescendo em reputação artística e maturidade educacional. Hoje em dia, apresenta dança da mais alta qualidade a nível internacional e oferece aos jovens importantes percursos para a vida adulta: o número de jovens participantes, desde 1997, soma os 8500. O que unifica este trabalho e lhe dá poder é a integridade dos artistas que expressam a defesa dos direitos humanos em cada gesto, de uma aula discreta a uma grande produção. Num mundo em que o corpo humano é tão frequentemente maltratado, El Colegio del Cuerpo defende o sagrado na pessoa física.



## VITÓRIA 283, MALA VOADORA

A Mala Voadora é uma companhia de teatro contemporâneo cujas produções sofisticadas têm vindo a conquistar elevados números de admiradores a nível nacional e internacional. Alargar o seu trabalho à arte comunitária não se apresentava como um desenvolvimento lógico, mas o passo demonstrou ser gratificante tanto para os artistas como para os jovens com quem trabalharam no projeto *Vitória 283*. A companhia tinha recentemente inaugurado novas instalações no Porto e refletia sobre a sua relação com vizinhos e restantes cidadãos. O “Programa PARTIS” veio proporcionar-lhe a oportunidade de trabalhar em parceria com duas organizações do setor social, o Centro Social da Vitória e a A3S (Associação para o Empreendedorismo Social e a Sustentabilidade do Terceiro Setor). Com o apoio destes parceiros, a Mala Voadora abriu as suas portas a 35 crianças de escolas locais, num projeto destinado a explorar a perceção destes jovens sobre o seu bairro. Uma história de Ricardo Piglia, em que um fotógrafo desenvolve uma obsessão por uma maquete da sua cidade, serviu de inspiração a uma abertura a novas formas de pensar o bairro da Vitória e o modo como as crianças o experienciavam. O objetivo era o de abrir novas perspetivas através de um distanciamento dos percursos reconhecidos pelas crianças, visto estes poderem literalmente e metaforicamente definir as suas jovens vidas. O projeto incluiu visitas a galerias, cinemas e outros espaços culturais, enquanto diversos workshops proporcionaram a crianças e artistas que criassem e se divertissem em conjunto. Através de fotografia, vídeo, performance e design, as perceções tornaram-se mais tangíveis, permitindo que novos futuros pudessem ser imaginados. O sucesso do projeto foi tal que levou ao alargamento a uma segunda fase e contribuiu para que a companhia repensasse o seu trabalho com o bairro de que faz parte.





## A BAO A QU

A pequena organização catalã A Bao A Qu foi fundada em 2004 por um grupo de amigos com grande entusiasmo por partilhar o amor que tinham ao cinema, arte e pensamento contemporâneo. Criaram o “Cinema in Curs”, um programa para alunos e professores do ensino primário e secundário, que acontece durante o horário escolar. O curso, que tem a duração de um ano académico, inclui workshops criativos, aquisição de conhecimentos sobre a cultura cinematográfica e formação de professores, sendo todas as atividades dinamizadas por profissionais de cinema. Os alunos fazem os seus próprios filmes sobre temas como a amizade, mudar de casa, a cidade ou relações familiares. O seu trabalho é apresentado em festivais com curadoria específica, num cinema de Barcelona, de forma a que a visão dos jovens seja integrada na habitual vida cultural da cidade. A organização trabalha agora também por outras regiões de Espanha, na Alemanha, Chile e Argentina. Criou um projeto de fotografia paralelo e um programa europeu externo à escola para que os adolescentes mantenham a ligação ao cinema. No entanto, mesmo com tudo o que alcançou a nível local e internacional, a organização não tem qualquer segurança financeira. Apesar da produção de filmes envolver a aquisição de competências e conhecimento, a A Bao A Qu tem como ambição envolver os jovens emocionalmente e não tecnicamente. Os seus criadores veem o cinema de forma poética, “uma forma de conhecimento, de pensamento, emoção, espanto, de nos interrogar-mos a nós próprios, aos outros e ao mundo”.<sup>\*</sup> A qualidade do empenho dos jovens, e do trabalho que criam, é testemunho da seriedade dessa visão. Estamos a falar de arte participativa em que se espera que cada um atinja o máximo do seu potencial.

<sup>\*</sup> Aidelman, N., & Colell, L., 2014, ‘In Praise of Love. Cinema en Curs’. In Cinema Comparat/ive Cinema, Vol. II No. 5, p.25





## VALLEYS KIDS

A Valleys Kids demonstra a proximidade que pode existir entre a arte comunitária e o desenvolvimento comunitário, particularmente quando o trabalho goza de uma base sólida e continuidade. A vida da organização começou em 1977 como Penygraig Community Project e o seu crescimento transformou-a num importante recurso para os pequenos centros urbanos pós-industriais a norte de Cardiff. O programa da organização abrange trabalho social com jovens, formação, apoio às famílias e reabilitação local, sendo a arte participativa transversal a todas as atividades. O programa de artes para jovens, “Sparc”, inclui grupos de arte, teatro e dança, trabalha com as escolas locais, e oferece estúdios, aprendizagem em pares e mentoria.

Os jovens usam a arte para levantar questões que os preocupam, tal como o encerramento do clube juvenil da vila de Rhydyfelin, que se tornou tema de um filme e de uma residência artística destes adolescentes na Tate Modern em maio de 2018. A Valleys Kids não tem qualquer dificuldade em combinar trabalho artístico, empoderamento e trabalho comunitário.\* A transformação verificada tem surgido através do enorme esforço e empenho das gentes locais, mas o futuro nunca está assegurado. Os programas começam e acabam, forçando a organização a adaptar o seu trabalho em função das prioridades de potenciais financiadores. A história de 40 anos da Valley Kids demonstra como as condições locais podem ser melhoradas por e com comunidades inteiras, e o papel integrante da arte nessa transformação.

\* Matarasso 2004: 72

de que o efeito humanizador do nosso trabalho é bem mais produtivo do que atçar confrontos políticos.<sup>233</sup>

Para alguns, tanto na época como no presente, a posição não passa de um compromisso liberal e em prol de interesses próprios. Mas isso seria demasiadamente simplista. A democracia é cultivada de diversas formas, e a política é mais do que apenas polêmica, tal como John McGrath tão bem compreendia:

O teatro é, ou pode ser, a mais pública, a mais abertamente política das formas de arte. O teatro é o local onde a vida de uma sociedade é mostrada em público a essa sociedade, onde os pressupostos dessa sociedade são expostos e testados, os seus valores são examinados, os seus mitos são validados e os seus traumas se tornam emblemas da sua realidade.<sup>234</sup>

No espaço entre os polos do totalmente político de Kelly e da recusa de Jellicoe, existia um território suficientemente vasto para alojar um sem número de posições ideológicas e práticas artísticas. Assim era – e provavelmente continua a ser – porque as pessoas que fazem arte comunitária têm um leque de ideias igualmente diverso, e a arte de qualidade surge tanto do que têm em comum como das suas discórdias. O seu trabalho é frequentemente político, no sentido usado por McGrath, porque põe em prática valores no processo de cocriação (entre eles o de acreditar na comunidade) e torna o intangível público, abrindo-o ao debate. É a essência de uma vida social democrática.

As peças comunitárias que Roy Nevitt, Roger Kitchen e outros desenvolveram em Milton Keynes, a partir de 1976, são típicas do teatro comunitário da época. Kitchen trabalhava em desenvolvimento comunitário e Nevitt era professor de teatro, ambos em Milton Keynes – uma cidade nova, construída em resposta ao déficit habitacional da Inglaterra do pós-guerra. Era uma comunidade em construção, cuja população iria aumentar de 40 000 em 1967 para 255 000 em 2016.<sup>235</sup> Combinava habitantes de povoações rurais existentes na área com pessoas de Londres e outras proveniências. Nesse contexto, Kitchen viu a história oral como uma forma de iniciar um diálogo público e dissipar a ideia de que uma cidade nova não tem passado. Nevitt, que lecionava na Stanbury Campus School, tinha criado um grupo dramático cujo interesse se centrava em trabalho documental e a junção de forças surgiu de forma natural. Tinham também apoio da

Inter-Action MK, a agência local de uma organização sediada em Londres, que fazia parte de um número de projetos de arte comunitária criados nas novas cidades britânicas durante a década de 1970.

As peças comunitárias produzidas anualmente em Statonbury são menos conhecidas do que as de Ann Jellicoe, mas iniciaram-se mais cedo e prolongaram-se por mais tempo, crescendo juntamente com a cidade cuja história contavam. Apesar da influência de *Oh! What A Lovely War* (Joan Littlewood, 1963) ser perceptível no formato artístico destas peças musicais, elas tinham um conteúdo celebratório e não satírico. A sua segunda produção, *All Change*, estabeleceu um método de investigação sobre história local. O tema da peça era a chegada da indústria ferroviária, em 1836, e os seus paralelos com as novas cidades em construção. O grupo dramático descrevia as suas esperanças para o trabalho numa proposta inicial:

Interrogamo-nos se o nosso grupo poderia, através de uma exploração honesta e imaginativa dos fatos da primeira grande mudança, ajudar as pessoas a encontrar sentido na sua experiência da dos dias de hoje?<sup>236</sup>

Não se trata de um tema obviamente político. Não se compara a *A Woman's Work is Never Done* (Red Ladder, 1973) ou mesmo a *The Cheviot, The Stag and the Black, Black Oil*. Mas a intenção expressa na proposta de *All Change* é absolutamente política, no sentido dado por John McGrath em que “a vida da sociedade é mostrada em público”. O teatro comunitário feito em Milton Keynes permitiu a pessoas que viviam numa cidade em acelerado processo de mudança descobrir a sua própria história, e a dos outros, desenvolver um sentido de posse comum em relação ao passado e ao local, e fazê-lo através de trabalho artístico coletivo que tornava as suas ideias públicas. Ajudou-as também a desenvolver novas competências e conhecimento, aumentar a confiança e os contactos sociais, expressar as suas ideias, e obter reconhecimento pelos resultados. Abrir essas vias de acesso ao empoderamento é, em si, um ato político. Na altura, alguns acreditavam que a arte que assumia uma dimensão abertamente política era a mais forte expressão de ação comunitária. E podia realmente sê-lo, como é demonstrado pelo melhor trabalho realizado nesse contexto.<sup>237</sup> Em 1975, Carol Kenna e Steve Lobb do Greenwich Mural Workshop, pintaram um mural com residentes da Floyd Road que se encontravam em campanha para salvar a rua de um processo de reordenamento

urbano no sul de Londres. O mural, e mais importante, as casas em questão, permanecem ainda no local, constituindo um dos muitos exemplos que ilustram o potencial político da arte comunitária na sua primeira geração. No entanto, sem o compromisso de um debate inclusivo e democrático e do processo emancipatório defendido por Boal e Freire, o trabalho político arrisca-se a apenas “pregar para os convertidos”, ao invés de conseguir gerar uma mudança de mentalidades e atitudes.

As peças comunitárias de Stantonbury mantiveram-se em produção por muitos anos. O que deu origem, em 1984, à criação do Living Archive, um projeto de história oral que ainda hoje continua em atividade, tal como acontece com o Stantonbury Drama Group e a Inter-Action MK. Cada projeto de arte comunitária é diferente, moldado pelas particularidades das suas gentes e local, mas o trabalho desenvolvido ao longo de 40 anos em Milton Keynes é característico da primeira geração de arte comunitária na Grã-Bretanha – criativo, humanista e resiliente. Só não figura na literatura sobre arte britânica do pós-guerra, ou sobre teatro, porque o seu enfoque nunca foi o tipo de inovação estética valorizado pela história de arte. A sua inovação estava na forma como a arte era feita, por quem, e com que intenção. E o seu valor encontrava-se – e continua a encontrar-se – na presença contínua que tem tido na vida de milhares de pessoas ao longo de décadas.

Esse tipo de continuidade pode ser encontrado por toda a Grã-Bretanha. Quando me mudei para Nottingham em 1982 tornei-me membro da East Midlands Association for Community Arts. A associação há muito que desapareceu, mas os seus associados, incluindo organizações como a City Arts, Soft Touch, Junction Arts, Corby Community Arts e Charnwood Arts, permanecem ativos. O mesmo se verifica por outras regiões: Community Arts North West (Manchester), London Print Studio, Mid Pennine Arts (Burnley), The Nerve Centre (Derry/Londonderry) e Valley and Vale Community Arts (Bridgend), são apenas alguns dos muitos grupos que, desde a década de 1970, sobrevivem a mudanças de funcionários, de instalações e até de nome. Não é raro vê-los celebrar os seus quadragésimos e quinquagésimos aniversários, com exposições, eventos e arquivos online, que retratam a sua evolução.

A resiliência destas organizações, e dos indivíduos que dedicam as suas vidas ao trabalho participativo ao longo de décadas, merece todo o respeito em termos humanos e é testemunho da vitalidade da sua prática e da procura que a mesma tem entre as comunidades com que trabalham. Os programas e prioridades mudam de acordo com os interesses da comunidade, pontos fortes dos artistas, recursos disponíveis, e com os próprios tempos. Mas estes projetos têm ajudado milhões de pessoas a encontrar novas oportunidades na vida através das competências, confiança e contactos sociais que adquirem. Têm também contribuído para uma mudança mais alargada, porque mudam vidas e mudam-se a si próprios no decorrer do processo. Sempre na periferia, a sua própria sobrevivência é possivelmente o seu mais profundo ato político.

# Arte participativa e apropriação (1988 - 2008)

One good thing about music, when it hits you feel no pain  
One good thing about music, when it hits you feel no pain  
So hit me with music, hit me with music now

Bob Marley <sup>238</sup>

## Da arte comunitária à arte participativa

O desintegrar da Association of Community Artists em 1987 marcou o fim da arte comunitária como movimento. Não se realizaram mais conferências nacionais e a revista da associação, *Another Standard*, deixou de ser publicada.<sup>239</sup> No entanto, as diferenças ideológicas tinham vindo a camuflar problemas mais profundos com que as organizações de arte comunitária se debatiam. O Arts Council tinha passado a responsabilidade da arte comunitária para a Regional Arts Association que, além de ter consideravelmente menos capital, acabou também por vir a desintegrar-se.<sup>240</sup> As autoridades metropolitanas foram abolidas em 1986, desaparecendo com elas o generoso financiamento com que apoiavam as artes comunitárias em Londres, Manchester, Glasgow e outras cidades. Em 1988, o Community Programme, que oferecia oportunidades profissionais a pessoas desempregadas, foi também extinto. O East Midlands Shape, um grupo de arte comunitária que trabalhava com pessoas portadoras de deficiên-

cia, viu-se obrigado a fechar um programa que empregava 20 jovens artistas nos hospitais de Derby. Uma a uma, parecia que todas as portas se fechavam.

Pelos finais da década de 1980, a viragem à direita na política britânica parecia irreversível. A desindustrialização, privatização da habitação social e liberalização dos serviços públicos, transformavam os lugares onde os artistas comunitários trabalhavam, fazendo com que a sua atividade se tornasse simultaneamente mais necessária e mais frágil. A política financeira alimentava uma explosão no consumo e a economia cultural encontrava-se em franca e rápida expansão, apesar de não ser essa a intenção do governo. Pelo contrário, os subsídios de apoio do Arts Council sofreram uma redução contínua ao longo da década de 1980 e a instituição era aconselhada pelo governo a procurar patrocínios corporativos como alternativa. O Arts Council começou então a adotar argumentos económicos nos seus próprios relatórios (*A Great British Success Story*, 1985) e encomendou um estudo com o objetivo de demonstrar que a cultura tinha também um valor, não só um custo (*The Economic Importance of the Arts in Britain*, 1988).<sup>241</sup>

Os artistas comunitários sentiam-se deslocados nessa cultura mercantilista. Os seus ideais de empoderamento, diversidade cultural e justiça social, tinham raízes numa política diferente. A década de 1990 foi o período de maior precariedade enfrentado pela arte comunitária britânica, tendo levado alguns artistas a partir para outras aventuras. Nessa época, já na casa dos 30 e dos 40, muitos dos pioneiros da arte comunitária tinham jovens famílias e necessitavam de maior estabilidade. Uns aceitavam empregos em gestão de artes, na educação ou em autarquias. Outros, desiludidos pela viragem política, abandonavam completamente as artes.

Os que permaneceram mantiveram-se firmes e refletiram muito seriamente sobre a sua posição nesse mundo novo. O Welfare State International tinha evoluído de grupo de teatro de rua para companhia profissional que produzia espetaculares eventos ao ar livre, com fantoches gigantes, música e pirotecnia. Quando 15 000 pessoas se deslocaram para assistir a um evento no sul de Londres, a companhia apercebeu-se que corria o risco de tornar-se comercial. E assim, em 1985, os artistas do Welfare State International instalaram-se permanentemente em Ulverston, com o objetivo de se concentrarem no



trabalho em, e com, comunidades da região sul de Cumbria. Em Newcastle, a Amber tinha dificuldade em vender os filmes que produzia num mercado televisivo que se tinha tornado mais comercial. A fotografia documental não estava na moda e a sua galeria perdeu o apoio que recebia do Arts Council. Mas o coletivo manteve-se fiel aos seus princípios e, tal como o Welfare State International, renovou o compromisso que tinha para com as pessoas marginalizadas pela mudança socioeconómica.

Para muitos grupos de arte comunitária, a experimentação ocorrida na década de 1970 tinha conduzido a métodos fiáveis e que produziam os resultados exigidos pelo conjunto de financiadores que os apoiava, cujo número era cada vez mais reduzido. Tal como Kate Crehan comenta sobre um grupo de Londres:

A partir de meados da década de 1980, o principal enfoque do Free Form passou a ser projetos que pudessem ajudar aqueles que viviam em zonas carenciadas, a melhorar o seu ambiente urbano não só fisicamente, mas socialmente, apesar de o fazerem de formas modestas.<sup>242</sup>

A estratégia do Free Form foi adotada por muitos outros grupos da época. O trabalho era gratificante e valorizado pelas comunidades, mas gerava um rendimento instável, visto o financiamento anual ter sido substituído por subsídios individuais aos projetos.

O ritmo da mudança tecnológica ia também acelerando. A serigrafia tinha sido importante para as oficinas gráficas comunitárias e grupos como os Telford, Nottingham e Corby Community Arts, mas era dispendiosa e lenta em comparação com as novas alternativas.<sup>243</sup> Alguns, como a Paddington Printshop, adaptaram-se, mas outros, como a See Red, encerraram.<sup>244</sup> Num ambiente público mais comercial e polido os murais tinham também deixado de estar na moda. As encomendas de arte pública feitas pelos programas de reabilitação urbana ofereciam novas possibilidades, mas havia pouco espaço para política ou desenvolvimento comunitário. Pelo contrário, feridas ainda pela desindustrialização, as autarquias preferiam arte que não fosse polémica, optando por trabalho decorativo, abstrato ou inspirado em história local. O envolvimento dos moradores nem sempre ia além de processos de consulta ou da participação em workshops, enquanto as ideias eram trabalhadas por um artista. O emblemático *Angel of the North* (1998), de Anthony Gormley, inspirou

bastantes imitações em lugares que procuravam uma renovação de imagem, mas nem sempre conseguiram conquistar o afeto da população local. Uma enorme quantidade de arte pública de caráter inofensivo foi na época adquirida por antigas zonas industriais de norte a sul da Grã-Bretanha.

Mais do que nunca, o passado parecia importante na vida cultural britânica da época. Em 1992 o governo criou o Department of National Heritage, ao invés de um Ministério da Cultura, sendo uma das suas funções a de supervisionar a criação de uma Lotaria Nacional que recolhesse dinheiro para as artes, desporto e património. Os artistas comunitários viram-se a produzir mais trabalho enraizado em história local, mas cautelosamente passavam ao lado de memórias mais recentes. Prestar homenagem à indústria mineira, era uma coisa, arte sobre a greve dos mineiros, era outra. A popularidade das peças comunitárias, sobretudo do tipo desenvolvido por Ann Jellicoe, atingiu o seu ponto alto. Foram produzidas pelo menos 128 entre 1986 e 1995, em comparação com 32 na década seguinte.<sup>245</sup> Mas eram geralmente encomendadas para comemorar aniversários: depois do espetáculo, a companhia desaparecia. A ideia de desenvolver trabalho ao longo de anos ia-se esbatendo.

No decorrer da década de 1990, a arte comunitária foi também afetada por novas atitudes em relação a política e identidade cultural. Na década de 1970 os artistas comunitários geralmente imaginavam a comunidade em termos de localidade, trabalhando com as pessoas que viviam num bairro de habitação social, numa freguesia ou numa vila. Muitos dos grupos da época iam buscar os seus nomes a lugares: Islington Bus Co., Northampton Arts Development, High Peak Community Art, Docklands Community Poster Project, etc. Mas, com as mudanças demográficas e culturais sofridas por esses lugares, os artistas passaram a centrar-se em comunidades de interesse – pessoas que se viam (ou eram vistas por outros) como tendo experiências comuns. Passou a ser feito mais trabalho com grupos definidos por etnicidade, género, sexualidade, idade ou deficiência. Progressivamente, os financiadores iam especificando o grupo alvo com quem desejavam que os artistas trabalhassem. A linguagem do remediativo tinha penetrado o discurso da arte participativa, separando-a das abordagens baseadas em direitos exercidas pela primeira geração da prática.<sup>246</sup>

Com todas estas mudanças havia um elemento que persistia. A qualidade permanecia um conflito por resolver na relação entre artistas comunitários e a arte estabelecida. Em 1999, Sir John Tusa, diretor do Barbican Centre na época, escreveu que:

Os financiadores das artes, e até mesmo os seus pares, têm que estar prontos a dizer a um grupo com aspirações a companhia de dança, que não são bons o suficiente para justificarem financiamento como grupo independente e a trabalhar a tempo inteiro; ou dizer a um grupo de artes de origem étnica que o seu trabalho pode ser satisfatório em termos antropológicos, pode ter um certo valor local e social, mas não tem sucesso pelos padrões artísticos que são aplicados a outros.<sup>247</sup>

Esta confiança absoluta sobre o que constituía o valor da arte era partilhada por muitos dos que ocupavam posições de poder, apesar de em geral o expressarem de formas mais delicadas. Para eles, a arte comunitária não satisfazia os padrões profissionais porque, por definição, não era feita por profissionais. O argumento de que a prática participativa testava padrões e formas de fazer arte que tinham mais significado numa sociedade em mudança, ou não era reconhecido, ou era condenado como “dumbing down” (nivelar por baixo), para usar uma frase da época. Na década de 1990, a única base em que a arte comunitária era financiada era a de que “podia ter um certo valor local e social”. Os artistas empenhados em fazer trabalho participativo respondiam distanciando-se do seu próprio passado. Como é habitual, isso requer uma nova linguagem e, assim, começaram a falar em arte participativa. A expressão parecia fresca e neutra, mas a linguagem não é inocente. A terminologia diferente trouxe consigo um forma de pensar diferente. O sonho da democracia cultural foi substituído por um discurso de acesso e mudança individual. Tal como escrevi numa outra publicação:

O percurso entre a “arte comunitária” e a “arte participativa”, embora seja visto como meramente pragmático por aqueles que o percorreram, marcou e permitiu uma transição da ação coletiva e politizada da década de 1970 para os programas de arte despolitizados e de enfoque individual que são apoiados pelos fundos públicos na Grã-Bretanha de hoje em dia.<sup>248</sup>

Desdenhados pela arte estabelecida, os artistas participativos voltaram-se para novos aliados. Encontraram alguns nos programas de

reabilitação urbana criados para contribuir para a recuperação das cidades industriais atingidas pela mudança socioeconómica. Estas entidades semiautónomas trabalhavam essencialmente a nível de formação, desenvolvimento e infraestrutura. Mas reconheciam a necessidade de desenvolvimento comunitário e de projetos relacionados com o meio ambiente, incluindo arte pública. A partir de meados da década de 1980, a relação entre a reabilitação urbana e a arte participativa cresceu continuamente. Mas em locais que se debatiam com a dificuldade de construir uma vida pós-industrial, a arte tornou-se mais sóbria e séria.

A aproximação da arte comunitária a parceiros e objetivos explicitamente sociais permitiu ao mundo das artes sentir-se vingado relativamente às reservas que tinha quanto ao seu valor. O Arts Council viu esta dependência de fundos sociais como justificação, e não consequência, das limitações do seu próprio apoio. Nas palavras do historiador Robert Hewison:

Os artistas comunitários eram vistos como inferiores aos “artistas”; os artistas verdadeiros seriam primeiramente julgados através de questões de qualidade estética e só em segundo lugar através de questões de propósito social.<sup>249</sup>

As iniciativas de reabilitação urbana eram importantes, mas surgiam também outras oportunidades. Os setores da educação, assistência social, saúde e justiça criminal, começavam a aperceber-se de como a arte podia prestar apoio ao seu trabalho. A aprendizagem foi mútua e veio a mostrar-se influente nos anos que se seguiram. Ao levar arte para escolas, centros de formação para adultos, lares de terceira idade e hospitais, os artistas adquiriram conhecimentos de outras profissões e culturas profissionais. Na década de 1970 tinha sido possível discutir estética e democracia cultural com as instituições artísticas, mas esse discurso não tinha qualquer significado para um gestor de saúde pública preocupado com o bem-estar dos pacientes ou um professor concentrado no aproveitamento dos alunos. Era necessária uma nova linguagem.

Os artistas comunitários tinham sempre tido uma preocupação com o efeito do seu trabalho. Agora começavam a aprender conceitos e termos de outras profissões, através dos quais podiam articular esses benefícios. As suas crenças e pressupostos eram também testa-

dos por culturas profissionais com expectativas rigorosas, mas diferentes das suas. A nova situação exigia novas ideias e formas de trabalhar. Espelhando os serviços com que trabalhava, a arte participativa tornou-se mais centrada na pessoa. Nesse aspeto, acompanhou o resto da sociedade civil britânica. No decorrer da década de 1990 muitas organizações de beneficência, (e a maioria das organizações de arte comunitária britânicas estão registadas como organizações de beneficência), vieram a envolver-se na provisão de serviços visto o governo abrir os mesmos a concurso público. As organizações voluntárias que viam a sua própria atividade como adicional ao serviços prestados pelo Estado-Providência, acabaram a prestar esses mesmos serviços vendo-se envolvidas numa teia de monitorização cada vez mais apertada. Estas mudanças nem sempre eram fáceis de compreender na ocasião, mas um setor de arte participativa fraco não tinha escolha se não aceitar pelo menos algumas destas parcerias. A questão que se punha era se seria possível fazê-lo e, simultaneamente, manter valores e padrões próprios.

### **O impacto do impacto social**

Em meados da década de 1990 a arte comunitária era periférica, frágil e subfinanciada. A situação veio a alterar-se devido a dois fatores: um novo e enorme fluxo de financiamento para as artes, vindo da National Lottery criada em 1993; e a eleição do governo New Labour (governo Trabalhista de Tony Blair) em 1997. Não foi apenas a arte comunitária que sentiu a mudança. Todo o setor das artes que recebiam financiamento público viu-se transformado pelos recursos disponibilizados por esses dois acontecimentos. Entre 1997 e 2010, os subsídios de apoio do Arts Council aumentaram 81% acima da inflação, passando de £186 milhões a £449 milhões.<sup>250</sup> Ao que se adiciona £1 bilião proveniente da National Lottery entre 1994 e 2003 – fundos que foram em grande parte investidos na reabilitação de espaços culturais degradados e na criação de novos centros culturais, como é o caso do Baltic em Newcastle e do Sage em Gateshead, construídos como pilares da reabilitação urbana pós-industrial.<sup>251</sup> Apesar das circunstâncias e efeitos deste aumento do financiamento público da cultura serem específicos do contexto britânico, faziam parte de uma tendência global impulsionada por um modelo económico centrado

em três aspetos: informação, consumo e cultura. Edifícios icónicos, como o Museu Guggenheim em Bilbao (1997), tornaram-se o símbolo de uma nova e ambiciosa sociedade pós-moderna, em que o trabalho, lazer e identidade das pessoas se entrelaçam visivelmente com a arte. A natureza e significado desta “viragem cultural”, como foi chamada, é um tema de debate académico, no entanto, a sua importância pode ser compreendida pelo simples fato de a China ter inaugurado 451 museus em 2012.<sup>252</sup>

Este contexto é importante para explicar como o conjunto de mudanças positivas vividas pela arte comunitária e participativa a partir da década de 1990 (aquilo a que chamo a sua generalização), é inseparável da importância crescente da arte como um todo num mundo que vê a cultura como elemento central à criação de riqueza, identidade e coesão social. A arte participativa tornou-se comum porque populações progressivamente mais educadas e prósperas encontram-se menos dispostas a conceder autoridade cultural a terceiros. Mas isto foi permitido e acelerado pelo novo lugar que a cultura ocupa na sociedade, economia e política. Apesar de não se poderem ainda compreender todos os seus efeitos, é crítico que se reconheça esta viragem histórica visto ela colocar disputas doutrinárias sobre a arte participativa numa perspetiva diferente. A transformação do panorama cultural britânico no decorrer das últimas duas ou três décadas é a expressão local de um fenómeno global, e a generalização da arte participativa nesse panorama é um resultado incidental da mudança histórica.

Nem sempre foi essa a percepção das pessoas envolvidas. Muito pelo contrário, no período que se seguiu a 1999, enquanto o financiamento das artes subia acentuadamente, a questão da arte participativa ganhava uma importância desproporcional no debate sobre política cultural britânica. Os fundos do governo e da National Lottery eram esmagadoramente concedidos a teatros, galerias de arte contemporânea, e outras instituições culturais, incluindo muitos dos novos espaços criados na época. E, mesmo assim, o pouco que chegava à arte participativa era amargamente contestado. Apesar dos novos recursos, o sistema parecia incapaz de aceitar que qualquer financiamento devesse ser concedido para apoiar a participação de não-profissionais e dos que não tinham interesse pela “oferta convencional”.

Mas os novos fundos vieram fazer uma enorme diferença a um setor participativo cujos recursos financeiros eram extraordinariamente escassos. Outra questão que também fez diferença foi um relatório publicado em 1997: *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*. Como seu autor, a minha interpretação das origens, conclusões e receção tida pelo trabalho, não pode ser imparcial, mas é uma interpretação educada e, tendo em consideração a influência continuada do relatório, torna-se necessário que faça parte desta história.

As origens de *Use or Ornament?* encontram-se no trabalho que desenvolvi como artista comunitário desde 1981 e, muito particularmente, nos seis anos que passei como diretor do East Midlands Shape (1988-94). O Shape fazia arte comunitária com pessoas portadoras de deficiência, reclusos e pacientes internados em hospitais, e era financiado em 80% por parceiros sociais. Assim, acostumei-me a pensar sobre arte pela perspetiva dos profissionais dos serviços sociais, da saúde e da justiça criminal, e não acreditava que isso interferisse com a qualidade ou ressonância política da arte. Por exemplo, tínhamos programas de dança do sul da Ásia e deficiência, ou de como a política nacional tinha afetado as vidas dos utentes dos serviços de saúde mental (*Looking Back, Looking Forward*). Como tal, a investigação foi uma forma de refletir sobre o meu próprio campo de prática artística e de compreender os resultados positivos que tinha testemunhado na primeira pessoa durante os 15 anos anteriores. Sentia-me frustrado com a falta de interesse pela arte comunitária. Tinham sido publicados apenas três livros, todos de autoria de artistas comunitários.<sup>253</sup> Especialistas em história, teoria e estética da arte, pareciam partilhar a opinião negativa tida pelo sistema. Procurei também compensar a atenção mínima dada a questões sociais em investigações como *The Economic Importance of the Arts in Britain*. Acima de tudo, *Use or Ornament?* era a resposta de um artista do meio à precariedade da arte participativa na década de 1990. Ao fim de 30 anos, a prática era ainda marginalizada e incompreendida. O estudo contribuiu para mudar essa questão mas, ao fazê-lo, ressuscitou a antiga discussão sobre o seu valor.

*Use or Ornament?* baseia-se em casos de estudo que geograficamente cobrem desde as Hébridas Exteriores, na Escócia, a Portsmouth, na costa sul de Inglaterra, e apresenta um total de mais de 50



projetos, que incluem arte comunitária, arte pública, museus, centros de arte, reabilitação urbana, tecnologia digital, atividade amadora e arte tradicional. Foram também encomendados artigos sobre avaliação, indicadores de desempenho, e experiências de outros países. Esta panorâmica alargada procurou posicionar a arte comunitária no vasto leque do trabalho participativo, em parte pelas suas próprias características e, em parte, devido à baixa estima em que era tida. Liderei o projeto, desenvolvi a maior parte da investigação e escrevi o relatório final, além de dois dos nove artigos incluídos. Mas tratou-se de um programa extenso, para o qual contribuíram mais de 25 investigadores e académicos. Foi utilizada uma metodologia multidisciplinar que incluía trabalho de campo, observação de participantes, entrevistas, discussões de grupo, investigação documental e inquéritos. A investigação foi publicada em 1997 e concluiu que:

- A participação nas artes traz benefícios sociais;
- A experiência de participação é única e significativa;
- As relações são mais importantes do que a forma;
- Os impactos sociais da arte são complexos;
- Os impactos sociais são inevitáveis, mas não necessariamente positivos;
- Participar nas artes tem riscos e custos;
- Os projetos artísticos podem oferecer soluções económicas;
- Os impactos sociais são demonstráveis.<sup>254</sup>

*Use or Ornament?* foi o primeiro estudo exaustivo sobre os resultados da arte participativa na Grã-Bretanha. Com a generalização da cultura de avaliação tinham já sido produzidos relatórios sobre projetos individuais, mas mesmo os melhores tinham um abrangência bastante limitada. Ao incluir um tão vasto leque de prática – indo da educação de música folk na Escócia rural ao teatro dos mistérios em York – o estudo clarifica algum do terreno comum que define a prática. As pessoas que trabalhavam em arte participativa acolheram favoravelmente as ideias e conclusões incluídas, que tiveram um efeito positivo na obtenção de apoio ao seu trabalho. O tom e propostas do relatório eram de carácter modesto. O estudo tomava em consideração riscos, custos e contra-argumentos, e enfatizava repetidamente a diferença entre potencial e resultado. Deixava claro que os resultados positivos não são automáticos e inevitáveis, dependendo de vários fatores nos quais se inclui a qualidade da prática. Salientava que muitos dos be-

nefícios estavam relacionados com a participação, não com a arte, e interrogava sobre qual a característica única que a arte adicionava à participação. A importância duradoura do relatório encontra-se, muito possivelmente, no ter estabelecido um enquadramento conceitual para a compreensão dos resultados da arte participativa. As suas ideias sobre desenvolvimento pessoal, coesão social, empoderamento comunitário, autodeterminação, imagem local, identidade, imaginação, visão, saúde e bem-estar, continuam atuais.

Aconteceu que o relatório foi publicado pouco depois da eleição de um novo governo Trabalhista, e que as suas conclusões foram mencionadas em discursos do seu novo Secretário de Estado para a Cultura, Comunicação e Desporto.<sup>255</sup> Contudo, a ideia largamente sugerida desde então, de que o estudo *mudou* a política governamental, é ingénua.<sup>256</sup> Os ministros assumiram funções orientados por um manifesto cujo compromisso para com a democracia cultural tinha sido desenvolvido ao longo de vários anos.<sup>257</sup> No máximo, *Use or Ornament?* apresentou provas de ideias que o governo já tinha. Em 1998, o governo encomendou uma revisão da contribuição da arte e do desporto para a redução da exclusão social. Vários artistas comunitários, entre os quais me incluo, foram convidados a participar. Por breves momentos, parecia possível que o nosso trabalho fosse finalmente ser compreendido, mas a mudança verificada foi mínima e de caráter superficial. A arte participativa pôde contar com novos fundos de fontes culturais e sociais, mas isso ficou a dever-se a um aumento de orçamentos. Nem as prioridades de investimento foram alteradas, nem o mundo das artes passou a ter uma maior compreensão sobre o valor distinto da arte participativa.

*Use or Ornament?* recebeu algumas críticas fortes. As minhas ideias eram naturalmente discutíveis e um debate sobre as questões artísticas, filosóficas e políticas da arte participativa teria sido bem-vindo. Mas, em vez disso, os críticos atacaram a metodologia de investigação com o objetivo de desacreditar as conclusões sem ter que as abordar.<sup>258</sup> Apesar de em si pouco importante, este era já um indicador do desvio que a política e investigação sobre arte participativa iriam sofrer nos anos seguintes. Questões fundamentais sobre como e porquê a arte participativa toca as vidas de tantas pessoas, e como a prática e política deveriam mudar em resultado desta questão, foram negligenciadas. Ao invés, foram questões técnicas sobre evidência de resultados

que vieram a dominar o discurso. A prova do impacto das artes tornou-se o Santo Graal da investigação cultural, como se fosse finalmente silenciar todas as questões sobre o seu valor. Eram criadas iniciativas cada vez mais sofisticadas (e dispendiosas) para avaliar o trabalho participativo, contudo, os seus resultados produziram poucos avanços significativos. O processo foi mal orientado por diversos motivos.

Primeiro, a questão de *se* a participação nas artes tinha impacto tinha sido essencialmente resolvida por *Use or Ornament?* A crítica que o meu trabalho recebeu não demonstrou que as suas conclusões sobre os resultados complexos, mas maioritariamente positivos, da arte participativa estivessem errados. As questões chave que se seguiram estavam relacionadas com a comparação com resultados de outros programas sociais e experiências artísticas, e as lições que tinham sido aprendidas sobre como conceber, planejar e implementar projetos de sucesso. Segundo, preocupa-me a adoção por parte de experiências sociais, e especialmente pela arte, de conceitos importados das ciências naturais, tais como provas, medidas, impacto, etc. O conhecimento que se pode produzir sobre a experiência de participar nas artes é infinito, mas muito pouco desse conhecimento pode ser provado. Terceiro, o valor da arte é uma questão política, como foi reconhecido por Kjølvi Egeland em 1976.<sup>259</sup> Se, até que ponto, de que formas e por que motivos, alguém considera um trabalho importante, depende das suas crenças. É também uma questão comparativa, visto o valor ser calculado em relação a como os recursos são gastos na obtenção de determinados objetivos. Se é melhor financiar uma peça comunitária ou uma produção comercial é uma questão de juízo e, quando falamos de recursos públicos, o juízo é humano – e político.

O problema não reside na avaliação, que é essencial a todo o trabalho criativo, mas em como e porquê esta é feita. O longo e dispendioso esforço para provar o valor intrínseco, social e económico da arte, encontra-se enredado numa cultura política interessada em controle e não em conhecimento, ou na sabedoria que advém da experiência. Tem raízes nas teorias da Nova Gestão Pública, cuja intenção é trazer aos serviços públicos o suposto rigor dos mercados.<sup>260</sup> A sua cultura de planeamento, metas, monitorização e avaliação, dá às pessoas uma ilusão de controle num mundo complexo enquanto as abstém da responsabilidade de fazerem o seu próprio juízo. Há ainda a

acrescentar a questão do custo da abordagem poder ser muito superior, em termos financeiros e humanos, ao valor da informação que produz.

Mas os problemas não se limitam a esse desperdício. Muitos artistas experienciaram esta nova abordagem de gestão como uma perda de liberdade e autonomia. Os novos fundos culturais trouxeram consigo novas obrigações de relatar os resultados sociais do trabalho e muitas pessoas viram isso como uma intrusão imprópria. Acostumados de há muito a debater-se pela sua prática, os artistas participativos tinham uma atitude mais otimistas, apesar de frequentemente sentirem dificuldade em relação ao trabalho exigido pelo novo regime de avaliação. Um problema de maiores dimensões era o fato da abordagem interferir com a prática. Ela veio alterar a relação central da arte participativa, tornando os profissionais implicitamente responsáveis pela forma como as pessoas com quem trabalham são mudadas pela experiência. E este “mudadas” na verdade significa “melhoradas”. Sendo que essa questão se tornava ainda mais intensa quando se tratava de pessoas consideradas problemáticas pelas agências públicas. Se os primeiros artistas comunitários tinham trabalhado com comunidades definidas pela, relativamente neutra e objetiva, identidade do local, aos seus sucessores era pedido para trabalhar com “jovens em risco de infração” ou “pessoas em situação de sem-abrigo”. É uma linguagem que deixa pouca margem para igualdade, ou para uma abordagem de democracia cultural baseada em direitos.

No entanto, não seria correto fechar com este sumário sombrio de como as expectativas do governo afetaram a arte participativa no decorrer das décadas de 1990 e 2000. Surgiram novas exigências, por vezes problemáticas, mas também surgiram novos recursos e oportunidades para a prática criativa. Os artistas comunitários, acostumados a trabalhar nas fronteiras de outros setores, ajustaram-se a uma verdadeira procura pelo seu trabalho, cujo valor tinha sido estabelecido por *Use or Ornament?* e estudos seguintes. Gradualmente, o mundo das artes começou a aceitar que a arte participativa tinha potencial. O argumento a favor do financiamento público ganhou mais força, e a prática chegou a novos grupos sociais numa ocasião em que orquestras e outras instituições culturais se sentiam ansiosas devido ao envelhecimento dos seus públicos. O trabalho ao ar livre e os festivais tornaram-se populares no decorrer da primeira década do sé-

culo XXI, provavelmente por manterem a arte participativa seguramente separada das instituições. Uma das minhas últimas memórias desse período é assistir à transmissão ao vivo de uma ópera num ecrã gigante na praia de Skegness. Algumas pessoas traziam as suas cadeiras de praia para assistir, enquanto outras se mostravam satisfeitas por poder gozar os últimos raios de sol dentro de água. Para mim foi uma experiência estranha, mas pareceu-me que a maioria das pessoas presentes a aceitou como parte normal da vida em Inglaterra no século XXI.

### **Assimilar a participação**

Chegados os finais da década de 1990, os artistas comunitários britânicos tinham desistido de tentar mudar o mundo das artes. Paradoxalmente, essa foi exatamente a época em que o mundo das artes começou a mudar, tendo vindo a absorver muitas das ideias, métodos e valores da arte comunitária, especialmente no que respeita à prática artística e aos programas educativos e de alcance social oferecidos pelas instituições culturais. A aceitação da arte participativa em setores como o da saúde, educação e outros, contribuiu para demonstrar o seu potencial alargado. Esta mudança pode ter sido facilitada pela ideia de que a arte comunitária tinha falhado e deixado de ser uma ameaça, fato que tornava seguro usar os seus métodos para alcançar novos públicos numa era de rápidas mudanças de caráter social e tecnológico.

A arte comunitária nasceu num mundo cujos meios de comunicação e de produção cultural se encontravam mais próximos da época vitoriana do que do momento presente. Quando aderi ao Greenwich Mural Workshop, em 1981, o espaço cultural público era muito semelhante ao de 1881, com a exceção única da radiodifusão – mas existiam apenas três canais de televisão geridos pelo Estado ou sob a sua licença.<sup>261</sup> A rádio e a imprensa (ainda a preto e branco, excetuando algumas revistas de luxo), eram domínios igualmente fechados. Surgiram algumas livrarias alternativas na década de 1970, mas o próprio termo “alternativas” sugere como era difícil o acesso a tudo o que estivesse para lá da cultura convencional. Foram criadas algumas oficinas gráficas comunitárias, em parte porque os posters eram vistos como uma forma de comunicar ideias num espaço público quase

completamente controlado por interesses comerciais e do Estado. O coletivo de artistas gráficos See Red acreditava que “a afixação de posters era uma forma importante de pôr a mensagem feminista a circular pelas ruas”.<sup>262</sup> Esse mundo desapareceu completamente. Na cacofonia de um espaço público regulamentado de forma desequilibrada, o problema que temos no presente deixou de ser a falta de vozes; passou a ser em quais confiar.

Desde o início da década de 1990 que a relação entre os cidadãos e a cultura pública se viu transformada pela chegada de computadores, vídeo e fotografia digital, telemóveis, impressão a laser, Internet, linhas aéreas *low cost*, televisão multicanais e notícias 24 horas por dia, blogues, rede sociais, smartphones e outras invenções. Como aprendiz numa oficina gráfica, aprendi que o movimento de arte comunitária colocava os meios de produção cultural ao alcance de todos. Hoje esse trabalho está feito, mas por outras forças e por motivos diferentes. Esses meios encontram-se mais acessíveis do que poderíamos ter sonhado. E, inesperadamente, os meios de publicação, distribuição e crítica foram também democratizados. É uma revolução cultural comparável à invenção da prensa móvel, e os seus efeitos serão igualmente vastos e imprevisíveis. O medo de que eleições nacionais possam ser clandestinamente manipuladas por poderes estrangeiros é um sintoma. O monopólio virtual do Estado e empresas sobre a publicação cultural foi quebrado e, apesar de ambos procurarem formas de recuperar o controle, isso não será fácil nem estará para breve.

Mesmo não constituindo parte considerável desse monopólio, as instituições de arte públicas eram importantes na definição de padrões e proteção do capital cultural da elite. Mas a autoridade da BBC, Arts Council, National Theatre, Royal Opera House, British Museum e restante sistema institucional da arte na Grã-Bretanha, encontra-se diminuída. Outrora, essas instituições podiam simplesmente disponibilizar a sua oferta de exposições espetáculos e emissões. Hoje, necessitam de ser atraentes para os seus públicos e atrair também aqueles que não o são. Acostumadas a falar, começam agora a aprender a escutar. Tendo adquirido o gosto pela autoexpressão no espaço digital, o público tornou-se mais exigente. Os defensores do mundo das artes inicialmente reagiam com raiva ao “nivelar por baixo”, mas o termo pouco se ouve hoje em dia. O processo é irreversível e, para

o bem ou para o mal, a cultura pública é agora uma questão de negociação. É essa a razão pela qual o mundo das artes adotou muitos dos métodos participativos da arte comunitária – são-lhe necessários para que possa renovar a sua relação com a sociedade num mundo fluído, competitivo e em mudança. O paradoxo é que, renitente em aceitar a sua perda de autoridade, aplicou as técnicas da democracia cultural ao propósito da democratização cultural.<sup>263</sup>

A questão tem sido uma faca de dois gumes para os artistas participativos. O sistema de financiamento das artes encontra-se muito mais disposto a financiar o seu trabalho, mas as expetativas desse sistema exercem uma forte influência sobre o que a prática artística é, como pode ser desenvolvida, com quem e porquê. Na economia da arte participativa o lado da procura tornou-se mais forte do que o lado da oferta. A questão é particularmente óbvia nas expetativas sobre o impacto social que o trabalho dos artistas deve ter, mas alarga-se a ideias sobre os participantes, duração dos projetos, identificação de grupos alvo, tipo de arte a ser feita, processos utilizados, como devem ser avaliados e outras questões. Tudo isso pode ser descrito como um tipo de institucionalização concetual que tenta assegurar que a arte participativa aconteça de formas e dentro de limites aceitáveis a quem a financia. O problema não é se esses parâmetros em si são bons, mas o fato de eles indiscutivelmente formarem um sistema de controle.

É extraordinariamente difícil evitar a institucionalização concetual sem se passar ao lado do sistema de financiamento, mas pode ser feito. Uma forma de o fazer é criar arte tão valorizada pelo sistema que este perde o interesse em questões sociais. Mas os artistas cuja arte é simplesmente participativa, não são vistos da mesma forma. Enquanto é esperado que o seu trabalho atinja um padrão artístico aceitável, ele é avaliado essencialmente pela capacidade que tem para alcançar novos públicos, desenvolver competências e confiança, ou envolver as pessoas em processos de tomada de decisão. Esses podem ser objetivos desejáveis, mas refletem pressupostos questionáveis acerca de, e intenções para com, pessoas que têm o direito de participar na vida cultural da comunidade e fruir das artes como todas as outras.

A institucionalização concetual afeta principalmente pequenas organizações de arte participativa e artistas individuais, o que significa





## DEAD GOOD GUIDES

Ao fim de quase 40 anos à frente do Welfare State International, John Fox e Sue Hill puseram termo à companhia no Dia das Mentiras de 2006. Ofereceram as instalações em Ulverston a outra organização de artes, enviaram os seus arquivos para a Universidade de Bristol e rumaram a casa. Dirigiram-se à sua Casa de Praia, onde, com a idade a que muita gente se reforma, começaram uma nova companhia – a Dead Good Guides. Paralelamente a instalarem-se em Morecambe Bay, John Fox e Sue Hill tinham vindo a explorar imaginativamente a paisagem única desta zona costeira havia anos. Ao explorar as suas especificidades, através de arte que aborda a relação desequilibrada entre o ser humano e a terra, acabaram por expor a globalidade da região. Hoje em dia, convidam outros a juntar-se-lhes na criação de instalações temporárias na linha costeira, fazendo caminhadas sonoras, utilizando um sistema específico de cultivo de terras ou escrevendo poesia. Oferecem cursos de formação em abordagens criativas para ritos de passagem, e fazem investigação sobre gestão de solos como parte do projeto *Wildernest*. Quaisquer distinções que pudessem ainda existir entre processo e produto, desaparecem com a diversidade de workshops, performances, poesia, escultura, rituais e vida social, que se fundem num mundo uno que permite a qualquer um encontrar a sua voz, o seu talento e o seu lugar. Atualmente, a espetacularidade característica do seu trabalho anterior foi substituída por uma humildade discreta que labuta continuamente no sentido de atingir uma melhor, mais criativa e mais generosa forma de estar no mundo.



## CIDADE, TERRATREME

A transformação da forma como a cultura é produzida, distribuída e apreciada, que ocorreu nos finais do século XX, abriu novos caminhos para a prática das artes comunitárias. Um deles é o cinema, uma poderosa forma de ação social nas mãos de um grupo como a Terratreme. A Terratreme foi criada em 2008 por seis cineastas portugueses cientes de que só criando a sua própria produtora poderiam fazer o tipo de trabalho em que acreditavam. Um destes cineastas é Pedro Pinho, que recorre a métodos participativos para trabalhar com comunidades em filmes que representam vidas marginalizadas e vozes não escutadas. Em 2016, com financiamento do “PARTIS”, a Terratreme começou a trabalhar em *Cidade*, um piloto de 55 minutos para uma série televisa sobre a vida nas periferias carenciadas de Lisboa. Além de Pinho, a equipa incluía Leonor Noivo, João Salaviza, Filipa Reis e João Miller Guerra. Não se trata de um documentário, mas sim de ficção. Nas palavras de Pinho “Não é sobre um bairro social – é sobre como te apaixonas, como te vês quando tens 18 anos e acabaste o secundário e não sabes o que fazer”. A história surgiu através de um processo de cocriação no seio de uma equipa de artistas profissionais e não-profissionais. O envolvimento de jovens vindos de contextos diversos deu-se através de workshops locais, em disciplinas que incluíam a representação, performance e produção cinematográfica. O trabalho produzido é intenso, cativante e sem sentimentalismos. Na primeira apresentação, em janeiro de 2017, os jovens participantes celebraram as suas realizações com um orgulho óbvio. Mas Pinho tem uma perspetiva clara sobre as limitações e riscos deste tipo de trabalho, aceitando que o mesmo não consegue transformar condições sociais. O que pode fazer é dar às pessoas novas formas de se imaginarem e imaginarem os seus próprios futuros, e criar filmes acessíveis que refletem o Portugal de hoje e de amanhã.



## MORE MUSIC

No edifício de um antigo clube de bilhar, a umas centenas de metros do mar de Morecambe, faz-se música atarefadamente. Há uma turma de crianças num workshop de canto, um baterista numa sala de ensaio, e uma banda que prepara o seu próximo espetáculo. No salão do piso superior faz-se o *sound check* para um concerto. A azáfama quotidiana deste centro comunitário dedicado à música é visível por todo o edifício – um pequeno número de funcionários, alguns professores em regime independente e magotes de voluntários entusiasmados. A organização More Music foi fundada em 1993 por Peter Moser, que por muitos anos tinha sido um dos músicos do Welfare State International. Começou com pouco mais do que a experiência que trazia, bastante energia e um compromisso assumido para com esta estância de veraneio decadente na costa de Lancashire. Tornou-se uma figura familiar como *one-man band*, a bater ritmos rua acima rua abaixo, como um flautista mágico dos tempos modernos. Ainda usa o seu *kit* de instrumentos, em escolas e centros comunitários, para demonstrar que a razão da música é a diversão, o riso e a partilha de som que tenha significado. Moser reformou-se em 2018, e a More Music segue em frente sob a liderança de um novo diretor, sempre o epicentro da vida local, um lugar para a amizade, criatividade e diversão. A organização tem ajudado inúmeros jovens a encontrar o seu rumo e vai prestando apoio em tempos de necessidade. A sua banda de rua (*Baybeat*), o festival de papagaios de papel, e desfile de lanternas, estão perfeitamente alinhados com o lado mais lúdico desta localidade costeira, mas a More Music tem também celebrado datas como o Dia em Memória do Holocausto e o décimo aniversário da tragédia da apanha de berbigão na Baía de Morecambe. Em tempos difíceis, todas estas atividades têm permitido à terra recuperar parte do seu espírito. Mais música, mais vida.



## IN PLACE OF WAR

A organização In Place of War nasceu em 2004 com uma investigação da Universidade de Manchester sobre a forma como o teatro e a arte podem criar percursos alternativos à violência. Algumas das pessoas envolvidas no trabalho comprometeram-se a aplicar o conhecimento produzido a atividades de apoio a jovens que vivem a guerra e o seu legado, ou que se encontram expostos à violência civil de gangues e opressão política. Desde então, a In Place of War tornou-se a central de uma rede global de músicos, atores, formadores e artistas que usam a sua criatividade para dar oportunidades a outros jovens. O método é sempre o mesmo – primeiro, criam-se espaços seguros e dotados dos recursos necessários; na fase seguinte, formam-se formadores em competências relativas às indústrias criativa e artística; para concluir, abrem-se as portas a mercados e colaborações internacionais. O objetivo não é o de obter sucesso comercial. É sim, serem ouvidos, desenvolver o ativismo, ou até a resistência, sempre de forma que tenha significado para os artistas e as suas comunidades. A ambição do projeto é empoderar os participantes, porque só assim se alcançará uma mudança duradoura. Seria difícil imaginar condições mais adversas para desenvolver trabalho artístico do que estas situações de extrema pobreza e conflito, com equipamento doado e baixo financiamento. No entanto, em países como a Colômbia, África do Sul, Palestina, Zimbabué, Brasil, e Sul do Sudão, entre outros, a In Place of War tem demonstrado repetidamente como os jovens podem aplicar a sua energia criativa e mudar o canto do mundo que lhes pertence, desde que lhes seja dada a oportunidade. É um trabalho frágil e periférico: pode ser que sempre o seja, é essa a razão pela qual é tão importante.



que há atualmente menos exploração e inovação na arte participativa do que havia no passado. Organizações de base, com recursos limitados e obrigações burocráticas, são apanhadas numa roda viva de entrega de trabalho, e de trabalhadores inseguros na economia de eventos típica do mundo das artes. Não existe tempo para testar ideias novas, encontrar inspiração, pensar ou sonhar, apesar dos artistas se tornarem ultrapassados ou esgotados se não conseguirem alimentar a sua criatividade. Os artistas jovens entram no campo da arte participativa com energia e ideias novas, mas são preparados na sua formação para aceitar os pressupostos do sistema. Hoje em dia existe imensa arte participativa na Grã-Bretanha, muita é boa, mas a melhor, frequentemente, acontece apesar do sistema de financiamento ou para além do seu raio de atuação. São os artistas quem tem que fazer a ponte entre as baixas expectativas do sistema relativamente à arte participativa e a elevada esperança das pessoas com quem criam arte.



# 11

## Sem apoio, sem autorização (a partir de 2008)

Let's get the TV and the radio  
To play our tune again  
It's 'bout time we got some airplay  
of our version of events  
there's no need to be afraid  
I will sing with you my friend

Emeli Sandé <sup>264</sup>

### Marés e tempestades

Conforme esta longa história do desenvolvimento da arte participativa vai chegando ao tempo presente torna-se mais difícil de examinar com nitidez, pois tudo está demasiadamente próximo. Mas, antes de descrever onde nos encontramos de momento, já firmemente no século XXI, afigura-se útil revisitar brevemente o retrato que tem vindo a ser esboçado nos capítulos anteriores. Retrato que, como toda a história, é uma interpretação do passado com o objetivo de fazer sentido do presente. E apesar de ser uma interpretação baseada em anos de experiência, discussão, investigação e reflexão, não deixa de ser uma hipótese.

A minha interpretação do desenvolvimento da arte participativa envolve dois temas que se cruzam. O primeiro destes temas aborda



como a invenção das belas artes no século XVIII veio criar uma cisão entre visões de arte e vida, que se manteve até aos nossos dias. Essa cisão originou uma luta entre os que usam o potencial das belas artes a qualquer preço, incluindo pô-las ao serviço das estruturas de poder, e os que têm uma ideia mais humanista e alargada do lugar da arte na vida quotidiana. Apenas por uma questão de conveniência podemos diferenciar estes dois campos chamando-lhes Puristas e Democratas. Um erro cometido tanto por Puristas como por Democratas é acreditarem que as belas artes são, em si, uma estrutura de poder de elite, visto a elite sempre ter tomado o seu partido. Não o são. São um método de usar a arte de forma crítica, mas não necessariamente à custa de usos diferentes, tais como para consolo ou afirmação. Como tal, o uso da arte está aberto a todos, não apenas à elite. Razão pela qual William Morris (nestes termos, um Democrata), escreveu que não desejava arte apenas para alguns.<sup>265</sup> Era sua crença que o poder emancipatório das belas artes deveria estar ao alcance de todos. Os Democratas não rejeitavam as inovações artísticas e filosóficas da arte do pós-Iluminismo. Muito pelo contrário, era exatamente por entenderem a sua importância que queriam que essas inovações se tornassem verdadeiramente universais. Foi esse o motivo pelo qual os sócios do Salford Lyceum se aplicavam à aprendizagem de música, teatro e filosofia, a Oxford and Bermondsey Shakespeare Society fazia teatro com rapazes analfabetos do sul de Londres, e Joan Littlewood sonhava com um Fun Palace onde todos pudessem fruir dos privilégios do lazer:

Escolham o que querem fazer – ou observem outros a fazê-lo. Aprendam como lidar com ferramentas, tinta, bebês, maquinaria, ou, simplesmente, escutem a vossa música favorita. Dancem, conversem ou subam a um lugar de onde possam ver como outras pessoas fazem as coisas funcionar. Sentem-se no exterior com uma bebida e sintonizem-se no que está a acontecer noutros pontos da cidade. Tentem iniciar um motim ou começar uma pintura – ou, muito simplesmente, recostem-se e olhem o céu.<sup>266</sup>

A parte final – e mais especulativa – da minha interpretação da história de arte recente, é a sugestão de que a cisão criada pela invenção das belas artes está a desaparecer. Sendo, em parte, uma questão de tempo. Tudo muda, e mesmo as ideias mais fortes acabam por ser repensadas quando os mundos em que foram inventadas ou usadas de-

saparecem. As ideias do Iluminismo são agora fortemente contestadas.<sup>267</sup> As sociedades europeias viveram grandes mudanças desde a Segunda Guerra Mundial. O Estado-Providência, a democracia e a paz, tornaram as suas populações mais saudáveis e mais educadas do que no passado, dando-lhes também o tempo e recursos necessários para fruírem de uma abundância de experiências artísticas sem precedentes. Novas formas de informação e tecnologia da comunicação colocaram os meios de produção, distribuição e crítica cultural, ao alcance de um número crescente de pessoas. Se a sociedade europeia de hoje em dia é, ou não, mais diversa do que era há um século atrás, pode ser discutível, mas é inquestionável o fato de que vozes outrora marginalizadas, incluindo as mulheres, pessoas portadoras de deficiência, minorias étnicas e a comunidade LGBTI, têm hoje uma voz que não tinham, e que com ela estão a mudar e democratizar as ideias que temos sobre arte. Isto é importante porque o crescimento da arte participativa – a sua generalização – é, acima de tudo, uma consequência do desaparecimento gradual dessa cisão criada pelo Iluminismo no conceito Ocidental de arte. Apesar de nem todos o verem (de ambos os lados do argumento), as diferenças entre Puristas e Democratas estão a deixar de ser importantes. A questão deixou de ser “Será arte?”, tendo passado a ser “Será de boa qualidade?”.<sup>268</sup>

A arte participativa pode ter sido arrastada por esta maré histórica, mas teve parte ativa no movimento, e a sua contribuição para o desaparecimento da cisão acima mencionada é o segundo (e menor) tema desta minha interpretação. Especialmente fora do Reino Unido existem mais dimensões do que as que conheço ou poderia incluir neste trabalho. Fiz referência à influência do desenvolvimento comunitário na arte comunitária britânica e ao teatro pós-colonial que Eugene van Erven descreve como “um tipo de proto-arte comunitária criado por grupos organizados coletivamente”.<sup>269</sup> Mas as lacunas não invalidam a parte da história que posso contar, nomeadamente o desenvolvimento da arte comunitária na Grã-Bretanha, apesar de este tema ser mais autobiográfico e, como tal, mais ficcional.

Começa com o surgimento da arte comunitária na década de 1960, não tanto como o movimento estritamente político frequentemente imaginado, mas mais como um movimento artístico que transportou o desafio contracultural da década para dentro dos templos sagrados das belas artes. Fazê-lo teve implicações políticas, como a de questio-

nar a distribuição dos recursos culturais, e muitos dos artistas comunitários pertenciam à mesma esquerda democrática que William Morris. O seu desafio era dirigido à autoridade cultural, razão pela qual o sistema das artes, em resposta, questionou as ideias sobre qualidades pelo movimento. A questão não foi nunca o valor artístico da arte comunitária, mas sim uma luta mais alargada sobre quem tinha o direito de decidir se esta tinha valor artístico ou, indo mais longe, o que é que significava valor artístico. Como tão frequentemente acontece, a disputa não era sobre arte, mas sobre poder.

Paradoxalmente, não foi a política que caracterizou e tornou importante a primeira fase da arte comunitária na Grã-Bretanha, mas sim a sua criatividade artística, teórica e metodológica. A estética, ideias e técnicas pioneiras introduzidas pela arte comunitária entre finais da década de 1960 e finais da década de 1980, eram muitas e variadas, tendo produzido uma enorme quantidade de material que veio subsequentemente alimentar a prática da arte participativa. Mas a ideia mais profunda e abrangente da arte comunitária continua a ser a democracia cultural. Se, pelos finais da década de 1980, aparentava que o movimento de arte comunitária tinha fracassado em alcançar a democracia cultural (e foi essa a interpretação de muitos dos envolvidos), isso deve-se ao fato de o movimento operar contra outra maré histórica – a ascensão do neoliberalismo. A democratização gradual que vinha a fazer desaparecer a antiga cisão estava em discordância com a viragem à direita sofrida pela política no último quartel do século XX.<sup>270</sup>

No decorrer da década de 1990, os artistas comunitários, tal como outros grupos progressista britânicos, tiveram que se adaptar a um ambiente político insensível mas consolidado. E, tal como muitos outros, incluindo o setor de voluntariado e beneficência de que fazia parte, a arte comunitária respondeu dando prioridade às necessidades daqueles que tinha por objetivo beneficiar. Uma mudança de terminologia veio distanciá-la de fracassos passados e ajudar os seus artistas a estabelecer novas relações para lá das fronteiras do mundo das artes. Encontraram acolhimento em setores como a educação, saúde, serviços sociais e reabilitação urbana, e aplicaram os seus modelos artísticos a trabalho que fazia uma diferença discreta, mas verdadeira, na vida de muita gente. Desenvolveram um maior conhecimento sobre outras disciplinas e passaram a dar mais desta-

que aos benefícios sociais do seu trabalho, agora apoiado pelos resultados apresentados por *Use or Ornament?* e outros trabalhos de investigação. Tudo isso coincidiu com uma mudança de governo que trouxe consigo um novo financiamento para as artes e uma nova atenção às dificuldades enfrentadas pelas comunidades pós-industriais. A democratização constante da cultura exigiu também que um setor cultural em expansão desse uma atenção redobrada a todos os membros da sociedade. E, assim, estas duas décadas revelaram-se um período significativamente positivo para a arte participativa. Tornou-se mais generalizada e comum do que alguma vez tinha sido e as grandes variações existentes no que acontecia, e como era feito, podiam ser entendidas como um sinal de vitalidade democrática.

E depois dá-se o colapso financeiro de 2007-08, a Grande Recessão, a crise da Zona Euro, a Primavera Árabe, guerra, terrorismo e refugiados. Tudo mudou. De uma forma ou de outra, todos vivemos agora com as consequências dessa tempestade e, enquanto ela perdura, torna-se difícil prestar atenção à maré. É difícil compreender o que se passa atualmente na arte participativa; e imaginar o futuro parece particularmente especulativo. Contudo, este capítulo reflete sobre a arte participativa em tempos incertos, e sugere medidas para fortalecer o seu potencial na democracia cultural e empoderamento comunitário. Mas primeiro necessitamos de mapear o campo no presente. E isso constitui um desafio, porque a escala e diversidade da arte participativa no momento tornam difícil conseguir discernir tendências com confiança, particularmente quando se trata de contextos ou culturas menos familiares. Como tal, o que apresento é apenas um esboço do panorama atual que os leitores necessitam de rever à luz do seu próprio conhecimento, particularmente no que se refere a outros países.

A generalização da arte participativa viu a prática expandir-se para além das sociedades abastadas do Ocidente, onde emergiu na década de 1960, e chegar ao Deserto Australiano, às cidades fronteiriças do México, aos bairros de subúrbio na África do Sul e às cidades novas da China. As duas primeiras décadas do século XXI viram um desabrochar notável da arte comunitária em países onde a prática era fraca ou não existente. Vi-o em primeira mão por todo o sul e leste da Europa, e em países tão variados como a Colômbia, Marrocos, Japão, Burkina Faso, Canadá e Quirguistão. Tipicamente, o trabalho

é auto iniciado, conduzido por energia local e em resposta a necessidades autodefinidas. Acontece sem apoio e não pede autorização a ninguém. Onde se verifica o apoio institucional ou do Estado acontece geralmente em resposta a ações já desenvolvidas no terreno. Nesse aspeto, encontro ecos dos primeiros anos da arte comunitária na Grã-Bretanha. No entanto, o meu conhecimento de trabalho fora da Europa é demasiadamente limitado para que possa fazer alegações para além de que a arte participava prospera e que aquilo que conheço me tem impressionado pela sua criatividade, integridade e humanidade. Mas são histórias para outros contarem.

Na Europa, a arte participativa independente tem demonstrado um crescimento semelhante em lugares onde era rara, ou não existente, até há cerca de 20 anos. Tem sido nutrida pela reunificação da cultura dividida que descrevi anteriormente. Tendo também vindo a ser moldada por eventos históricos que incluem o fim do comunismo na Europa de Leste, a expansão da União Europeia, a crise financeira e recessão, e a crise dos refugiados no Mediterrâneo. São eventos que têm afetado as nações do sul e leste europeu de forma desproporcional e que, apesar de não o terem causado, criaram as condições para o desenvolvimento da arte participativa nas mãos de uma nova geração de artistas. Na minha opinião, em resultado destas recentes forças históricas, existem importantes variações na arte participativa em diferentes regiões do continente.

A maioria dos países do norte e oeste da Europa – França, Alemanha, Grã-Bretanha, Bélgica, Holanda, Dinamarca, Suécia, e outros – tem vivido em relativa estabilidade e prosperidade desde o fim da Segunda Guerra Mundial. Foi-lhes possível desenvolver sistemas culturais que apoiam instituições públicas, agentes culturais comerciais e independentes, educação e sociedade civil, num enquadramento de política e financiamento estatal. Estas ecologias funcionam há 60 ou 70 anos e têm conseguido acolher novas práticas e ideias, até mesmo as que, como é o caso da arte comunitária britânica, contestam os pressupostos existentes. Uma forma de interpretar a história da arte participativa na Grã-Bretanha, exposta nos dois capítulos anteriores, é vê-la como a assimilação de vozes radicais dentro de um sistema convencional de carácter consensual e que necessitava de ajustes de ambos os lados.

A experiência não foi a mesma noutras partes da Europa. Nos países em que existiam regimes comunistas sob a alçada da URSS – Polónia, Checoslováquia, Hungria, Ucrânia, Roménia, Bulgária, os Estados do Báltico, Jugoslávia, e outros – tinha sido implementado um sistema cultural que era ideologicamente orientado e controlado pelo Estado. Na sequência das revoluções de 1989-1992, artistas e instituições culturais tiveram que passar por uma enorme reorientação prática e intelectual para conseguirem sobreviver numa economia mais liberal, o que se mostrou difícil e doloroso, especialmente para a geração mais velha. O crescimento da arte participativa na Europa de Leste desde o milénio tem sido conduzida por uma geração mais jovem, formada num sistema pós-comunista, e que raramente recebe apoio significativo por parte do sistema cultural reconstruído. No sul da Europa – Portugal, Espanha, Itália, Grécia, Malta, e outros – a situação é ainda mais variada e complexa, com diferenças de política que levam a variações estruturais dentro de sistemas nacionais. No entanto, é justo dizer que o enfoque da política cultural destes estados incidia sobre o património e instituições que incluíam companhias de artes performativas e museus. Os artistas mais jovens tinham-se voltado para a arte participativa ainda antes de crise financeira ter destruído a confiança dos cidadãos no status quo. Como muitos dos seus pares um pouco por toda a parte, estes jovens artistas respondem à situação vulnerável em que se encontram, a fazer arte com artistas não-profissionais e sobre as questões mais urgentes do momento.

Este esboço que apresento da forma diferente como os cidadãos da Europa experienciaram o último meio século, é um recordar breve mas necessário das complexidades subjacentes a qualquer tentativa de síntese. Contudo, com essa ressalva contribui para explicar como a situação presente da arte participativa se afigura tão diferente no norte da Europa do que no sul e leste do continente. Em termos muito simples, no norte a prática está a caminho de se tornar parte estabelecida de uma ecologia cultural segura, possivelmente à custa do seu potencial radical e emancipatório. No sul e leste, por outro lado, ela é periférica, contestada e independente, frequentemente subfinanciada e por vezes politizada. A sua relação tensa com as instituições estatais e mundo das artes torna-a comparável à arte comunitária britânica no decorrer da década de 1970. A continuação deste capítulo

lança um olhar breve sobre a arte participativa nestas duas partes contrastantes da Europa.

## **Desenvolvimento institucionalizado no norte da Europa**

A maré de aceitação que levou a arte participativa até às mais prestigiadas instituições do mundo das artes no norte da Europa, não parece ter sido significativamente afetada pela crise financeira. A despesa pública ficou sob pressão e os orçamentos relativos à cultura não foram poupados. Todavia, uma década mais tarde, é impercetível qualquer impacto duradouro nas condições da arte participativa nesta região da Europa.

A partir de 2010, a política de austeridade britânica levou a cortes acentuados na despesa pública, tendo afetado particularmente as austerias que se viram forçadas a dar prioridade a serviços estatutários à custa de outros de caráter discricionário, como a cultura. O financiamento tornou-se mais apertado, mas o aumento feito anteriormente pelo governo Trabalhista manteve-se praticamente inalterado. Além de que, em parte, as artes têm também sido protegidas pela receita da National Lottery. Galerias, teatros e orquestras, têm ocasionalmente cortado no trabalho participativo, mas sem alterarem as suas políticas. O interesse demonstrado pela arte participativa por parte de setores como os da saúde, assistência social e educação, mantém-se forte e conta com o apoio de decisores políticos: em julho de 2018, Matt Hancock, ministro da Saúde e Assistência Social, definiu as receitas sociais (do tipo oferecido pela Artlift), como uma das suas prioridades no contexto dos cuidados de saúde preventivos.<sup>271</sup>

Em 2013, a arte participativa recebeu um forte impulso com o lançamento, pelo Arts Council England, do programa “Creative People and Places” (CPP), implementado em 21 regiões de Inglaterra.<sup>272</sup> Foram desenvolvidas novas parcerias entre organizações culturais e sociais com o objetivo de criar uma oferta cultural que incluísse espetáculos, exposições e projetos de arte participativa. A dimensão do programa não tem precedentes: entre si, as parcerias do CPP atraíram um público de 1,45 milhões de pessoas, divididas por 3100 atividades ao longo de três anos.<sup>273</sup> Foi desenvolvido trabalho de qualidade bastante elevada em termos artísticos, éticos e até políticos, e a maioria dos projetos constituem exemplos de boas práticas pelos padrões cor-



rentes. Em julho de 2018, o Arts Council England anunciou um novo investimento destinado a alargar o programa a novas regiões. No total, o investimento feito entre 2013 e 2020, será de £90 milhões no que é maioritariamente um programa de arte participativa. Para Sir Nicholas Serota, atual presidente do Arts Council England (e antigo diretor da Tate durante cerca de 30 anos), existem três razões pelas quais a sociedade necessita deste tipo de trabalho:

Primeiro, porque todos deveriam poder fruir do prazer e da oportunidade de expressão pessoal que a arte e cultura oferecem. [...] Segundo, muitas pessoas sentem que as suas vozes não são ouvidas; que têm direito de voto mas que não podem influenciar a forma como as suas comunidades são vistas e servidas. Não estou a afirmar que participar num projeto cultural seja resposta para tudo. Mas a cultura pode contribuir para corrigir desequilíbrios de poder quando escutamos, encorajamos as pessoas a falar, e não terminamos as suas frases por si. Quando reconhecemos que todos têm voz e lhes damos respeito. Terceiro, a arte e a cultura podem contribuir para a revitalização do nosso sentido de comunidade e local nestes tempos de rápida mudança social e económica. A cultura é o que une a humanidade; e também o que nos distingue das outras espécies. Um sentido de cultura local partilhada e coletiva é importante numa era em que os pontos de encontro da comunidade, sejam eles bibliotecas, pubs, templos religiosos, ou até mesmo as lojas das ruas comerciais, estão a desaparecer.<sup>274</sup>

É importante ler estas palavras vindas do epicentro institucional das artes britânicas, porque elas representam exatamente o mesmo argumento que o movimento de arte comunitária apresentou ao Arts Council em 1973.

Tendo em conta as diferenças históricas, culturais, políticas, legais e administrativas, uma incorporação institucional da arte participativa, com características semelhantes, é observável um pouco por toda a parte no norte da Europa. Porque as instituições culturais desses países tendem a estar mais estreitamente ligadas aos serviços públicos, as iniciativas de caráter participativo, geralmente, têm origem no setor das artes. Em França, o longo discurso em redor da democratização cultural gerou o aparecimento de dois importantes tipos de prática. A mediação cultural (que na Grã-Bretanha pode ser definida como trabalho educativo) tem como objetivo tornar as instituições li-

gadas às artes visuais e performativas mais acessíveis a quem ainda não as frequenta.<sup>275</sup> E os programas socioculturais que são mais próximos da prática da arte comunitária e, geralmente, desenvolvidos pelas autarquias.

Existem companhias independentes de arte participativa em França, na Alemanha e outros países do norte da Europa, mas habitualmente veem-se, e são vistas, simplesmente como organizações culturais. A organização *Banlieues Bleues* funciona como produtora e organiza um festival de jazz a partir da sua base em Seine-Saint-Denis, uma zona carenciada da periferia de Paris. Criada em 1984 por uma coligação de autarcas socialistas, a organização goza de uma elevada reputação pela programação que apresenta e trabalho que desenvolve com escolas locais e grupos comunitários. Apoiava jovens a criar música original com artistas franceses e internacionais, a darem concertos e a manterem um programa de sessões regulares. Mas a *Banlieues Bleues* não se vê como uma organização de arte comunitária. Produz excelente trabalho participativo da mesma forma que um teatro ou galeria convencional poderiam fazer. Do mesmo modo, através do projeto “*Démos*”, a *Philharmonie de Paris* apoia a participação em música clássica de mais de 2000 crianças carenciadas. Mais uma vez, o trabalho é participativo, mas a organização não o é. Não se trata de uma distinção menor. Os programas da *Banlieues Bleues* e da *Philharmonie de Paris* ficariam diminuídos sem este trabalho participativo, mas continuariam a funcionar. Enquanto uma organização de música comunitária, como a *More Music* em Lancashire, existe unicamente para e através da cocriação com artistas não-profissionais.

A arte participativa foi adotada por instituições culturais em processo de adaptação a mudanças nas sociedades das quais dependem, tanto a nível de financiamento como de público. Na Holanda, a arte comunitária faz atualmente parte da política cultural nacional, no entanto, a diferença entre arte profissional e amadora é por vezes pouco nítida. O país tem agora um forte setor de arte participativa independente, que inclui artistas individuais, companhias de arte comunitária e instituições culturais. Enquanto *Capital Europeia da Cultura 2018*, *Leeuwarden* fez da arte participativa parte central do seu programa.<sup>276</sup> O fim de semana de abertura contou com 300 comunidades da região de Frísia a partilharem contos tradicionais alusivos ao Inverno com 25 000 visitantes, a que se seguiu um excelente programa

de arte comunitária e participativa ao longo do ano. A abordagem adotada por Leeuwarden demonstra como a distinção entre as belas artes e a cultura popular se está a tornar cada vez menos significativa. Os milhares de pessoas da localidade que contribuíram para o programa estão apenas interessadas em incentivar a participação em arte relacionada com questões importantes para a vida na Frísia, no presente e no futuro.

Na Alemanha, a arte participativa chegou à Berliner Philharmoniker que iniciou um programa educativo sob a liderança de Sir Simon Rattle, com base na experiência que este trazia de Birmingham.<sup>277</sup> Fazendo uma retrospectiva ao fim de dez anos Rattle comentou:

Sendo uma orquestra de tigres selvagens, como são, tomaram profundamente a peito a ideia de que a música pertence a todos, então agora uma parte considerável da orquestra trabalha na educação, no espalhar a palavra. Tivemos experiências extraordinárias, em escolas, em prisões, em locais de difícil acesso fora de Berlim, em lares de terceira idade. [...] Penso que como músicos aprendemos pelo menos tanto quanto as pessoas com quem trabalhamos e para quem tocamos. Houve muitas pessoas que se tornaram grandes amigos através do programa e agora, depois de dez anos, sentimos que temos uma verdadeira família e isso é algo que é absolutamente parte do compromisso da orquestra. Temos que fazer parte da cidade e temos que dar a toda a gente a oportunidade de experimentar a nossa música. Ela pode mudar as vidas das pessoas.<sup>278</sup>

A adoção destas práticas pela mais prestigiada das orquestras europeias – e o patrocínio oferecido pelo Deutsche Bank desde o seu início – demonstra como a arte participativa se veio a integrar nas instituições culturais das regiões mais abastadas do continente.

## **Desenvolvimento independente no sul da Europa**

Importante como é, a nossa busca pelo “novo” não deve ter lugar à custa da história e poder de ação dos movimentos sociais e ativistas que nos precederam e abriram caminho à presente reação de confronto à crise global, aos que a criaram e aqueles que dela beneficiam.

A arte participativa pode ser cada vez mais comum no seio da oferta cultural disponível no norte da Europa, mas isso não se aplica ao continente como um todo. O progresso é nítido em países como Portugal e Espanha, mas em muitos outros a arte participativa continua a ser periférica e a depender do empenho de artistas e ativistas. Os exemplos já apresentados são ilustrativos da questão: artistas participativos na Bélgica partem de pontos completamente diferentes do que os seus pares na Sérvia. Mas não é fato consumado que todos os artistas ambicionam a aceitação, especialmente quando isso significa uma perda de independência como a que se pode observar na história da arte comunitária britânica. Ao que me parece, particularmente no sul da Europa, o colapso financeiro e as suas consequências radicalizaram uma geração emergente de artistas participativos tendo como resultado que, hoje em dia, muito do trabalho mais importante e estimulante surge exatamente nos países que têm o menor nível de apoio formal. A crise financeira de 2008 foi uma experiência formativa para uma geração de jovens europeus, tal como 1968 o foi para a primeira geração de artistas comunitários.<sup>280</sup> Eles viram como empregos, casas e reformas podiam desaparecer de um dia para o outro, e viveram as dificuldades das suas famílias. As suas próprias perspectivas futuras foram afetadas. Em 2012, o desemprego juvenil encontrava-se acima dos 40% em Itália, dos 50% em Espanha e próximo dos 60% na Grécia.<sup>281</sup> Revoltados, desiludidos e cheios de energia, muitos aderiram ao Occupy, Indignados e outros movimentos de protesto que desafiavam o modo como a política era feita. O manifesto posto em circulação em Espanha em 2011 capta parte desse espírito:

Somos pessoas, não mercadoria. Não sou apenas o que compro, porque compro e para quem compro. [...] Estou indignado. Acredito que posso mudar a situação. Acredito que posso contribuir. Sei que unidos conseguimos. Venha connosco. É o seu direito.<sup>282</sup>

De Madrid a Londres, de Reiquiavique a Istambul, os jovens ocuparam espaços públicos, tendo algumas vezes conseguido forçar uma verdadeira mudança. Mesmo quando não o conseguiram, restabeleceram métodos de educação e debate democrático reminiscentes do Maio de 68. Mas fizeram-no com acesso a novas tecnologias digitais e de comunicação, e numa era em que a cultura se tinha generalizado

e a arte participativa tornado comum. Alguma dessa energia veio a ter impacto na arte comunitária.

George Sachinis e Eirini Alexiou fazem parte dessa geração de jovens artistas europeus que começaram a trabalhar na primeira década do século XXI. Em 2004, criaram a companhia de arte performativa Ohi Pezoume. Sediados em Atenas, faziam trabalho *site-specific* que estabelecia ligações entre a arte e a ciência, história, mito e espírito do lugar. A nova companhia atraiu prêmios e o apoio do Ministério da Cultura grego. Mas, em 2011, com a evolução da crise da dívida grega, foi-lhes comunicado que o financiamento para o espetáculo que decorria na altura tinha sido cortado. Tiveram que ser eles próprios a pagar as despesas. Mas a Ohi Pezoume foi uma vítima menor do desastre vivido pela Grécia. Os artistas foram deixados à deriva juntamente com os seus concidadãos. O que torna esta história interessante é essa experiência ter tornado uma companhia de arte performativa erudita num coletivo de arte comunitária intitulado Urban Dig.

George Sachinis e Eirini Alexiou tinham começado a aperceber-se do potencial da prática participativa no último projeto para o qual tinham recebido financiamento, em que lhes tinha sido solicitado o envolvimento da população local na produção. Mas isso tinha acontecido num outro mundo em comparação ao tsunami de desemprego, dívida e pessoas sem-abrigo, que varria a cidade.<sup>283</sup> Desorientados, sabiam apenas que tinham que fazer arte de forma diferente se quisessem que o trabalho tivesse significado nesta nova realidade. Aceitavam todo o trabalho que podiam para cobrir as necessidades mais imediatas, e começaram a conversar com amigos sobre o que poderia ser feito aqui e agora, sem apoio e sem autorização. Gradualmente, essas questões tornaram-se num projeto comunitário de dois anos em Dourgouti, um bairro carenciado e escondido do resto da cidade. Começou com conversas em cafés, ruas e praças, a falar sobre tudo e nada, sobre o lugar e as suas memórias, sobre a vida das gentes locais, as suas aptidões, esperanças e necessidades. George Sachinis descobriu que bastava abrir um mapa numa mesa de taberna para que as pessoas se juntassem a contar histórias sobre a localidade. Todos tinham o seu lugar, quer tivessem vivido toda a vida nesta zona empobrecida da cidade ou aqui tivessem desaguado vindos de outras partes da Grécia ou do estrangeiro. Era uma comunidade definida

pelo local. Seguiram-se caminhadas para explorar as ruas e partilhar conhecimentos. Arquitetos, projetistas e formadores desempregados juntaram-se aos artistas para dar workshops em esplanadas de café e praças públicas. Especialistas em informática desenvolveram uma plataforma digital e criaram contas em redes sociais para estabelecer contacto entre o número crescente de pessoas atraídas pelo projeto. Trabalhavam em grego e inglês para incluir refugiados e imigrantes e pediam aos vendedores de sucata ciganos para espalhar a palavra enquanto faziam negócio. Houve muito palmilhar de ruas, bater a portas e desenvolver confiança. Havia quem quisesse saber o que é que os artistas – se não estavam a ser pagos – ganhavam com o projeto?

Inspiração, era a resposta. George Sachinis, Eirini Alexiou e os restantes elementos do que se tinha tornado o Urban Dig, apercebiam-se de como a cocriação podia abrir portas a novas e poderosas formas de fazer arte num período instável e de sofrimento. No final, 525 pessoas contribuíram para o projeto intitulado “Dourgouti Island Hotel”.<sup>284</sup> Organizaram caminhadas, entraram em jogos, contaram histórias, participaram em workshops, tocaram música, dançaram, desenharam mapas, e desenvolveram outras atividades. Também se apoiaram uns aos outros criando grupos informais de ajuda mútua. Houve espetáculos e público, mas os artistas do Urban Dig tinham-se apercebido de que o importante era a forma como o trabalho tinha empoderado as pessoas através de arte semi-planeada ou espontânea, e tinha proporcionado solidariedade, consolo e prazer, mesmo quando era focado na injustiça e em imaginar novas formas de viver em conjunto.

A experiência em Dourgouti mudou os artistas do Urban Dig. Continuaram a fazer performances desafiantes, poéticas e belas. O seu compromisso para com a arte é mais forte do que nunca. Mas viram como a repercussão pode ser diferente quando a arte é feita com artistas não-profissionais e em resposta à experiência vivida e urgente. George Sachinis comenta:

É verdade que quando se levam artistas para as comunidades, as pessoas olham para ti de lado, porque, sim, fazemos imensas horas de trabalho de graça. Infelizmente, isso é algo que, no papel de artistas neste país, conhecemos bem e já fizemos antes. Claro que o fazemos por razões que



## CHAPITÔ

Muitos turistas conhecem o Chapitô como um restaurante conceituado, com vista sobre o centro histórico de Lisboa e o rio Tejo. Para outros, é um local da moda, para assistir a teatro físico, música e socializar pela noite dentro. Mas, por trás desta faceta pública, existe um extraordinário projeto social que, desde 1981, vem a mudar vidas através da formação em atividades circenses. A visão do Chapitô é de Teresa Ricou (nome artístico Teté), uma mulher palhaço que iniciou o trabalho com jovens ao regressar a Portugal depois de fazer formação no estrangeiro. Desde então, e com uma determinação tenaz, cultiva este projeto social que emprega astúcia comercial para promover a inclusão. Instalado num antigo reformatório feminino junto ao Castelo de São Jorge, o Chapitô está registado como escola pública. Os seus 120 estudantes, de idades compreendidas entre os 16 e os 18 anos, frequentam a instituição para obter um Certificado Profissional Nível 4 em Artes Circenses. Alguns vêm de meios mais prósperos; mas outros conhecem bem a pobreza, a falta de abrigo ou os Centros Educativos. O Chapitô tem uma ambição alta para qualquer um deles, esperando que atinjam o seu potencial artístico e humano em plenitude e assumam responsabilidade pelas suas vidas. Todos contribuem para os custos do ensino que recebem e o Chapitô cria trabalho que permite a cada aluno ganhar o que necessita. Os alunos atuam na própria escola, em estâncias turísticas e eventos públicos. Centenas têm seguido carreiras de sucesso nas artes circenses e para além destas. A qualidade e seriedade do trabalho do Chapitô merece um livro exclusivo. É arte participativa no seu melhor: um percurso criativo para a emancipação e justiça social.





## LAMPEDUSA MIRRORS

Micaela Casalboni e Moez Mrabet conheceram-se através de um programa de intercâmbio para profissionais do setor cultural, o “Tandem”, e aperceberam-se de imediato de que tinham interesses comuns. Ela trabalhava no Teatro dell’Argine, em Bolonha; ele fazia parte do Écllosion d’Artistes, em Tunes. Ambos trabalhavam com jovens, incluindo muitos ligados à crise de refugiados do Mediterrâneo. Uns deixavam a Túnisia, planeavam fazê-lo, ou tinham sido repatriados, mostrando-se magoados mas ainda esperançosos. Outros chegavam a Itália, geralmente traumatizados pela viagem e a necessitar de auxílio. Entre os dois grupos ficava Lampedusa, uma ilha italiana geograficamente mais próxima de África do que da Europa, e que em 2004 se tornou um verdadeiro símbolo de vida e morte. Micaela Casalboni e Moez Mrabet decidiram investir os poucos recursos das suas organizações para narrar esta realidade partilhada em conjunto com os jovens nas suas cidades. Cruzando os mares da língua, cultura e segurança, criaram uma peça de teatro reveladora que falava da coragem e tragédia das migrações.

Deram-lhe o título *Lampedusa Mirrors* para evocar os paralelos existentes entre os dois lados do mar, e a necessidade das pessoas olharem para dentro de si próprias, e não para os outros, na procura por uma resposta. As apresentações, em Tunes e Bolonha, levaram pessoas e sentimentos a cruzar o mar, e um filme sobre o projeto permitiu alcançar outros públicos, em Bruxelas, Palermo e outros lugares. A resolução da crise continua a ser um desafio político. *Lampedusa Mirrors* foi uma resposta humana, a uma escala humana, que contribuiu para o reconhecimento e convalescença.



## MULTISTORY

A linha que divide o criar ou não criar arte pode ser surpreendentemente tênue. A Multistory é uma organização de arte comunitária que cria arte “de, com e para as gentes de Sandwell”, um município pós-industrial e carenciado a oeste de Birmingham. Nos últimos anos tem vindo a desenvolver um programa de encomendas em que foto-jornalistas e escritores trabalham com pessoas da localidade, no entanto, os não-profissionais podem não chegar a tocar numa câmara ou escrever uma palavra que seja. Apesar disso, a arte que surge é diferente da que os artistas habitualmente produzem. O tempo e a confiança são os principais recursos do trabalho da Multistory.

Para encarar a mudança como uma possibilidade é necessário escutar, construir uma relação e que haja abertura de ambas as partes. Deste modo, a Multistory tem proporcionado a reclusos, portadores de deficiência, mulheres vítimas de violência, e outras pessoas marginalizadas, trabalharem com artistas conceituados internacionalmente, como David Goldblatt, Susan Meiselas e Margaret Drabble. As histórias que surgem, em texto e imagem, são fortes e enquadram-se nas noções contemporâneas de arte de qualidade. Mas pertencem a todos os que se envolvem no processo de criação, visto que o seu poder artístico é colocado à disposição dos não-profissionais. O trabalho resultante é imprevisível porque surge do encontro artístico entre pessoas.



FUN PALACES (ver página 74)

MEXE (ver página 218)





não o dinheiro. Acho que o desenvolvimento do setor cultural agora vem das comunidades a partilhar competências sobre como colher toda esta riqueza cultural, porque não há qualquer outra riqueza neste país. Como descobri-la e colhê-la é uma competência que estamos todos a desenvolver e é muito agradável fazê-lo coletivamente. A minha preocupação é que este trabalho necessita de pessoas com competências para trabalhar no terreno. Não é sofisticado, não é complexo, mas requer que se tenha uma maturidade que vem com a experiência. Agrada-nos explorar a linha que separa arte e ativismo. Não somos ativistas, mas temos coisas para partilhar.<sup>285</sup>

O processo de transformação da companhia Ohi Pezoume no coletivo Urban Dig é específico das pessoas envolvidas e dos problemas da crise grega. Mas é impressionante a quantidade de artistas e pequenas organizações de arte independente no sul da Europa que seguiram percursos semelhantes nos últimos anos. Muitos deles tinham-se iniciado pela mesma altura que a Ohi Pezoume, nos primeiros anos do milénio, e já com ideias de coprodução e trabalho participativo. A crise financeira veio transformar a sua situação como artistas e como cidadãos. Mas é importante não simplificar demasiadamente esta questão, porque os seus efeitos variam grandemente. Revolução e guerra na Ucrânia não se devem comparar à crise política e da banca em Espanha. Os conflitos cristalizados da antiga Jugoslávia são anteriores à crise financeira, e a chegada de refugiados é vivida de formas muito diferentes em Atenas, Belgrado ou Berlim. É essencial não simplificar acontecimentos históricos que estão ainda muito próximos para que possam ser compreendidos de forma clara. Todavia, apesar das causas não serem as mesmas, existem aspetos comuns à situação enfrentada pelos artistas ao redor do Mediterrâneo e na Europa de Leste.

Estes aspetos incluem uma quebra de confiança entre cidadãos e políticos que fez com que o Estado parecesse desinteressado ou incapaz de resolver problemas locais, levando as pessoas a decidir intervir elas próprias. Os ministérios da cultura e instituições culturais pouco apoiam a arte comunitária, mas as fundações, que compreendem o potencial da prática, têm-se mostrado cada vez mais ativas em fazê-lo. Pobreza, desigualdade, migrações e responsabilidade política, são temas urgentes e de interesse comum, porque dizem respeito a todos.

Existe toda uma geração de jovens artistas que tem conhecimento sobre arte comunitária e prática artística socialmente empenhada e que, tal como George Sachinis e Eirini Alexiou, não estão dispostos a esperar por tempos melhores. Sentem necessidade de fazer a diferença agora. Mesmo não estando permanentemente na sua consciência, a crise moldou o como e porquê estes artistas trabalham em arte participativa. Confrontou-os com questões que permearam a sua prática, tal como a questão dos refugiados, a democracia e a corrupção. Tornou-os cautelosos relativamente a instituições em que perderam a confiança. Exigiu-lhes criatividade na ausência de precedentes locais que pudessem servir de modelo ao seu trabalho. Obrigou-os a encontrar novas formas de financiamento e sustentabilidade. Deu-lhes um sentido de urgência, porque a mudança é necessária e tem que vir da sua geração.

Alguns artistas, incluindo os elementos do Urban Dig, alteraram a sua prática artística face a esta situação. Em 2013, o encenador espanhol Àlex Rigola criou uma produção de teatro imersivo desenhada por 14 imigrantes residentes na cidade de Salt. *Migranland* foi o primeiro trabalho participativo de Rigola, que usou o mito de Ulisses e a Odisseia como enquadramento para as experiências que os participantes tinham partilhado durante os ensaios. O trabalho foi apresentado como parte do Festival Temporada Alta em colaboração com o programa social da fundação espanhola La Caixa, que se tornou um dos principais apoiantes de projetos de arte participativa.<sup>286</sup> O papel dos artistas performativos espanhóis em projetos de inclusão social aumentou na sequência do primeiro encontro nacional sobre o tema, em 2008. Desde então, têm sido realizados encontros anuais em diferentes cidades espanholas, atraindo um elevado número de artistas e o apoio do Ministério da Cultura. A participação de bastantes teatros municipais no evento sugere um aumento do interesse institucional pela arte comunitária e prática inclusiva.

As divisões entre ativismo, política e arte comunitária, tornaram-se fluidas durante a crise. O XNET é um coletivo de artistas, ativistas, peritos em tecnologia digital e jornalistas, dedicado a expor a corrupção e defender os direitos dos cidadãos. Tendo reconhecido a enorme complexidade da fraude como um dos maiores entraves à compreensão da crise financeira, o XNET usou o teatro para transformar uma série de e-mails vazados numa peça que comunicasse a razão da sua

ação judicial contra os executivos do banco Caja Madrid. O trabalho *Hazte Banquero* foi desempenhado por artistas profissionais, mas criado pelo coletivo e encenado por um dos seus elementos fundadores, Simona Levi.

Vazar informação é um ato político arriscado. Representar essa informação, transformando números e palavras em sentimentos, é artisticamente e politicamente perigoso. *Hazte Banquero* consegue ser uma peça forte e divertida, com uma mensagem séria. Alcança com sucesso tanto o seu objetivo artístico como o político. No entanto, os artistas do XNET não fazem distinções entre um e o outro. Como cidadãos têm que agir no sentido de impedir a corrupção e irresponsabilidade. É essa a razão pela qual o XNET organizou uma campanha de *crowd-funding* destinada a financiar o processar contínuo de executivos da banca. [...] O julgamento e a peça são duas faces de um processo de participação do cidadão iniciado pelo XNET. A 23 de fevereiro de 2017 Miguel Blesa foi condenado a seis anos de prisão, e Rodrigo Rato a quatro e meio, por crimes relacionados com o escândalo dos cartões de crédito fantasma. Ambos recorreram ao Supremo Tribunal e encontram-se hoje em dia fora da prisão graças à sua conduta “exemplar” durante o processo.<sup>287</sup>

Contudo, para que tenha uma vertente política a arte comunitária não necessita de ser tão direta. No Porto, há 15 anos que a PELE vem a fazer teatro com comunidades da classe trabalhadora, pessoas portadoras de deficiência e outros, na periferia do espaço cultural da cidade. Por vezes, o trabalho é essencialmente sobre questões de visibilidade e presença; outras vezes, expõe tensões sociais da política local, como por exemplo o efeito negativo que a crescente economia turística do Porto está a ter nos residentes da cidade. A PELE trabalhou em prisões locais, tendo criado uma peça de teatro desempenhada por reclusos e vista pelo público de um festival. As tensões desse trabalho foram mais tarde exploradas numa conferência de que fizeram parte representantes do Ministério da Justiça. Outros artistas portugueses, incluindo a SAMP de Leiria e o MEF de Lisboa, têm também feito arte com jovens infratores, contribuindo assim para a mudança tanto a nível individual como institucional. As organizações referidas fazem parte do Programa “PARTIS”, da Fundação Calouste Gulbenkian, e encontram-se entre muitas outras que usam a arte participativa para trabalhar com instituições. As incertezas causadas pela

crise financeira vieram abrir algumas portas que estavam antes fechadas e tornaram possível trabalhar em termos mais igualitários do que no passado.

Estes exemplos da Grécia, Espanha e Portugal, são uma amostra do melhor e mais importante trabalho participativo que se faz hoje em dia. No decorrer dos últimos 15 anos a arte participativa alastrou-se por toda a Europa, adotada por uma nova geração de artistas que a veem como recurso empoderador numa época de instabilidade. O compromisso para com estes valores é geralmente mais forte onde existe menos apoio. Mas onde não existe apoio, também não existem obrigações: menos segurança, mas mais liberdade, ou pelo menos, mais independência. É difícil sobreviver como artista comunitário na Grécia, em Itália ou em Espanha; é mais difícil ainda na Macedónia, em Marrocos, no Egito ou na Lituânia. E, assim, os artistas formam grupos, tal como faziam nos primeiros anos da arte comunitária. Fazer parte de um coletivo oferece-lhes força, confiança e ideias novas. Além de ser a expressão de um propósito comum. Alguns destes artistas estudaram arte, outros têm formação em psicologia, ciências sociais, política, informática ou pedagogia. Agem como artistas, mas de forma tímida, muitas vezes sem usar a palavra. Muitos não têm uma prática própria e não se preocupam com questões como carreira ou reputação. Têm tendência a trabalhar fora dos espaços oficialmente ligados à arte, fazem-no onde vivem ou trabalham e em locais que moldam e dão significado ao seu trabalho. O trabalho desenvolvido toma diversas formas, porque é feito em resposta a situações ou grupos de pessoas. Frequentemente é de carácter performativo, mas são também usadas ferramentas digitais e o espaço online. As ideias são geralmente fortes e cruzam facilmente as fronteiras da estética, forma, teoria e género. O trabalho pode ter a influência simultânea de linguagens artísticas que incluem o tradicional, popular, folclórico, clássico, comercial, hip-hop e outros géneros. Os artistas têm consciência das ideias sobre o impacto social da arte participativa desenvolvidas desde a década de 1990, e do discurso da arte socialmente empenhada, mas usam-nas de forma leve, como recursos e não receitas. São cautelosos relativamente a adotar a agenda política de instituições em que não confiam, preferindo estabelecer os seus próprios objetivos em conjunto. Têm um compromisso para com aqueles com quem trabalham e querem que estes



beneficiem ao tomar parte, mas procuram a mudança social na experiência vivida.

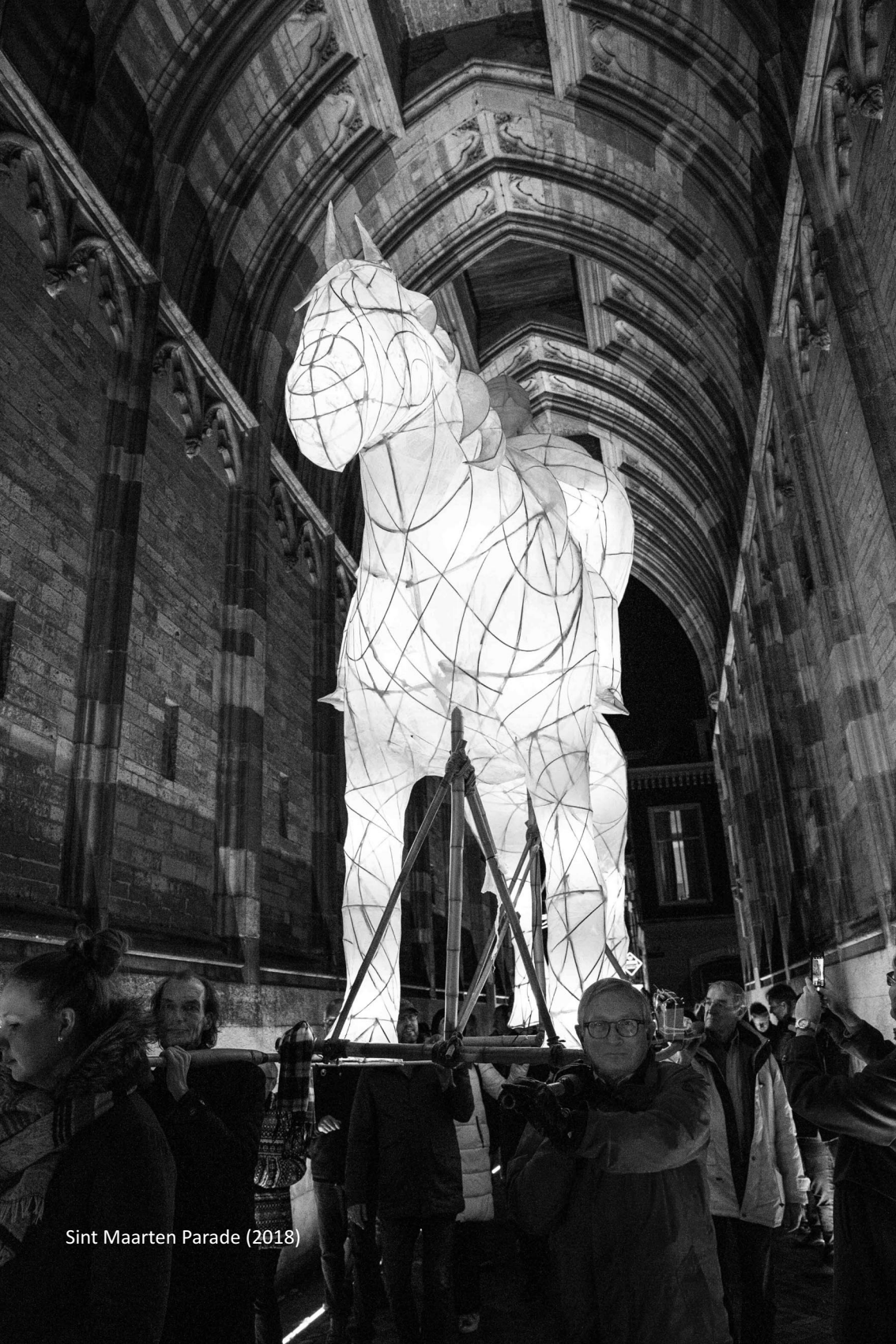
Estando a sua maioria na casa dos 20 ou dos 30, estes jovens artistas cresceram em estados que remavam contra a maré de compromissos anteriores, em economias precárias e socialmente desequilibradas, com computadores, smartphones e redes sociais, e num mundo multipolar dominado por alterações climáticas, globalização e terrorismo. Não imaginam ou reagem ao mundo da mesma forma que os *baby boomers* da geração pós-guerra e, muito naturalmente, nem sempre os compreendo. Por vezes questiono a sua prática e abordagem, mas consciente de que as minhas questões não são importantes. O que importa é que esta terceira geração está a renovar a arte comunitária, na sua teoria, forma e prática, e é assim que ela irá sobreviver e prosperar. Agarram-na com ambas as mãos para a pôr ao serviço das necessidades da sociedade que desejam. Se não procuram apoio nem autorização do mundo das artes, também não os necessitam por parte da geração anterior de artistas comunitários.

Não teria qualquer utilidade ou sentido recriar o Salford Lyceum, a Oxford and Bermondsey Shakespeare Society, ou o Welfare State International. Cada geração vai buscar ideias e inspiração às anteriores, mas tem também que criar arte por razões e de formas que tenham significado nos tempos em que vive. A dignidade humana, igualdade e justiça social, bem como a capacidade de cada um de se expressar artisticamente e construir sentido no mundo, serão sempre os objetivos que motivam os artistas. A forma como os atingem faz parte desta irrequieta história da arte participativa e da democracia cultural.



# IV

Os próximos  
passos  
da arte  
participativa



Sint Maarten Parade (2018)

# 12 Esperança na incerteza

A esperança encontra-se na premissa de que não sabemos o que irá acontecer e que na vastidão da incerteza há espaço de ação. Quando reconhecemos a incerteza, reconhecemos que podemos ser capazes de influenciar os resultados – sozinhos, em conjunto com umas dúzias, ou com largos milhões de outros. A esperança é um abraçar do desconhecido e do que não se pode conhecer [...] É o acreditar que aquilo que fazemos tem importância, apesar de que como e quando é importante, o que e em quem vai ter impacto, não sejam questões de que possamos ter conhecimento antecipadamente.

Rebecca Solnit<sup>288</sup>

## Histórico e bem-vindo

O presente livro tem defendido que a generalização da arte participativa é um realinhamento histórico e bem-vindo do pensamento contemporâneo sobre arte. Marca a unificação de duas tradições distintas de fazer arte – as belas artes e tudo o resto. A reinvenção Iluminista da arte como ato autoconsciente e de crítica social, foi um impulso revolucionário que deu origem a, pelo menos, dois séculos de inovação criativa. Veio moldar o mundo moderno de forma profunda, e tem um imenso valor humano. No entanto, nem todos os seus efeitos foram positivos, uma vez que levou à desvalorização de práticas artísticas já existentes e à marginalização cultural da maioria das pessoas no que estivesse para além do seu papel de consumidoras de arte. Conforme o estatuto do artista profissional subiu, desceu o do artista esporádico e amador. Foram muitos os que resistiram a essa tendência, usando as novas ideias para fins emancipatórios e

mantendo vivas as tradições e práticas artísticas existentes. Trabalhavam em conjunto como parte de associações formais e informais, encontrando força na solidariedade e adaptando a sua prática com o mudar dos tempos. A arte comunitária foi a expressão última dessa voz dissidente, não o rebelde comum a reivindicar o seu lugar no salão, mas uma voz mais subversiva que se recusava a aceitar o salão e os seus juízos de valor. E porque a Europa, por vezes dolorosamente e apesar de retrocessos, se foi lentamente tornando mais democrática, aqueles para quem a participação na vida cultural da comunidade é um direito cresceram em número, força e autoconfiança. Outrora desdenhada, a arte participativa tornou-se comum. E esse é um realinhamento histórico e bem-vindo do nosso pensamento sobre arte.

Histórico? Nem todos irão acreditar que a ascensão da arte participativa seja mais do que uma moda passageira. A fé na arte como fonte de transcendência e valor universal é resiliente e encontra-se alinhada com fortes interesses sociais. A palavra “histórico” tem como intenção expressar a minha opinião de que a generalização da arte participativa marca o final do longo período de domínio de um conceito de arte, e do lugar que esta ocupa nas questões humanas. É o que penso que esteja a acontecer, mas não posso ter a certeza. Os acontecimentos podem vir a revelar a minha hipótese como falsa. No entanto, quer venha a revelar-se verdadeira ou falsa, estou certo de que a luta pela participação na vida cultural não irá terminar. Nunca termina. Move-se apenas para novos locais de contestação simbólica. A justiça social é um processo e não um destino alcançável, no mínimo porque não chegamos a acordo sobre o que significa. A generalização da arte participativa não põe fim ao conflito sobre o valor da arte e de quem tem legitimidade para julgá-la. Mas, pelo menos por enquanto, cria uma situação mais aberta e fluida. Perante essa incerteza existe a esperança de um acesso mais igualitário ao potencial da arte para fazer sentido e para um acordo mais democrático.

Bem-vindo? De novo, nem todos irão concordar, especialmente os que se encontram imbuídos no sistema em declínio. Haverá sempre quem ambicione ter autoridade para determinar o valor da arte. Mas parece-me razoável esperar que a arte saia enriquecida pela participação de mais pessoas na sua criação, mesmo que seja apenas por isso levar à identificação de mais pessoas com talento. A alternativa é acreditar no que Pierre Bourdieu chamou “o milagre da distribuição

desigual entre classes, da capacidade para encontros inspirados com obras de arte e cultura erudita".<sup>289</sup> Da mesma forma, a crença de que a arte é boa implica que as pessoas sejam enriquecidas pelo contacto com a mesma, e não existe contacto mais próximo do que a sua criação. Objetivamente não existe um bom motivo para temer que uma participação mais igualitária na arte lhe vá causar qualquer dano. Temê-lo implicaria uma falta de confiança no poder da arte para resistir à subversão e controle, o que não é corroborado pela história.<sup>290</sup>

A generalização da arte participativa é bem-vinda em si e porque tem tornado o direito à participação cultural realidade para um maior número de pessoas. Mas é ainda bem-vinda por outro motivo – a Europa está a passar por um período de agitação e insegurança sem par desde a queda do regime comunista soviético, ou até do rescaldo da Segunda Guerra Mundial. Existem pressões a nível local, como a crise dos refugiados e a austeridade financeira, e universais, como as alterações climáticas, globalização, robótica e guerra. Muito do que dávamos por adquirido é agora posto em questão.

A sugestão de que a arte possa ser relevante a essas ameaças poderia parecer absurda – à exceção de que as pessoas *estão* a fazer arte participativa em, e em resposta a, situações altamente precárias. Conheço projetos com refugiados em Lisboa, Barcelona e Helsínquia, ações de reivindicação do espaço público em Alexandria, Zagreb e Atenas, teatro social com comunidades no Porto, em Londres e Bolonha... E os exemplos incluídos neste livro são apenas a ponta do iceberg. A arte não é solução para dificuldades económicas, políticas ou sociais – mas pode ser uma resposta. Estas experiências mostram-nos como a arte participativa pode ajudar-nos a atravessar tempos difíceis, proporcionando-nos formas de expressar dor, revolta e esperança, de fazer amigos e encontrar aliados, imaginar alternativas, partilhar sentimentos e ser aceites. O ato artístico é um meio de agir no mundo, uma forma de falar e ser ouvido. Quando concretizado por artistas profissionais e não-profissionais em conjunto, torna-se uma expressão de humanidade partilhada, vozes diferentes em harmonia, escutando-se umas às outras. Torna-se um compromisso com a ideia de que é mais o que temos em comum do que aquilo que nos separa, incluindo a dignidade humana.

Por isso sim, a generalização da arte participativa é bem-vinda, muito bem-vinda. Já não era sem tempo.



## De que é que a arte participativa necessita?

A arte participativa é agora mais abrangente, diversa e segura, do que o foi toda a minha vida. Isso deve-se à tenacidade de pessoas que, ao longo de décadas, têm vindo a fazer boa arte em más condições, a explicar o valor daquilo que fazem, e a defendê-lo como um direito humano. Têm contado com o apoio de aliados visionários, incluindo líderes culturais, fundações, e outros atores sociais. As instituições do poder cultural e político começam também a aproximar-se da ideia, mas são ainda poucas as que podem contar-se como parceiros fiáveis. A maioria dos políticos necessita ainda de compreender a forma como a relação entre os seus eleitores e a arte mudou, como tal, segue ao invés de liderar neste campo. E esta é a situação nos países mais prósperos: em todos os outros, a posição dos artistas comunitários é ainda mais frágil.

No Reino Unido, a arte participativa encontra-se num momento crítico. Pelos motivos que apresentei irá continuar a crescer, mas a forma como isso acontece será influenciada por escolhas que competem às instituições públicas: o Arts Council em cada uma das diferentes nações (Inglaterra, País de Gales, Escócia e Irlanda do Norte), as escolas de arte e universidades, e as autarquias. Sendo também, claramente, uma questão do governo, que financia, regulamenta e, até certo ponto, controla essas instituições públicas. Até à data, tendo que lutar por reconhecimento, a arte participativa teve que se esforçar muito mais do que as outras esferas do setor cultural subsidiado pelo Estado. Trata-se de fazer mais com menos e ter que demonstrar os resultados. É como tentar subir uma escada rolante que desce, e manter-se a par de quem se encontra na que sobe.

Para que a arte participativa atinja o seu potencial a par com a produção artística convencional a situação terá que mudar. É uma questão de justiça, mas também de interesse próprio. A generalização descrita no primeiro capítulo não será sustentável sem uma mudança estrutural na forma como as instituições britânicas apoiam a arte participativa. Sem essa ajuda, a arte participativa continuará a crescer só que em dissensão. Muito pode ser dito sobre esta questão – que caracterizou a relação da arte comunitária com o mundo das artes por décadas – mas se o objetivo é a democracia cultural, uma oposição eterna é um sinal de fracasso. Para desenvolver uma arte participativa

mais inclusiva e criativa, para que parte da promessa descrita neste livro seja cumprida, as instituições em questão necessitam de agir de imediato. A arte participativa tem três necessidades: dinheiro, confiança e desenvolvimento profissional.

### *Recursos*

O financiamento da arte participativa é hoje em dia mais elevado do que era no passado, no entanto, representa ainda uma pequena parcela dos orçamentos públicos dedicados à cultura. A isto pode-se acrescentar que o aumento verificado veio gerar um maior volume de trabalho e não uma melhoria das condições de criação do mesmo. Deu-se um aumento do número de artistas e organizações de arte participativa e não dos recursos que lhes são individualmente disponibilizados. O empenho e a imaginação ultrapassam muitos obstáculos, mas não se pode fazer uma separação completa entre a qualidade do trabalho e os materiais, equipamentos, instalações, formação e tempo disponíveis para o mesmo. Artistas mal pagos e exaustos não podem fazer o seu melhor trabalho. Os participantes saem prejudicados: sendo os que mais necessitam, são os que menos recebem. E, com o correr do tempo, os próprios artistas acabam esgotados.

Ao longo das décadas tem havido tentativas de estabelecer honorários mínimos e condições de trabalho para os artistas independentes, mas isso exige que as entidades que lhes encomendam trabalho assumam responsabilidade pelas suas próprias expectativas. Uma questão que podem evitar enquanto existirem jovens idealistas à procura de trabalho neste campo. “Oportunidades de formação” não-remuneradas e estágios são sintomas de um sistema abusivo cujo discurso é traído pelas ações. As condições de trabalho dos artistas participativos devem ser equivalentes às de quaisquer outros artistas (e deveriam ser melhores e mais justas a nível geral). Os Arts Councils poderiam trabalhar em colaboração com o setor no sentido de estabelecer padrões que protegessem artistas e participantes.

Não se trata apenas de honorários. A questão aplica-se também aquilo por que estão a ser pagos e à segurança necessária para desenvolver uma carreira. O sistema de financiamento com base em projetos individuais, implementado na década de 1990, veio colocar um peso excessivo nos ombros de artistas independentes e pequenas organizações cujas despesas fixas se mantêm durante períodos que não

se encontram cobertos pelos subsídios recebidos. Todas as entidades financiadoras deviam esperar ter que contribuir para as despesas gerais dos artistas, incluindo instalações, formação, seguro e subsídio por doença. Deviam também reconhecer o ciclo de um projeto no seu todo (apresentado no Capítulo 6) e estarem dispostas a financiar o tempo despendido em dimensões como planeamento, negociação, avaliação e produção de relatórios sobre o trabalho desenvolvido. Em resumo, está na altura de pôr fim à pressão contínua para que se produza mais por menos. Pode ser produzida boa arte participativa com orçamentos relativamente modestos (pelo menos em comparação com outros tipos de produção artística), mas a boa qualidade depende da existência de recursos adequados. A arte participativa dá prioridade a pessoas que têm pouco envolvimento com os serviços culturais públicos e que, sem qualquer tipo de coincidência, são as que geralmente têm menos recursos. Assegurar que essas pessoas possam exercer o seu direito a participar na vida cultural da comunidade e aproveitar as artes requer mais tempo e dinheiro, não menos. Em última análise, o financiamento justo da arte participativa é uma questão de respeito.

### *Confiança*

Apesar da elevada procura pelo seu trabalho, os artistas participativos continuam a ser tratados como cidadãos de segunda pelo sistema de financiamento das artes. Quando um coreógrafo ou um curador contacta uma entidade financiadora, pode dar como segura a fé generalizada no valor intrínseco da dança ou da arte contemporânea. Um artista participativo na mesma situação não pode partir desse pressuposto. O mérito profissional de atores, músicos, curadores, artistas plásticos ou realizadores, é dado como garantido e é depositada toda a confiança nos juízos que fazem sobre processos criativos. É muito raro os artistas participativos poderem contar com esse tipo de valorização. A questão que se põe não é se um determinado artista é admirado, mas sim o modo como diferentes formas de arte são valorizadas. É expectável que a candidatura a um subsídio para arte participativa demonstre antecipadamente o valor do projeto em questão – o seu racional, pertinência, produtos previstos, resultados esperados, e legado. Pode até ser exigida uma teoria da mudança ou quadro lógico, como se fosse um projeto de desenvolvimento. Essas exigên-

cias são compreensíveis relativamente a projetos sociais, que é tipicamente o que o trabalho participativo é considerado pelas instituições de arte. O interesse limitado que demonstram por questões artísticas e pela experiência de trabalho dos candidatos constitui um problema, mas a verdadeira preocupação é a enraizada desconfiança pelo valor intrínseco e pela capacidade da arte participativa. Muito simplesmente, não é vista pela maioria dos responsáveis pelo sistema das artes como uma disciplina artística com o mesmo estatuto que a música ou o teatro. E assim, esses responsáveis, que raramente têm conhecimento direto do campo artístico em questão, exigem garantias do seu valor que possam ser verificadas através de uma avaliação após a conclusão do projeto.

Esta dúvida sobre o valor inerente à arte participativa, e por acréscimo sobre a perícia artística dos que a praticam, levou ao desenvolvimento de requisitos simplistas, pesados e inadequados. Para além de uma monitorização regular dos fundos públicos, não existe razão para que as entidades financiadoras avaliem, sem exceção, os resultados de *todo e qualquer* projeto artístico de carácter local. Seria como ter um inspetor da IGEC permanentemente sentado em cada sala de aula – excessivo e intrusivo. Tal como os professores, os artistas comunitários devem analisar, refletir e aprender com a sua prática. A autoavaliação é uma responsabilidade profissional e fazê-la requer formação e apoio, incluindo a remuneração do tempo despendido na atividade. O esforço de avaliação por parte dos financiadores deve ser guiado por uma política definida e ter como objetivo gerar conhecimento novo e relevante para informar decisões futuras. O investimento deve, muito naturalmente, ser monitorizado e há muito a aprender com a análise dos dados quantitativos produzidos por essa monitorização.

A avaliação é um processo complexo e exigente. Os beneficiários de subsídios devem ter práticas de autoavaliação adequadas, mas a avaliação externa de um projeto de arte participativa deve apenas ser efetuada quando representa uma clara mais-valia. Sendo que a avaliação externa de um conjunto selecionado e representativo de projetos, por peritos independentes, produz um melhor retorno do investimento. E é também útil a encomenda de uma meta-análise da extensa quantidade de dados em posse do financiador. Esta abordagem múltipla (monitorização eficaz, autoavaliação, avaliação externa

de um conjunto selecionado de projetos e investigação da informação histórica em posse do financiador), tem maior probabilidade de produzir conhecimento que permita uma melhoria da prática artística, políticas culturais e decisões financeiras. Mas só será possível se as entidades que encomendam esses trabalhos tiverem sistemas que lhes permitam refletir sobre, aprender com, e responder à informação produzida. Relatórios por si não geram qualquer mudança, e a informação neles contida não flui facilmente. Na Grã-Bretanha tem sido produzida imensa investigação sobre arte participativa ao longo dos últimos 15 anos. Mas quanta da informação gerada tem sido lida por quem não esteja diretamente envolvido no trabalho? Extrair e aplicar o conhecimento sepultado nesses cemitérios de informação exige empenho por parte de quem encomenda e avalia arte participativa. Empenho esse que poderia começar pelo compromisso de produzir menos, mas melhor, informação. A abordagem corrente é um desperdício, interfere com o processo artístico e mina a confiança existente. Já em 2002 a filósofa Onora O'Neill alertava que:

O novo sistema de responsabilização é largamente experienciado como algo que não só está a alterar, mas (penso que) a deturpar, os objetivos da prática profissional e mesmo a ser nocivo à integridade e orgulho profissional.<sup>291</sup>

Desde então, a questão só tem vindo a piorar. A cultura de responsabilização literalista generalizou-se na gestão de artes e sobrecarrega particularmente o setor da arte participativa onde, tal como Onora O'Neill comenta, "incentiva escolhas arbitrárias e pouco profissionais". É necessário um repensar profundo de como, quando e porquê, a arte participativa é avaliada, e da utilização dos resultados dessa avaliação. Isso depende das entidades que a encomendam começarem a ter confiança na arte participativa e no mérito profissional daqueles que a praticam.

### *Desenvolvimento profissional*

Com recursos adequados, e gozando de confiança, a arte participativa estaria apta a fazer face às fragilidades com que se debate a nível de desenvolvimento profissional. Os artistas mais jovens podem agora estudar diversos modelos de teatro aplicado, arte participativa e prática artística com impacto social. Podem fazê-lo como cursos especí-

ficos ou módulos de outras licenciaturas, mas as oportunidades para expandir esse conhecimento depois de formados são bastante limitadas. Isso deve-se essencialmente a fragilidades já discutidas, mas também à incapacidade de assumir o controle de uma questão que vem a ser debatida desde a década de 1970: o próprio setor poderia fazer mais, por exemplo, oferecendo ações de formação em atividade, cursos de curta duração, estágios, mentoria e outras atividades; enquanto parcerias com o ensino superior poderiam oferecer recursos teóricos, acreditação, e apoio de ordem prática.

As redes profissionais assumem um papel crítico em certas áreas da prática participativa. Organizações como a People Dancing, Sound Sense e Engage têm-se revelado vitais, respetivamente, na dança comunitária, música comunitária, e programas educativos em galerias de arte. No entanto, existem áreas que não usufruem de organizações associativas desse tipo, e a própria arte participativa encontra-se condicionada pela ausência de uma representação nacional desde o desintegrar da National Association of Community Arts, em 1987. A ArtWorks Alliance, uma rede estabelecida em 2015 com o apoio da Paul Hamlyn Foundation, poderá preencher essa lacuna. A rede desempenha já um papel importante, com a organização de reuniões de debate e através de um banco de conhecimento online, mas a sua dimensão é reduzida e o seu enfoque são as organizações de arte e não os artistas independentes, que são quem mais necessita de apoio.

Hoje em dia é mais fácil viajar, estabelecer e manter redes de contacto, do que era na década de 1980, mas os artistas independentes raramente têm posses para o fazer. Subsídios de viagem poderiam ajudá-los a trabalhar em geografias diferentes e aprender com os seus pares. Existem programas da União Europeia, como o “Creative Europe”, mas as organizações mais pequenas geralmente não têm a capacidade necessária para se candidatar e gerir fundos. Uma exceção interessante é a Acta, que organiza festivais de teatro em Bristol com fundos europeus, demonstrando ainda um compromisso admirável para com o desenvolvimento profissional e as parcerias universitárias. Numa dimensão mais alargada existe o “Tandem”, um programa de intercâmbio para gestores culturais, que abrange a Europa e regiões vizinhas (incluindo o Médio Oriente e o Norte de África), e que é gerido em parceria pelo MitOst e a European Cultural Foundation. Quem participa no programa trabalha em projetos conjuntos, e passa

pelo menos duas semanas no país do seu par, com o objetivo de aprender sobre diferentes culturas, sistemas artísticos e formas de trabalhar. O “Tandem” tem sido uma preciosa via de acesso ao desenvolvimento profissional no âmbito do trabalho participativo e transfronteiras, mas existem limites para o que um programa isolado possa fazer.

Fortemente ligada a questões como o momento, local e trabalho voluntário, a arte participativa não é fácil de apresentar nos formatos habituais, o que contribui para o seu isolamento e falta de visibilidade na comunicação social. Contudo, apesar de pouco comuns, começam a surgir soluções. A pequena equipa responsável pelo International Community Art Festival (ICAF), em Roterdão, atingiu excelentes resultados nos últimos 15 anos, tendo criado a principal plataforma de arte participativa e a melhor oportunidade para estabelecer e desenvolver contactos no meio. O Ministério da Cultura espanhol e o British Council apoiaram, ao longo de 10 anos, uma conferência e festival de artes performativas e inclusão que contribuiu para um enorme desenvolvimento de interesse por este campo. Recentemente, as mostras organizadas pela Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, têm ajudado as pessoas que trabalham em arte participativa a conhecer o trabalho dos seus pares e aumentado o conhecimento do público sobre esta área artística. No Porto, sob o título MEXE, e de forma independente, a PELE organizou já quatro festivais de arte comunitária, apresentando teatro português e internacional em paralelo com seminários académicos. Realizados com orçamentos mínimos, estes exemplos demonstram como podem ser encontradas soluções imaginativas e que existe apetite pelas oportunidades de encontro e aprendizagem que proporcionam. No entanto, exemplos deste tipo não são uma realidade para muitos países europeus e, de qualquer forma, a maioria dos artistas não tem meios para neles participar. Nem todos os desafios enfrentados pela arte participativa são simples, mas este pode sê-lo. Apoio vindo de fundos nacionais e europeus poderia fazer uma enorme diferença para o setor.

Os exemplos apresentados demonstram a existência de vias de acesso ao desenvolvimento profissional, mas também que estas necessitam de ser fortalecidas e ampliadas. Sem que isso aconteça, a arte participativa irá continuar a depender demasiadamente de artistas jovens, com pouca experiência (e baratos), enquanto os mais velhos



e experientes abandonam a prática por oportunidades e carreiras que lhes oferecem maior segurança. A fragilidade da base teórica e crítica está estritamente ligada a esta questão. Para uma prática artística com meio século, a arte comunitária produziu muito poucos textos críticos. Existem relatórios, de qualidade variável, mas as considerações sérias sobre a sua prática ou teoria encontram-se muito menos desenvolvidas. A questão é mais um resultado da visão afunilada dos financiadores. Produz-se demasiado sobre o *quê*, e em quantidade insuficiente sobre o *como* e o *porquê*. No momento em que a arte participativa entra na casa dos 50, surgem sinais de um interesse crescente pela sua história, e podemos apenas ter esperança que evolua para um discurso próspero sobre a prática presente e futura. É possível que isso ajude também a desenvolver confiança e desbloquear recursos adequados.

### **De que é que a arte participativa não necessita?**

Ao fim de 50 anos de realizações e invenção criativa, a arte participativa não necessita de ser descoberta. Não necessita da condescendência dos que têm um lugar confortável à mesa ou das suas migalhas. Não necessita que lhe contem a sua própria história ou de receber falsos louvores. Não necessita de ser colonizada, explorada ou desenvolvida. Não necessita de ser apropriada, aperfeiçoada ou institucionalizada. Não necessita de limpar os pés antes de entrar. Não necessita de ser educada ou reposicionada. A arte participativa não necessita de ouvir que é boa *para*, considerando *que*, ou que seria melhor *se...* Não necessita que lhe digam o que fazer, quando, para quem, como e porquê. Não necessita de justificar a sua “qualidade” ou provar o seu “impacto”. Não necessita de ajuda ou autorização. Não necessita de servir a política de ninguém: ela tem política própria. Não necessita de ser revigorada. Não necessita de esperar.

A arte participativa está aqui, agora, ao vivo. A arte participativa triunfou porque abre portas, empodera, desafia, maravilha e confronta. Porque valoriza a relação humana e a comunidade. Porque é um recurso aberto e um direito humano. Porque o mundo está em mudança e nos ajuda a viver essa mudança. Porque é importante para tantos.

## Uma arte cooperativa

Ao inverter a abordagem potenciando o que já existe, buscamos uma nova prática, feita com encantamento, magia e arte, atuando no simbólico e valorizando as iniciativas de quem já faz e quer continuar fazendo... Essa nova forma de relacionamento entre Estado e sociedade abre uma fresta, uma pequena fenda para um novo paradigma de Estado.

Célio Turino<sup>292</sup>

Este é um momento excelente para fazer arte participativa. A aceitação da prática veio permitir trabalhar a uma escala, com pessoas e de formas que não poderíamos sequer imaginar há 20 anos. A tecnologia colocou meios de produção e distribuição da arte ao nosso alcance. A educação e a democracia abrem o potencial emancipatório da arte a números sem precedentes. As ideias e métodos da arte participativa proporcionam às pessoas partilhar o processo de criação de formas que têm para elas significado. O número dos que se envolvem, e a consciência crescente que têm do trabalho uns dos outros, tornou possível imaginar a emergência de um movimento – existe um sentido de propósito comum entre pessoas que fazem arte participativa semelhante ao que existiu na década de 1970 e início da década de 1980. É certamente possível senti-lo em eventos como o ICAF e o MEXE, onde as pessoas se encontram e veem trabalho vindo dos mais diversos pontos do globo.

No entanto, enquanto escrevo estas linhas, questões como a democracia, tolerância e direitos humanos, afiguram-se mais vulneráveis do que em qualquer outro momento de que tenha memória. Tal como a maioria das pessoas, há pouco que possa fazer para proteger essas questões, a não ser trabalhar com amigos e aliados no campo que conheço. A arte comunitária põe em prática a ação democrática e a tolerância. Constitui uma expressão e uma forma de defesa dos direitos humanos. Posto de forma mais simples, são pessoas a aprender a criar arte em conjunto, a fazer sentido da sua situação, e a encontrar formas de melhorá-la. O seu imediatismo e enraizamento estão longe da grandiosidade e retórica característicos de outros tipos de arte. Em geral, à parte dos locais onde acontece e das pessoas nela envolvida, a arte comunitária passa despercebida. Mas existe força



## REFUGIACTO

Em 2004, o Conselho Português para os Refugiados deu início ao uso de teatro como ferramenta de apoio às aulas de português. Aquilo que começou como uma iniciativa prática de integração social, acabou por dar origem a um grupo de teatro diverso e criativo cujas apresentações refletem a interação entre pessoas com competências e sensibilidades diferentes. As competências dramáticas do grupo foram desenvolvidas através de workshops dinamizados por profissionais, incluindo trabalho com Sofia Cabrita, apoiado pelo “Programa PARTIS”. O início da crise dos refugiados marcou um aumento no interesse e procura pelo trabalho do RefugiActo. Para os integrantes do grupo tem sido uma experiência profunda e transformadora. Omid Bahrami (na fotografia) deixou a família ao fugir do Irão, mas o grupo de teatro trouxe-lhe novas amizades e um sentimento de pertença. Trouxe-lhe também novas oportunidades, incluindo a de participar num projeto intensivo de teatro, em Itália, onde trabalhou em grande proximidade com artistas do sexo feminino. Tendo crescido numa sociedade onde a segregação de género é uma realidade, de início sentiu-se intimidado pela questão, mas o ambiente acolhedor permitiu-lhe cruzar a barreira do género ao travar amizades. Experiências deste tipo levaram-no a sentir-se em casa na sociedade europeia, tendo iniciado uma carreira na área dos cuidados de saúde. Mas mantem o seu compromisso com o RefugiActo, pela felicidade que lhe traz e pelo trabalho de comunicar a situação dos refugiados aos concidadãos do país adotivo. O pessoal e o político são inseparáveis no RefugiActo.



## URBAN DIG

Numa rua de Atenas um homem promete reconstruir um teatro onde sejam cantadas canções populares. Por perto, uma mulher dança ao som de CDs antigos, enquanto outra conta a sua própria história por de trás das grades de uma velha cave. Há artistas em cabines telefónicas e rua acima rua abaixo, tudo ao som da música de uma banda cuja vocalista traz o filho bebé amarrado ao peito. Este evento poético e intenso é o culminar do programa “Urban Dig” – um ano a “escavar” a Praça Omonia, juntamente com os seus habitantes, em busca de histórias antigas com novos significados, sonhos, relações humanas e dignidade. Urban Dig é um coletivo que inclui projetistas, performers, designers, arquitetos e profissionais do teatro. Gente de engenho e arte. Quando a crise financeira grega varreu as encomendas públicas em que trabalhavam, foram levados a repensar a sua abordagem e propósito. Sem fundos públicos ou qualquer outro apoio, a sua reação foi trabalhar com a população em busca de respostas criativas às dificuldades que todos enfrentavam. A necessidade deu origem a uma metodologia singular de mapeamento do tecido, história, experiência e esperanças do local e das suas gentes. A investigação levada a cabo alimenta performances de carácter *site-specific*, que tornam visíveis necessidades e desígnios humanos, e mudam a memória de um bairro já mudado para os residentes pelo próprio processo de descoberta. São atividades como *world-cafés*, sessões de planeamento ao ar livre, entrevistas, caminhadas, conversas e momentos partilhados que – quando realizadas no espaço público, de forma verdadeiramente lúdica e artística – ajudam a desenvolver confiança e a gerar mudança, criando um otimismo renovado e um maior sentimento de pertença das pessoas em relação à cidade. É uma arte nova para uma situação antiga.



## *THIS IS NOT FOR YOU, GRAEAE*

Fundada em 1980, a Graeae foi a primeira companhia de teatro profissional para pessoas portadoras de deficiência. Há décadas que luta pelo seu reconhecimento como artistas e cidadãos e, no decorrer do processo, foi criando novas formas de contar histórias que não eram ouvidas e de reimaginar as que eram familiares. A Graeae trabalha com artistas profissionais e não-profissionais, devido à dificuldade em conseguir formação ou trabalho quando se é portador de deficiência. Para a companhia não é importante onde o artista se formou ou como ganha a vida, mas sim a seriedade que investe em criar arte com a sua própria voz. Com a originalidade que lhe é característica, a Graeae optou por marcar o centenário da Primeira Guerra Mundial concentrando-se nos vivos e não nos mortos – os deficientes de guerra, cujos nomes não figuram em monumentos e cujo sacrifício provoca sentimentos de culpa e não de patriotismo.

*This Is Not For You* foi um espetáculo de rua criado a partir das histórias de 25 pessoas portadoras de deficiência, homens e mulheres, que prestaram serviço militar em guerras recentes e que se apresentaram em conjunto com atores experientes da Graeae, músicos, um coro e interpretes de linguagem gestual britânica. A peça dá uma visão extraordinária, forte, revoltada e comovente de realidades muito frequentemente postas à margem ou abordadas com sentimentalismo. Conseguir-lo foi o resultado de três anos de esforços logísticos, técnicos e, sobretudo, humanos. As deficiências e cicatrizes emocionais não foram ignoradas nem ultrapassadas: foram sim parte integrante de um trabalho radical e engajado que não poderia ter sido concretizado de outra forma.





## HOME, BANLIEUES BLEUES

O Banlieues Bleues é um festival de jazz anual que acontece por altura da primavera em Seine-Saint-Denis, no extremo nordeste de Paris. Devido à sua precariedade socioeconómica, a localidade não constitui uma escolha óbvia para a promoção de estrelas do jazz. Mas os políticos locais, que apoiam o Banlieues Bleues desde 1984, acreditam que os seus eleitores merecem acesso à mesma excelência artística que quaisquer outras pessoas. Como tal, desde o início que o festival trabalha de perto com escolas, associações e músicos locais, no sentido de criar oportunidades de participação.

O espetáculo *Home*, apresentado no teatro municipal de Clichy-sous-Bois em abril de 2018, demonstrou esse compromisso no seu melhor. O concerto apresentou Papanosh (França), a tocar com Roy Nathanson e Napoleon Maddox (Estados Unidos da América), e artistas locais que incluíam alunos de escolas primárias, jovens rappers e um coro amador. Entre os pontos altos encontra-se uma composição que funde música em teclados com as vozes de imigrantes recém chegadas. As mulheres em questão não se sentiram suficientemente à vontade para atuar, mas sentaram-se na sala apinhada de famílias e assistiram às suas vozes gravadas a subir ao palco ao lado de todos os que se apresentaram. Esta noite de jazz, canções, comédia, rap, dança e poesia, foi uma exuberante celebração daquilo que é “casa”, e revelou-se algo que os artistas não poderiam ter imaginado por si só. Através deste trabalho criativo, o Banlieues Bleues constrói um território comum entre artistas estabelecidos e novos, contribuindo paralelamente para a inclusão de todos em Seine-Saint-Denis.

nessa aparente limitação porque a participação é um compromisso e uma experiência vivida que empodera as pessoas.

Podemos ser confrontados por crises e incertezas, mas temos estes recursos com que enfrentá-las. A arte não muda o mundo, mas muda as pessoas que mudam o mundo. A arte participativa permite-nos fazê-lo em conjunto, democraticamente, porque poucos são suficientemente fortes para o fazerem sozinhos. As sociedades pertencem ao povo, não aos governos. São construídas por relações entre pessoas e não por tratados, pelas nossas ações e não por palavras. A maior parte de nós deseja viver em paz com os outros. A maior parte de nós aceita que as pessoas sejam diferentes. A maior parte de nós sabe que a vida é curta e preciosa. Muito tem que ser feito para ultrapassar os problemas que enfrentamos atualmente, seja na Europa ou qualquer outro lugar, e muito do que tem que ser feito encontra-se nas mãos de governos, corporações e organismos internacionais. No entanto, no lugar onde vivemos, entre o nossos vizinhos, temos o poder de fazer a diferença. Grupos como os Cardboard Citizens, PELE, Urban Dig, Streetwise Opera, Banlieues Bleues, Movimento de Expressão Fotográfica, Cork Community Art Link, More Music, Ajcija, A Bao A Qu, El Colegio del Cuerpo, Ustat Shakirt, X-Church e milhares de outros, já o fazem. O seu trabalho muda vidas. Empodera e emancipa. Fortalece a comunidade. É uma fonte de esperança na incerteza.





Notas



Living Heritage (2004)

# Agradecimentos

Este livro não teria sido possível sem a Fundação Calouste Gulbenkian, que tem vindo a apoiar as artes comunitária e participativa há meio século. Financiou a formação em que me foi apresentada a arte comunitária e, 15 anos mais tarde, a investigação que deu lugar a *Use or Ornament?* O presente projeto exigiu uma coordenação estreita entre a sede da Fundação em Lisboa, onde estive a cargo de Hugo Seabra, e a sua delegação em Londres, liderada por Andrew Barnett; agradeço a ambos pelo apoio continuado que me prestaram. Agradeço também a todos os administradores que estiveram envolvidos no processo: Isabel Mota, Presidente do Conselho de Administração, Martin Essayan, Pedro Norton, e Guilherme d'Oliveira Martins. Devo ainda os meus agradecimentos a funcionários, passados e presentes, em Lisboa, Londres e Paris: Luísa Valle, Directora e Luís Jerónimo, Director Adjunto do Programa de Desenvolvimento Humano; Margaret Bolton, Narcisa Costa, Risto Nieminen, Miguel Magalhães, Miguel Sobral Cid, Esther Godwin Brown, Isabel Vasconcelos, Louise Venn, Sian Williams, e Kithmini Wimalasekera. Uma especial nota de apreço para Isabel Lucena, a primeira a ver o potencial da ideia e que acompanhou o projeto do princípio ao fim, tendo também traduzido o texto e os seus conceitos, por vezes bastante britânicos, para a sua língua materna.

Ao longo dos três anos de investigação deste livro, conheci e conversei com inúmeras pessoas em dezenas de lugares. Gostava que todo o seu trabalho tivesse tido lugar neste texto, e sei também que nem todos são aqui referidos. Há muitos nomes que nunca cheguei a saber, apesar de podermos ter tido uma excelente conversa no final de um espetáculo ou workshop. Contudo, as trocas de informação in-

formais, muitas vezes à refeição, encontram-se entre as que me foram mais elucidativas e frequentemente influenciaram o meu pensamento. Correções e adições a estes agradecimentos podem pelo menos ser feitas no website. Mas quero registar os meus sinceros agradecimentos a todos os que muito generosamente aceitaram conversar comigo, me convidaram para os seus espetáculos, partilharam os seus recursos, me alimentaram e falaram sobre as suas ideias, incluindo: Deborah Aguirre Jones; Núria Aidelman; Julio Álvarez; Hugo Andrade; Jorge Andrade; Tânia Araújo; Steve Ball; Miranda Ballin; Omid Bahrami; Neil Beddow; Debbie Bell Hutchinson; Ester Bonal; Titia Bouwmeester; Constanza Brnic; Jo Burns; Tara Byrne; Janusz Byszewski; Boris Čakširan; Shirley Cameron; Ed Carroll; Micaela Casalboni; Michael Chandler; Emma Chetcuti; Ewa Chomicka; Sikko Cleveringa; Aiden Connor; George Copeland; Carol Crowe; Hugo Cruz; Ruth Daniel; Rebecca Davies; Eleanor Davis; Lorena De Beer; Devinda De Silva; Cecilia De Varine; Marie-France Delieuvin; Pax Dettoni Serrano; Philipp Dietachmair; Marco Domingues; Parminder Dosanjh; Sigrun Drapat; Stella Duffy; Heba El Cheikh; John Fox; Anna Francis; Eva Garcia; Vita Gelūnienė; Maria Gil; Sue Gill; Ned Glasier; Arlene Goldbard; Ali Goolyad; Nic Green; Daniela Grosset; Christopher Guest; Marcus Hammond; Cinzia Hardy; Hatem Hassan Salama; Penny Hay; Nick Heron; Robert Hewison; Ronnie Hughes; Amelia Ideh; Adrian Jackson; Buddug James Jones; Michel Jeannès; Maria João Mota; Kelly Jones; Aida Kalender; Sari Karttunen; Joanna Kubicka; Miodrag Kuc; Paulo Lameiro; Janet Law; Jussi Lehtonen; Xavier Lemettre; Geraldine Ling; Mathilde Lopez; Alan Lydiard; Inês Mares; Catherine Marshall; Marta Martins; Daniel Meadows; Alex Mendonça; Andrew McLeod; Roland Miller; Ilana Mitchell; Pete Moser; Iliyana Nikolova; John Norton; Carine Osmond; Sean Palmer; Maria Parczewska; Matt Peacock; Américo Peças; Luke Pell; Jonathan Petherbridge; Pedro Pinho; Nikola Pisarev; Rosalie Pordes; Gavin Porter; Jamie Proud; Izzy Rabey; Nadja Raszewski; Sarah-Jane Rawlings; Álvaro Restrepo; Nuno Rebelo; Clare Reynolds; Graeme Rigby; Ros Rigby; Ana Rita Barata; Ian Ritchie; Mary Robson; Luís Rocha; Vânia Rodrigues; Julia Rone; George Sachinis; Paz Santa Cecilia; Anthony Schrag; Gwen Sewell; Rajni Shah; Simon Sharkey; Jotham Sietsma; Helen Simons; Saša Šimpraga; David Slater; Andy Stafford; Glen Stoker; Marion Stonier; Paulo Teixeira; Amelia Thomas;

Laura Thomas; James Thompson; Albert Tola; Stéphanie Touré; Eugene Van Erven; Hans Van Regenmortel; Jill Vincent; Andy Watson; Tom Wentworth; Rosie Wheatland; Jo Wheeler; Rhiannon White; Jennifer Wilson; e Nicola Winstanley.

Estou também agradecido às seguintes pessoas que contribuíram para o meu pensamento, me abriram portas, ou de alguma outra forma me prestaram apoio no decorrer desta investigação: Fernando Almeida; Adriane Boag; Josep Aragay Borràs; Julie Batten; Rebecca Blackman; Su Braden; Jonas Buechel; Dominic Campbell; Sajida Carr; Tamara Crnković; Anamaria Cruz; Biserka Cvjeticanin, Michel David; Esther Davis; Cristina Da Milano; An De Bisschop; Paul De Bruyne; Hugues De Varine; Kathryn Deane; Jeremy Deller; Alison Denholm; Kate Duncan; Laura Dyer; Rachel Emmett; Dave Everitt; Chris Fremantle; Anne Gallacher; Claire Hills-Wilson; Madeline Holmes; Jasmina Ibrahimovic; Peter Jenkinson; Tuula Jääskeläinen; Nick Jones; Susan Jones; Rober Livingston; Tanja Kalčić; Pejja Kantonen; Julie Mccarthy; Margret Meagher; Gerri Moriarty; Chloe Morley; Moez Mrabet; Mia Nakamura; Kate Organ; Lukas Pairon; Graham Peet; Joe Pick; Miranda Plowden; May Posse; Dawn Redhead; Kevin Ryan; Jenny Sealey; John Sloboda; Biant-Singh Suwali; Alma Solarte-Tobón; Tony Stacey; Alice Thomann; Chris Torch; Stephen Pritchard; Maria Vlachou; Prosper Waner; Ed Webb-Ingall; Caron Wright; e Shelagh Wright.

## Créditos fotográficos

Os direitos das fotografias incluídas neste livro e website pertencem aos fotógrafos e /ou artistas abaixo indicados, e são usadas com a sua autorização.

5x5=creativity

A Bao A Qu

Bealtaine, Entelechy Arts

*Bed*, Entelechy Arts

Caherconlish Mural

*Cathy*, Cardboard Citizens

Chapitô

Chór POLIN

*Cidade*

De Sint Maarten Parade,

The Sharing Arts Society

Dead Good Guides

El Colegio del Cuerpo

*Family Treasures Revealed*

Festival de Música de Setúbal

Fun Palaces

Geese Theatre

*Geração Soma*

*Há Festa no Campo*

*Home*, Banlieues Bleues

In Place Of War

*Ja sam Muzej*

*Lab Molke*

*Lampedusa Mirrors*

*L'Ego do Meu Bairro*

Forest of Imagination

A Bao A Qu

Catarina Leone. Fotografia de um evento na Meeting House Square em Dublin, a 6 de maio de 2018, inserido em *A Life of Play* de Emma O'Kane, um projeto para crianças entre os 5 e 10 anos de idade e membros mais velhos das suas famílias. Desenvolvido pela CoisCéim Broadreach, o projeto foi uma encomenda do Bealtaine Festival, organizado pela Age & Oportunity, em parceria com o Dublin Dance Festival.

Roswitha Cheshire

Bridget Lambert

Pamela Raith

Chapitô

Magda Starowieyska

António Guterres/Terretreme

Bas van Setten

Casey Orr

Juan Diego Castillo

Swathi Neeli Chandankeri. Retrato dos seus pais, originalmente publicado em *Family Treasures Revealed*, (Slade & Headington Children's Centre 2016), por cortesia de Janet Law

Câmara Municipal de Setúbal

Helen Murray/Fun Palaces

Cuthbert Design

João Pedro Rodrigues/Vo'Arte

EcoGerminar/Terceira Pessoa

Eric Garault

Katie Dervin

Zijah Gafić/Akcija

Hans Jellema

Luciano Paselli

Eduardo Costa/Olho.te



<i>Li Diuen Mar</i> , PI(È)CE	Anna Fàbrega
Living Heritage	François Matarasso
<i>Looking Back, Looking Forward</i>	Simon Piercey
Lower Šančiai Community Association	Darius Petruelis
MEXE	Mairea Segui Buenaventura/MEXE
More Music	Graham Wynne
Movimento de Expressão Fotográfica	MEF
Multistory	Susan Meiselas
<i>Odisseia</i>	Artemrede
<i>Osunčana mjesta</i> ,	
Dotrščina Virtual Museum	Katarina Zlatec
Pele	Patrícia Poção
RefugiActo	Carlos Profirio
Sociedade Artística Musical dos Pousos	SAMP
<i>Talent Op De Vlucht</i> , Fada Theatre	Kevin Ryan/Charnwood Arts
TanzTangente	Henrietta Clasen
The Lawnmowers	François Matarasso
<i>The Light Ships</i>	François Matarasso
<i>The Passion</i> , Streetwise Opera	Graeme Cooper
The Performance Ensemble	François Matarasso
The Portland Inn Project	Stephanie Rushton
<i>This Is Not For You</i> , Graeae	Ali Baskerville
<i>Toinen Koti</i> , Finnish National Theatre	Tuomo Manninen
Urban Dig	Irina Vosgerau
Valleys Kids, Sparc	Rachel Clement
<i>Vitória 283</i>	José Carlos Duarte/Mala Voadara
X-Church	François Matarasso
<i>You Are Here</i> , Restoke	Jenny Harper

## Fotografia a preto e branco

Malcolm X Elders, *We Have Overcome*, (2012)

ACTA Theatre Bristol, Fotografia de Mark Simmons

NTW TEAM *Performance Party*, (2018)

HaverHub, Haverfordwest, Fotografia de François Matarasso

*Man Up*, (2018)

Restoke, Stoke-on-Trent,

Fotografia de Jenny Harper

KCAT Arts and Study Centre (2018),

Callan, Co. Kilkenny, Irlanda, Fotografia de François Matarasso

*De Sint Maarten Parade* (2018),

Utrecht, Holanda, Fotografia de Bas van Setten

Living Heritage Project (2004),

Satu Mare, Roménia, Fotografia de François Matarasso

# Bibliografia

Existem inúmeras publicações informais e online sobre arte participativa, em parte porque as editoras convencionais têm editado pouco sobre o tema, o que torna difícil saber o que listar nesta bibliografia. Optei por incluir unicamente livros que sejam fáceis de encontrar em bibliotecas e livrarias (possivelmente em segunda mão). Referências a relatórios online e websites podem ser encontradas na nota respectiva: todas foram verificadas a 26/08/2018. O website do projeto inclui uma bibliografia mais completa. Não incluí links para websites de projetos por poderem ser demasiadamente longos, difíceis de ler ou ficar desatualizados. Uma pesquisa na Internet encontrará a maioria, mas os links para os projetos aqui mencionados encontram-se disponíveis em: [www.arestlessart.com](http://www.arestlessart.com)

- 64 Million Artists with Arts Council England, 2018, *Cultural Democracy in Practice*, London.
- Abouddar, B., & Mairesse, F., 2016, *La Médiation Culturelle*, Paris.
- ACGB, 1974, *Community Arts, The Report of the Community Arts Working Party*, June 1974, The Arts Council of Great Britain, London.
- Anderson, D., ed., 2002, *Pride of Place: How the Lottery Contributed £1 Billion to the Arts in England*, London.
- Appleyard, B., 1984, *The Crisis in the Arts*, London.
- Arnaud, L., Guillon, V., & Martin, C., 2015, *Élargir la participation à la vie culturelle: Expériences françaises et étrangères*, Grenoble.
- Arnold, M., 1993, *Culture and Anarchy and other writings*, ed., S., Collini Cambridge.
- Bacqué, M.-H., & Biewener, C., 2015, *L'empowerment, une pratique émancipatrice?* Paris.
- Baker, G., 2014, *El Sistema, Orchestrating Venezuela's Youth*, Oxford.
- Bakewell, S., 2016, *At the Existentialist Café*, London.
- Barnes, J., 1984, *Flaubert's Parrot*, London.
- Bartlett, B.-L., & Higgins, L., eds., 2018, *The Oxford Handbook of Community Music*, Oxford.

- Bayard, P., 2008, *L’Affaire du Chien des Baskerville*, Paris.
- Belfiore, E., & Bennett, O., 2008, *The Social Impact of the Arts, An Intellectual History*, London.
- Berger, J., & Mohr, J., 1975, *A Seventh Man*, London.
- Berger, J., 1972, *Ways of Seeing*, London.
- Bishop, C., 2012, *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London.
- Boal, A., 2000, *Theater of the Oppressed*, (trans. McBride, C., & M-O, & Fryer, E.) London.
- Bonet, L., & Négrier, E., eds., 2018, *Breaking the Fourth Wall: Proactive Audiences in the Performing Arts*, Elverum.
- Borowiecki, K.-J., Forbes, N., & Fresa, A., eds., 2016, *Cultural Heritage in a Changing World*, New York.
- Bourdieu, P., 1984, *Distinction*, Cambridge.
- Braden, S., 1978, *Artists and People*, London.
- Bregman, R., 2017, *Utopia for Realists*, London.
- Bunting, C., Chan, T., Goldthorpe, J., Keaney, E., & Oskala, A., 2008, *From Indifference to Enthusiasm: Patterns of Arts Attendance in England*, London.
- Carey, J., 2005. *What Good are the Arts?* London.
- Carpenter, H., 1996, *The Envy of the World, Fifty Years of the Third Programme and Radio Three*, London.
- Castells, M., 2015, *Networks of Outrage and Hope, Social Movements in the Internet Age*, London.
- Clark, T., 1997, *Art and Propaganda in the Twentieth Century: The Political Image in the Age of Mass Culture*, London.
- Cleveland, B., 2008, *Art and Upheaval, Artists on World’s Frontline*, Oakland.
- Clift, S., & Camic, P., 2015, *Oxford Textbook of Creative Arts, Health, and Wellbeing: International perspectives on practice, policy and research*, Oxford.
- Cohen-Cruz, J., 2005 *Local Acts: Community-Based Performance in the United States*, New Brunswick.
- Cooke, B., & Kothari, U., eds., 2001, *Participation: The New Tyranny?* London: Zed Books.
- Craig, G., Mayo, M., Popple, K., Shaw, M., & Taylor, M, eds., 2011 *The Community Development Reader: History, Themes and Issues*, London.
- Craig, S., 1980, *Dreams and Deconstructions, Alternative theatre in Britain*, Ambergate.
- Crehan, K, 2011, *Community Art, An Anthropological Perspective*, London.

- Crossick, G., & Kaszynska, P., 2016 *Understanding the value of arts & culture The AHRC Cultural Value Project*, Swindon.
- De Bruyne, P., Gielen, P., eds., 2011, *Community Art, The Politics of Trespassing*, Amsterdam.
- Deller, J., com Norris, R., n. d., (2017), *We're here because we're here*, London
- Deslyper, R., Eloy, E., Guillon, V., & Martin., C., 2016, *Pratiquer la musique dans Démos: un projet éducatif global?*, Grenoble.
- Dickson, M., ed., 1995, *Art with People*, Sunderland.
- Dubois, V., 1999, *La Politique Culturelle*, Paris.
- Dugast, J., 2011, *La vie culturelle en Europe au tournant des XIXe et XXe siècles*, Rennes.
- Edwards, S., 1999, *Art and its Histories: A Reader*, London.
- Finkelppearl, T., 2014, 'Participatory Art' in *Encyclopedia of Aesthetics*, Kelly, M., ed., Oxford.
- Finnegan, R., 1989, *The Hidden Musicians, Music-Making in an English Town*, Cambridge.
- Flesher Fominaya, C., 2014, "Debunking Spontaneity: Spain's 15-M/Indignados as Autonomous Movement", *Social Movement Studies: Journal of Social, Cultural and Political Protest*, Vol 14, no.2.
- Fleury, L., 2016, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris.
- Forster, E., 1951, *Two Cheers for Democracy*, London.
- Fox, J., 2002, *Eyes on Stalks*, London.
- Freeden, M., 2003, *Ideology: A Very Short Introduction*, Oxford.
- Freire, P., 1972, *Pedagogia do Oprimido*, Porto.
- Friedländer, S., 1997, *The Years of Persecution, Nazi Germany and the Jews 1933 – 1939*, London.
- Gardner, H., 2011, *Frames of Mind, The Theory of Multiple Intelligences*, New York.
- Goldbard, A., 2006, *New Creative Community, The Art of Cultural Development*, Oakland.
- Graves, J., 2005, *Cultural Democracy, The Arts, Community and the Public Purpose*, Chicago.
- Gray, J., 2003, *Al-Qaeda and What it Means to Be Modern*, London.
- Grosser, A., 2011, *La joie et la mort, Bilan d'une vie*, Paris.
- Hagberg, G., 2011, ed., *Art and Ethical Criticism* Chichester.
- Harari, Y., 2018, *21 Lessons for the 21st Century* London.
- Harries, S., 2013, *Nikolaus Pevsner: The Life*, London.
- Heaney, S., 1997, *The Redress of Poetry*, London.

- Helguera, P., 2011, *Education for Socially Engaged Art, A Materials and Techniques Handbook*, New York.
- Helmets, M., 2003, *Intertexts: Reading Pedagogy in College Writing Classrooms*, Mahwah.
- Henri, A., 1974, *Total Art, Environments, Happenings, and Performance*, New York.
- Hewison, R., 1987, *The Heritage Industry*, London.
- Hewison, R., 1995, *Culture and Consensus, England, Art and Politics since 1940*, London.
- Hewison, R., 2014, *Cultural Capital: The Rise and Fall of Creative Britain*, London.
- Hewison, R., & Holden J., 2006, *Experience and Experiment: The UK branch of the Calouste Gulbenkian foundation, 1956-2006*, London.
- Hickey, S., and Mohan, G., eds., 2004, *Participation, from tyranny to transformation?* London.
- Higgins, L., 2012, *Community Music, In Theory and In Practice*, Oxford.
- Hobsbawm, E., 1999, *Behind the Times, The Decline and Fall of the Twentieth Century Avant-Gardes*, London.
- Jacob, M., & Zeller, K., eds., 2015, *A Lived Practice*, Chicago.
- James, C., 2007, *Cultural Amnesia, Notes in the Margin of My Time*, London.
- Jeffers, A., & Moriarty, G., eds., 2017, *Culture, Democracy and the Right to Make Art: The British Community Arts Movement*, London.
- Jellicoe, A., 1987, *Community Plays: How to Put Them On*, London.
- Judt, T., 1998, *The Burden of Responsibility, Blum, Camus, Aron and the French Twentieth Century*, Chicago.
- Judt, J., 2005, *Postwar, A History of Europe Since 1945*, London.
- Kelly, O., 1984, *Community, Art and the State: Storming the Citadels*, London.
- Kelly, O., Lock, J., & Merkel, K., 1986, *Another Standard 86, Culture and Democracy: The Manifesto*, London.
- Kenna, C., & Medcalf, R., eds., 1986, *Printing is Easy...?, Community Printshops, 1970-86*, London.
- Kershaw, B., 1992, *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*, London.
- Kershaw, B., & Coult, T, 1990, *Engineers of the Imagination*, London.
- Kořakowski, L., 1999 *Freedom, Fame, Lying and Betrayal: Essays on Everyday Life*, London.
- Kwesi Johnson, L., 2006, *Selected Poems*, London.
- Kynaston, D., 2009, *Family Britain, 1951-1957*, London.

- Le Guin, U., 1989, *Dancing at the Edge of the World, Thoughts n Words, Women, Places*, New York.
- Maclear, K., 2017, *Birds Art Life Death, A Field Guide to the Small & Insignificant*, London.
- MacNeice, L., 1966, *The Collected Poems of Louis MacNeice*, ed., Dodds, E. R., London.
- Manguel, A., 1997, *A History of Reading*, London.
- Manguel, A., 2010, *A Reader on Reading*, New Haven.
- Marquand, D., 2015, *Mammon's Kingdom, An Essay on Britain, Now*, London.
- Marmot, M., 2010, *Fair Society, Equal Lives, Strategic Review of Health Inequalities in England post-2010*, London.
- Matarasso, F., 1996b, *Northern Lights, The Social Impact of the Fèisean (Gaelic Festivals)*, Stroud.
- Matarasso, F., & Sarker, B., 1994, *Making Space, South Asian Dance and Disability*, Leicester.
- Matarasso, F., 1997, *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*, Stroud.
- Matarasso, F., 2012a, *Where We Dream, West Bromwich Operatic Society and the Fine Art of Musical Theatre*, West Bromwich.
- Matarasso, F., 2012b, *Winter Fires, Art and Agency in Old Age*, London.
- Matarasso, F., 1994, *Regular Marvels, A handbook for amateurs, practitioners and development workers in dance, mime, music and literature*, Leicester.
- Matarasso, F., 1996a, *Defining Values, Evaluating Arts Programmes*, Stroud.
- Matarasso, F., 2005, *Living Heritage, Community Development through Culture Resources*, Brussels.
- Matarasso, F., 2013a, "All in this together: The depoliticization of community art in Britain, 1970-2011" in van Erven, E., ed., *Community, Art, Power*, Rotterdam.
- Matarasso, F., 2013b, "Creative Progression: Reflections on quality in participatory arts", *UNESCO Observatory Multi-Disciplinary Journal in the Arts*, Vol. 3 no. 3 Melbourne.
- McGrath, J., 1981, *A Good Night Out, Popular Theatre: Audience, Class and Form*, London.
- Meiselas, S., with women in refuge, 2017, *A Room of Their Own*, West Bromwich.
- Moriarty, G., 1997, *Taliruni's Travellers, An arts worker's view of evaluation*, Stroud.



- Morris, W., 1993 *News from Nowhere and Other Writings* ed., Clive Wilmer, London.
- Moser, P., & MacKay, G., eds., 2005, *Community Music, A Handbook*, Lyme Regis.
- Neal, L., 2015, *Playing for Time, Making art as if the world mattered*, London.
- New Economics Foundation, n. d., (1997), *Participation Works! 21 techniques of community participation for the 21st century*, London.
- Olusoga, D., 2016. *Black and British: A Forgotten History*, London.
- O'Neill, O., 2002, *A Question of Trust: The BBC Reith Lectures 2002*, Cambridge.
- Peaker, A., & Pratt, B., 1996, *Arts in Prisons: A Good Doss or Purposeful Activity?*, Loughborough.
- Peaker, A., & Vincent, J., 1990, *Arts in Prison: Towards a Sense of Achievement*, London.
- Perry, G., 2014, *Playing to the Gallery*, London.
- Rankin, P., 2014, *Joan Littlewood: Dreams and Realities*, London.
- Read, H., 1955, *The Grass Roots of Art*, London.
- Rose, J., 2010, *The Intellectual Life of the British Working Classes*, New Haven.
- Russell, W., 2000, *Educating Rita*, Harlow.
- Sartre, J.-P., 1973, *Un Théâtre de situations*, Contat, M., & Rybalka, M., eds., Paris.
- Schlink, B., 1997, *The Reader*, London.
- See Red, 2016, *See Red Women's Workshop, Feminist Posters 1974-1990*, London.
- Selwood, S., 1995, *The Benefits of Public Art, The polemics of permanent art in public places*, London.
- Shakespeare, T., 2018, *Disability: The Basics*, London.
- Shaw, R., 1987, *The Arts and the People*, London.
- Shiner, L., 2003, *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago.
- Simon, N., 2010, *The Participatory Museum*, Museum 2.0., Kindle Edition.
- Simons, H., 2009, *Case Study Research in Practice*, London.
- Smith., C., 1998, *Creative Britain*, London.
- Solnit, R., 2016, *Hope In The Dark: Untold Histories, Wild Possibilities*, Edinburgh.
- Somekh, B., & Lewin, C., eds., 2005, *Research Methods in the Social Sciences*, London.
- Stevens, W., 1997, *Collected Poetry & Prose*, New York.

- Theatre Workshop 2009, *Oh What a Lovely War*, Joan Littlewood, ed., London.
- Thompson, J., 2009 *Performance Affects: Applied Theatre and the End of Effect*, London.
- Thompson, J., Hughes, J., & Balfour, M., 2009 *Performance in Place of War*, London.
- Tiller, C., 2016, *Power Up*, Creative People and Places, London.
- Tobelem, J-M., 2016, *La culture pour tous*, Paris.
- Todorov, T., 2006, *In Defence of the Enlightenment*, London.
- Tolkien, J. R. R., 1966, *The Fellowship of the Ring*, London.
- Tolstoy, L., 1995, *What is Art?* Translated by Richard Pevear and Larissa Volokhonsky, London.
- Turino, C., 2010, *Ponto de Cultura: o Brasil de baixo para cima*, São Paulo.
- Turnbull, G., ed., 2015, *The Questions We Ask Together*, Open Engagement.
- Tusa, J., 1999, *Art Matters, Reflecting on Culture*, London.
- Van Erven, E., 1988, *Radical People's Theatre*, Indiana.
- Van Erven, E., 1992, *The Playful Revolution: Theatre and Liberation in Asia*, Indiana.
- Van Erven, E., 2001, *Community Theatre: Global Perspectives*, London.
- van Erven, E., 2013, *Community Art Power: Essays from ICAF 2011*, Rotterdam.
- Van Erven, E., 2013, *Community Arts Dialogues*, Utrecht.
- Wallinger, M., and Warnock, M., eds., 2000, *Art for all? Their policies and our culture*, London.
- Weingärtner, J., 2012, *The Arts as a Weapon of War: Britain and the Shaping of National Morale in World War II*, New York.
- White, M., 2009, *Arts Development in Community Health: A Social Tonic*, Oxford.
- Wilkinson, R., & Pickett, K., 2009, *The Spirit Level, Why more equal societies almost always do better*, London.
- Williams, R., 1983, *Keywords, A vocabulary of culture and society*, London.
- Williams, R., 1989, *Resources of Hope: Culture, Democracy Socialism*, London.
- Witts, R., 1998, *Artist Unknown, An Alternative History of the Arts Council*, London.
- Zemke, R., Raines, C., & Filipczak, B., 2000, *Generations at Work: Managing the Clash of Veterans, Boomers, Xers, and Nexters in Your Workplace*, New York.



# Notas finais

- 
- <sup>1</sup> Maclear 2017: 145.
- <sup>2</sup> As diferentes formas como uso estes termos encontram-se explicadas no Capítulo 1 e de, forma mais teórica, no Capítulo 3.
- <sup>3</sup> Entre 2011 e 2015 trabalhei num projeto intitulado Regular Marvels, que usava a arte como método de investigação social. Centrava-se em temas pouco valorizados pelo mundo das artes, incluindo o teatro amador, artistas idosos e imigrantes. Foram publicados cinco livros, cujo download gratuito se pode obter em: [www.regularmarvels.com](http://www.regularmarvels.com)
- <sup>4</sup> Williams 1989: 4ff.
- <sup>5</sup> Para uma explicação detalhada sobre os paralelos e diferenças entre arte participativa e arte comunitária, ver Capítulo 3, *Definições*.
- <sup>6</sup> Devo a Joel Anderson o uso de “full, free and equal”, e do argumento apresentado no seu documento de trabalho sobre a Platform for Intercultural Europe (Anderson, J., & Kaur-Stubbs, S., 2010, *Intercultural Dialogue, Enabling free, full and equal participation*, Brussels).
- <sup>7</sup> Muito do que é dito sobre arte, e especialmente sobre o seu valor, deve ser considerado crença, visto não poder ser falsificado, nos termos de Karl Popper. Não que isso lhe tire importância: a fé move montanhas. Mas deve tornar-nos cautelosos sobre o que é dito e sobre a aplicação inapropriada de conceitos científicos ao que é essencialmente uma experiência humana.
- <sup>8</sup> “Arts Council” indica a entidade pública criada pelo governo britânico em 1946 para distribuir financiamento estatal pelas organizações de arte independentes. A instituição opera sem interferência do governo, no sentido em que os ministros não tomam decisões sobre os financiamentos, no entanto, estando dependendo de subsídio, as suas tendências acabam por espelhar as do governo. A instituição tem mudado de nome ao longo dos tempos, tendo sido conhecida como Arts Council of Great Britain, Arts Council of England e Arts Council England (o seu nome atual); existem entidades paralelas na Escócia, País de Gales e Irlanda do Norte, bem como noutros países que seguem o modelo britânico. Para simplificar, o termo Arts Council é usado no presente livro para descrever a entidade inglesa e a sua antecessora, o Arts Council of Great Britain, mas as suas crenças e atitudes em relação à arte comunitária (e mais tarde à arte participativa) são semelhantes às de outras instituições culturais da Europa Ocidental.
- <sup>9</sup> Cf. Shaw 1987: 130-138.
- <sup>10</sup> “Mas o que é realmente a cultura? Não é um passatempo de serão para pessoas abastadas. Não é terapia social. Não é o que vem depois de todo o resto. A cultura é – bom, é um assunto para políticos”. Extraído dos comentários de abertura de Kjølv Egeland, ministro norueguês da Igreja e Cultura, na Ad Hoc Conference of European Ministers with Responsibility for Cultural Affairs, Oslo,

- 
- Noruega, 15-17 de junho de 1976 (Council of Europe, Oslo 1976, Report of the Conference, Strasbourg 1976, pp. 12-13).
- 11 Ver Matarasso & Sarker 1993; Matarasso 1994 & 1997.
- 12 Matarasso 1997: 85.
- 13 <http://www.tate.org.uk/whats-on/other-venue/exhibition/turner-prize-2015/turner-prize-2015-artists-assemble>
- 14 <http://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/tate-exchange>
- 15 <http://www.visitmima.com/?home=true>
- 16 Vicky Featherstone em entrevista a *The Stage*, 3 March 2006: <https://www.thestage.co.uk/features/2006/home-work-national-theatre-of-scotland-and-vicky-featherstone/>
- 17 A “Creative Partnerships” encerrou em 2011, devido a cortes impostos pelo governo na sequência da crise financeira de 2008, mas a “Creativity, Culture & Education”, organização criada para geri-la, prosseguiu com o seu trabalho, essencialmente fora do Reino Unido. <https://www.creativitycultureeducation.org/programme/creative-partnerships/> Para informação sobre os resultados educacionais da “Creative Partnerships” em Inglaterra, ver Durbin, B., et al., 2010, *The Impact of Creative Partnerships on School Attainment and Attendance*, National Foundation for Educational Research, Slough.
- 18 <https://www.ageuk.org.uk/cymru/our-work/arts-and-creativity/cartrefu>
- 19 <http://meetmeatthealbany.org.uk>
- 20 <https://www.syha.co.uk/get-involved/moments-of-joy>
- 21 <http://www.artscouncil.org.uk/funding/creative-people-and-places-fund>
- 22 University of Hull, 2018, *Cultural Transformations: The Impacts of Hull UK City of Culture 2017, Preliminary Outcomes Evaluation*, March 2018, Culture, Place and Policy Institute University of Hull, p. 40. Ver também Hull 2017, *Creative Communities Programme* guidance brochure: [https://www.hull2017.co.uk/app/uploads/2016/03/H2017\\_CCP\\_GUID-ANCENOTES\\_FB16-2.pdf](https://www.hull2017.co.uk/app/uploads/2016/03/H2017_CCP_GUID-ANCENOTES_FB16-2.pdf)
- 23 <http://www.bbc.co.uk/programmes/b008y125>
- 24 <https://www.lewishamandgreenwich.nhs.uk/the-trust-choir>
- 25 Knight, T., & Ruscoe, S., 2012, *The London 2012 Olympic and Paralympic Games*, London, p.44.
- 26 Jenny Sealey em entrevista a *What's on Stage*, 25 January 2016: [https://www.whatsonstage.com/london-theatre/news/jenny-sealey-people-are-fearful-of-difference\\_39588.html](https://www.whatsonstage.com/london-theatre/news/jenny-sealey-people-are-fearful-of-difference_39588.html)
- 27 <http://demos.philharmoniedeparis.fr>
- 28 <https://fondationcarasso.org/fr/objectifs-et-programmes-0>

- 
- 29 <http://www.kiertuenayttamo.fi/esitykset/toinen-koti/>
- 30 <https://obrasociallacaixa.org/en/cultura>
- 31 <https://www.friesland.nl/en/european-capital-of-culture/participate>
- 32 <http://icafrotterdam.com>
- 33 <https://www.eda.admin.ch/deza/en/home/activities-projects/activities/research-culture/culture-art.html> Ver também Matarasso, F., 2013, *Cultural Encounters, Swiss Cultural Programme in South Eastern Europe, 1999-2012*, Sarajevo.
- 34 <https://www.creativitycultureeducation.org/case-studies/>
- 35 <https://www.vichealth.vic.gov.au/be-healthy/be-healthy-arts>
- 36 Finkelpearl 2014
- 37 Em 2018, o House of Commons Digital, Culture, Media and Sport Committee iniciou um inquérito sobre o impacto social da participação na cultura e no desporto, mais um sinal da importância política da arte participativa: <https://www.parliament.uk/business/committees/committees-a-z/commons-select/digital-culture-media-and-sport-committee/inquiries/parliament-2017/socialimpact>
- 38 Jaspers, K., 1950, *Einführung in die Philosophie*, Zürich, trans. Mannheim. R., 1951, *Way to Wisdom, An Introduction to Philosophy*, London, p. 18-19.
- 39 Thornhill, C., 2011, 'Karl Jaspers', *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2011 Edition), Edward N. Zalta (ed.): <https://plato.stanford.edu/archives/spr2011/entries/jaspers/>
- 40 Sartre 1973 : 19ff.
- 41 Bakewell 2016: 82.
- 42 As implicações artísticas do trabalho do Fada Theatre e da arte participativa em geral, são discutidas no Capítulo 5.
- 43 Williams 1989: 4.
- 44 No presente livro, a palavra *arte* refere-se à tradição europeia em que fui educado e tenho trabalhado. Apesar de, por motivos históricos, ela ter uma influência global, a relevância desta ideias para as práticas artísticas desenvolvidas noutros lugares, épocas e culturas, é uma questão que compete a outros decidirem.
- 45 <https://en.oxforddictionaries.com/definition/art>
- 46 <http://www.tate.org.uk/art/artworks/creed-work-no-227-the-lights-going-on-and-off-t13868>
- 47 Shiner 2003: 80-81.
- 48 Carl Linnaeus (1707-1778), foi um botânico sueco a quem é atribuída a criação do sistema moderno de organização dos organismos vivos.
- 49 Este erro de categoria continua a criar expectativas falsas sobre o impacto da arte e, particularmente, sobre a forma como a arte participativa deve ser avaliada.

- 
- 50 <http://www.welldressing.com/extra.php>
- 51 <http://www.tate.org.uk/art/artists/carl-andre-648/carl-andre-works-art-dont-mean-anything>
- 52 Tolstoy 1995: 38.
- 53 Manguel 1998: 20-1.
- 54 Tolkien 1966: Foreword.
- 55 Stevens 1997: 845.
- 56 Read 1955: 156-7.
- 57 <http://www.un.org/en/universal-declaration-human-rights/> Este direito foi homologado e ampliado numa sucessão de tratados internacionais: ver Anderson, J., 2010: 14.
- 58 Esta ideia é discutida de forma mais abrangente no Capítulo 4.
- 59 ACGB 1974: 7.
- 60 As divisões internas eram uma fragilidade crítica da primeira geração de arte comunitária e contribuíram significativamente para a sua exaustão, bem como para o desprestígio com que era vista por muitos. Ver Capítulo 9.
- 61 Diz-se que a definição é um ato de apropriação (Jeffers & Moriarty 2017: 19). Se assim for, é levado a cabo por todos os que dão um título à sua profissão ou prática. Paradoxalmente, estes termos não podem ser definitivos: são apenas meios que nos permitem pensar com maior precisão sobre o que fazemos.
- 62 A ideia que proponho neste livro sobre o que faz de alguém um artista, não está em conformidade com a da prática convencional, particularmente no domínio da administração pública. Por exemplo, na Alemanha, para propósitos de emprego e previdência social, um artista que tenha uma licenciatura relevante é visto como um profissional, o que, entre outras coisas, significa que candidaturas a subsídios são entendidas como candidaturas a empregos. Mas aquilo sobre o que me debruço aqui é filosofia, arte e ética, e não administração pública.
- 63 Gardner 2011: 105ff.
- 64 Ver Matarasso 2012b: 65-66.
- 65 Quando Dennis Kimetto conquistou o World Marathon Record em Berlim em 2014, perto de 29 000 pessoas o seguiram até cruzar a meta. A sua conquista foi global, a delas pessoal, mas todas foram válidas.
- 66 Williams 1989: 8.
- 67 Flesher Fominaya, C., 2014, "Debunking Spontaneity: Spain's 15-M/Indignados as Autonomous Movement", *Social Movement Studies: Journal of Social, Cultural and Political Protest*, Vol. 14, n°2, DOI: 10.1080/14742837.2014.945075. Agradeço a Julia Rone por me dar a conhecer esta investigação.
- 68 Cf. Nicolas Bourriaud, Grant Kester, Tom Finkelpearl, Claire Bishop e outros.



- 
- <sup>69</sup> Finkelpearl 2014.
- <sup>70</sup> Finkelpearl 2014.
- <sup>71</sup> <http://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/245>
- <sup>72</sup> <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/antony-gormley-testing-world-view-field-british-isles>  
(As listagens do título deste trabalho variam entre *Field of British Isles* e *Field for the British Isles*).
- <sup>73</sup> O termo “estética relacional” foi cunhado pelo curador francês Nicolas Bourriaud em *Relational Aesthetics* (Dijon, 2002, texto em inglês).
- <sup>74</sup> Suzanne Lacy, *The Crystal Quilt* (1985-87):  
<http://www.suzannelacy.com/the-crystal-quilt/>
- <sup>75</sup> Entrevista por Morgan Meaker, *The Guardian*, 21 October 2014:  
<https://www.theguardian.com/culture-professionals-network/culture-professionals-blog/2014/oct/21/alistair-hudson-mima-modern-art>
- <sup>76</sup> Crehan 2011: 8-9.
- <sup>77</sup> <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195113075.001.0001/acref-9780195113075>
- <sup>78</sup> Matarasso 2012a: 73-81.
- <sup>79</sup> Charles Taylor, em entrevista a *The New Yorker*, 11 November 2016:  
<https://www.newyorker.com/culture/persons-of-interest/how-to-restore-your-faith-in-democracy>
- <sup>80</sup> Seria razoável pensar que isso constitui uma teoria baseada na prática do seu trabalho artístico, mas um dos pontos fracos da arte participativa é a dificuldade que tem tido em traduzir esse pensamento num conjunto de ideias coerente e fácil de comunicar.
- <sup>81</sup> “La démocratisation est incontestablement l’une des principales missions des établissements culturels”, Tobelem, 2016: 24.
- <sup>82</sup> “Does Culture Matter?” (1940), in Forster 1951: 110.
- <sup>83</sup> Simon Rattle a falar sobre o Programa Educativo da Berliner Philharmoniker, 27 de março de 2013: <https://www.youtube.com/watch?v=6RTd74dOCKY>
- <sup>84</sup> Sage 2016-2017 Annual Record - <http://sagegateshead.com/about-us/annual-review/>
- <sup>85</sup> <http://www.thebluecoat.org.uk/content/blue-room>
- <sup>86</sup> Nos países francófonos, as pessoas que não frequentam instituições de arte são por vezes referidas como “o não público”, um termo que é difícil de imaginar a ser usado em conversa direta com os próprios; cf. Arnaud et al., 2015: 26.
- <sup>87</sup> Warwick Commission, 2015, *Enriching Britain: Culture, Creativity and Growth: The 2015 Report by the Warwick Commission on the Future of Cultural Value*, Coventry, page 34.

- 
- <sup>88</sup> Matarasso, 2012a: 76, baseado em informação incluída em DCMS, 2008, *Our Creative Talent: the voluntary and amateur arts in England*, London.
- <sup>89</sup> Stella Duffy, em entrevista com o autor, 14 de janeiro de 2016.
- <sup>90</sup> Fun Palaces Campaign 2017 Evaluation Report: <http://funpalaces.co.uk/wp-content/uploads/2018/02/Evaluation-2017.pdf>
- <sup>91</sup> Fleury 2016: 79 (tradução para inglês feita pelo autor).
- <sup>92</sup> <https://www.artscouncil.org.uk/funding/creative-people-and-places-fund#section-2>
- <sup>93</sup> Crossick and Kaszynska 2016: 29.
- <sup>94</sup> Freire 1972: 83.
- <sup>95</sup> Freire 1972: 102.
- <sup>96</sup> Freire 1972: 99.
- <sup>97</sup> <http://www.geese.co.uk/about/mission-vision-and-values/>
- <sup>98</sup> Andy Watson, em entrevista com o autor, 26 de janeiro de 2016.
- <sup>99</sup> Peaker & Vincent, 1990. A investigação foi efetuada por Anne Peaker, que trabalhava em arte comunitária desde a década de 1970, e Jill Vincent, investigadora do Centre for Research in Social Policy at Loughborough University, com financiamento do Arts Council of Great Britain, Home Office e J Paul Getty Jnr Charitable Fund. A sua publicação pelo Home Office “para distribuir entre os diretores de prisão” contribuiu para assegurar que as conclusões fossem seriamente consideradas pelo serviço prisional.
- <sup>100</sup> <https://www.artsincriminaljustice.org.uk>
- <sup>101</sup> <http://www.artsevidence.org.uk>
- <sup>102</sup> Ver Matarasso 2013a.
- <sup>103</sup> Thompson, J., 2000, “Critical citizenship: Boal, Brazil and theatre in prisons”, *Annual Review of Critical Psychology*, Vol. 2, p. 187.
- <sup>104</sup> Dickson 1995: 24.
- <sup>105</sup> A influência teórica do pensamento francês encontrava-se em crescimento ao longo destes anos. Em *La Reproduction* (1970), Pierre Bourdieu e Jean-Claude Passeron introduzem o conceito de “capital cultural”, que define os recursos empoderadores acumulados por indivíduos através das estruturas sociais, económicas e educacionais.
- <sup>106</sup> Em 1968, a distinção entre arte erudita e entretenimento começava a perder sentido, mesmo para quem dela mais beneficiava. O compositor americano Ned Rorem, comparou os Beatles a Monteverdi, Schumann, Poulenc, e Mozart, descrevendo o seu aparecimento como “um dos maiores acontecimentos na música desde 1950” porque “tiraram da arte, o martírio estéril”. *The New York Review of Books*, 18 January 1968.

- 
- <sup>107</sup> Graves (2005: 11) citado com referência ao *Oslo Report* de 1976, no entanto, estas palavras não figuram no documento, podendo pertencer a um artigo de J. A. Simpson, contudo não me foi possível verificar.
- <sup>108</sup> Ver o Capítulo 9 para uma descrição sobre este período da arte comunitária britânica.
- <sup>109</sup> Sobre as limitações de processos deliberativos na vida democrática, ver Talisse, R., 2017, "New Trouble For Deliberative Democracy", *Les ateliers de l'éthique*, 12(1), 107–123.
- <sup>110</sup> Em 2018, a Amnistia Internacional publicou o resultado de uma investigação sobre abuso a mulheres no Twitter, onde é exposto que "o fracasso do Twitter em respeitar os direitos humanos de forma adequada e lidar com a violência de modo eficaz, significa que em vez de as mulheres usarem a sua voz 'para ter impacto no mundo', muitas mulheres estão a ser forçadas a recuar a uma cultura de silêncio". <https://www.amnesty.org/en/latest/research/2018/03/online-violence-against-women-chapter-1/>
- <sup>111</sup> Friedländer 1997: 12.
- <sup>112</sup> <http://www.bighart.org/who-we-are/>
- <sup>113</sup> Hansard, 11 November 1947, Vol. 444 cc. 203-321: [http://hansard.millbanksystems.com/commons/1947/nov/11/parliament-bill#column\\_206](http://hansard.millbanksystems.com/commons/1947/nov/11/parliament-bill#column_206) (accessed 30.12.13)
- <sup>114</sup> Ver, por exemplo, Voluntary Arts, Our Cultural Commons: <https://www.voluntaryarts.org/Pages/Category/our-cultural-commons>  
Understanding Everyday Participation: <http://www.everydayparticipation.org>  
e Centre for the Understanding of Sustainable Prosperity: <https://www.cusp.ac.uk/themes/a/>  
Ver também Hadley, S. & Belfiore, E., 2018, "Cultural democracy and cultural policy", *Cultural Trends*, 27:3, 218-223.
- <sup>115</sup> Wilson, N., Gross, J. & Bull, A., 2017, *Towards cultural democracy: Promoting cultural capabilities for everyone*, London.
- <sup>116</sup> Wilson, Gross & Bull 2017: 3.
- <sup>117</sup> <http://culturaldemocracy.uk>
- <sup>118</sup> <http://funpalaces.co.uk/about/>
- <sup>119</sup> White 2009: 43; ver também o trabalho sobre os determinantes sociais da saúde de Richard Wilkinson (Wilkinson & Pickett 2009) e Michael Marmot (Marmot 2010).
- <sup>120</sup> APPG 2017: 154.
- <sup>121</sup> APPG 2017: 73.
- <sup>122</sup> Freire 1972: 100.
- <sup>123</sup> Heaney 1997: 7.

- 
- <sup>124</sup> David Pratley, Regional Director of the Arts Council of Great Britain (atualmente Arts Council England) entrevistado por Bernard Ross em *Another Standard*, Nov/Dec 1981, p. 3.
- <sup>125</sup> Entrevistado para o London Community Video Archive: <http://www.the-lcva.co.uk/interviews/594b08084566c91512236c7e>
- <sup>126</sup> Kelly, O., 1985, "In Search of Cultural Democracy", *Arts Express*, October 1985: <https://jubileeartsarchive.com/wp-content/uploads/2015/03/In-Search-of-Cultural-Democracy.pdf>
- <sup>127</sup> Barnes 1984: 136.
- <sup>128</sup> Theatre Workshop 2009: lxxv.
- <sup>129</sup> Durante os protestos do Maio de 68 em Paris, um grupo de estudantes de arte montou uma oficina gráfica radical na École des Beaux Arts, tendo produzido cartazes monocromáticos extraordinários. Usando métodos e equipamentos dos mais simples (e.g. stencils em papel cortado à mão), produziam dezenas de milhares de impressões num estilo que teve uma influência significativa nas artes gráficas das gerações seguintes.
- <sup>130</sup> Sue Gill, em entrevista com o autor, 23 de fevereiro de 2016.
- <sup>131</sup> Matarasso, F., "Hawtonville Arts Project" in Kenna et al, 1986: 61.
- <sup>132</sup> Em 2015, a missão do Notting Hill Carnival Enterprises Trust era "Usar as artes carnavalescas colaborativamente e artisticamente como um catalisador que facilite a educação, engajamento, empoderamento, entretenimento, integração, mudanças de percepção, inspiração", uma declaração clara dos valores da arte comunitária. Ver Taylor, E. & Kneafsey, M., 2016 "The Place of Urban Cultural Heritage Festivals: The Case of London's Notting Hill Carnival" (Borowiecki, Forbes & Fresa 2016). Em 2018, a missão tinha já sido reescrita: <https://nhcarnival.org/about>
- <sup>133</sup> <http://www.the-lcva.co.uk/interviews/594b08084566c91512236c7e>
- <sup>134</sup> Sobre a existência autónoma do trabalho artístico, ver Bayard, 2008.
- <sup>135</sup> Le Guin 1989: 198.
- <sup>136</sup> Citado em Helmers 2003.
- <sup>137</sup> Sobre a incoerência lógica do Relativismo, ver Kořakowski, 1999.
- <sup>138</sup> Ver <http://www.artscouncil.ie/Publications/Literature--English-language-/Weighing-poetry--Exploring-funding-criteria-for-assessing-artistic-quality/> e Bartlett & Higgin, 2018: 11.
- <sup>139</sup> Carroll, N., 2000, "Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research," *Ethics* 110 (January, 2000): 350–87, p. 350.
- <sup>140</sup> Este princípio foi inicialmente estabelecido em *Defining Values* (Matarasso 1996: 24) e reiterado em *Use or Ornament?* (Matarasso 1997: 90).
- <sup>141</sup> Schlink 1997: 140-141.

- 
- 142 Arnstein 1969: 216.
- 143 Cf. New Economics Foundation 1997: 2 e Tiller 2016: 36.
- 144 [https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jul/11/i-got-naked-for-spencer-tunick-sea-of-hull-photographer?CMP=Share\\_iOSApp\\_Other](https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jul/11/i-got-naked-for-spencer-tunick-sea-of-hull-photographer?CMP=Share_iOSApp_Other)
- 145 Nadja Raszewski, em entrevista com o autor, 21 de janeiro de 2016.
- 146 Cf. Suzy Croft and Peter Beresford, 1992, "The Politics of Participation" em Craig et al, 2011: 167.
- 147 <https://www.restoke.org.uk>
- 148 <https://marcivillanuevampir.com/Syria-incomplete-cartography>
- 149 <http://www.dasharts.org>
- 150 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/sierra-160-cm-line-tattooed-on-4-people-el-gallo-arte-contemporaneo-salamanca-spain-t11852>
- 151 Estas ideias foram inicialmente exploradas em Matarasso 2013b, onde estabeleci cinco fases (a quarta, "Criação", debruçava-se sobre qualidade artística) o que agora não me parece lógico.
- 152 Cf. Matarasso 2013a.
- 153 "L'empowerment articule deux dimensions, celle du pouvoir, qui constitue la racine du mot, et celle du processus d'apprentissage pour y accéder. [...] Cela implique une démarche d'autoréalisation et d'émancipation des individus, de reconnaissance des groupes ou des communautés et de transformation sociale." (tradução para inglês feita pelo autor); Bacqué & Biewener 2015 (Kindle edition).
- 154 Carine Osmont, criadora do Fun Palace de Farnham, texto incluído no website dos Fun Palaces: <http://funpalaces.co.uk/what-happens-after-fun-palaces/>
- 155 Matarasso 1996a: 26.
- 156 Stella Duffy, em entrevista com o autor, 14 de janeiro de 2016.
- 157 Shakespeare 2018: 160.
- 158 Banner principal na página inicial do website do Arts Council England, 23 de maio de 2018, já retirada.
- 159 Carey 2005: 101.
- 160 Carey 2005: 61. Este é um dos principais motivos pelos quais nunca acreditei na utilidade de estudos longitudinais sobre o impacto das artes.
- 161 Ruth Daniel, em entrevista com o autor, 21 de janeiro de 2016.
- 162 <https://inplaceofwar.net/our-work/cultural-spaces/>
- 163 Bartlett & Higgins 2018: 6.
- 164 Moriarty 1997:17.
- 165 Ver Heather Piper & Helen Simons "Ethical Responsibility In Social Research" in Somekh & Lewin (2005: 57).

- 
- <sup>166</sup> Russell 2000: 98.
- <sup>167</sup> Russell 2000: 104.
- <sup>168</sup> <http://www.artworksalliance.org.uk/uploads/resources/ArtWorks-code-of-practice.pdf>
- <sup>169</sup> <https://www.communitydance.org.uk/membership-services/professional-code-of-conduct>
- <sup>170</sup> <https://www.communitydance.org.uk/membership-services/professional-code-of-conduct>
- <sup>171</sup> <https://parliamentofdreams.files.wordpress.com/2017/03/2015-time-to-think-peer-reflection.pdf>
- <sup>172</sup> Linton Kwesi Johnson, “Making History”, (1983 Island Records); Kwesi Johnson 2006 não é mistério / estamos a fazer a história / não é mistério / estamos a ganhar vitória.
- <sup>173</sup> Uma exceção notável é o trabalho de Robert Hewison sobre a política cultural britânica do século XX e os seus efeitos.
- <sup>174</sup> Jeffers and Moriarty 2016.
- <sup>175</sup> Está agora a tornar-se também uma forma comum entre idosos, com artistas na casa dos 60 e 70 a tirarem partido da liberdade trazida pela reforma, para trabalharem com pessoas fora do sistema de financiamento das artes. Na Grã-Bretanha da década de 1970, inconscientemente, o Estado apoiava artistas radicais através do subsídio de desemprego; fá-lo agora de novo através da pensão para idosos.
- <sup>176</sup> “People Get Ready” de Curtis Mayfield, *The Impressions* (1965, ABC Paramount) Preparem-se gentes, vem aí um comboio / Não precisam de bagagem, é só saltar para bordo.
- <sup>177</sup> Shiner 2001: 226.
- <sup>178</sup> Estabeleceram também ligações perigosas com o nacionalismo, integrando etnicidade, cultura e direitos legais, de formas que podiam ser liberadoras para alguns e opressivas para outros nos territórios europeus pós-imperiais.
- <sup>179</sup> Shiner 2001: 121.
- <sup>180</sup> O atual criticismo sobre a falta de diversidade e mobilidade social nas indústrias culturais, sugere paralelos incómodos com o século XVIII.
- <sup>181</sup> Esta marginalização ultrapassa as fronteiras da arte participativa. Acostumámo-nos a termos como “arte negra” e “arte feminina”, sem que exista um equivalente para a arte produzida por homens, que se define como a norma em relação à qual as outras se desviam.
- <sup>182</sup> Arnold 1993: 190.
- <sup>183</sup> Rose 2010: 80-81. Em 1913, com Shakespeare a ser representado em Bermondsey, o Parlamento rejeitou uma proposta para criar um Teatro Nacional, alegando que não era assunto para o Governo (Weingärtner 2012 loc. 504).

- 
- <sup>184</sup> Rose 2010: 475.
- <sup>185</sup> Morris 1993: 253.
- <sup>186</sup> Rose 2010: 78.
- <sup>187</sup> Este relato é extraído da *The Penny Cyclopaedia of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge*, publicada em Londres entre 1828 e 1843, e cujo título evoca na perfeição as aspirações da época. Os volumes que ainda existem foram digitalizados pela Google, num esforço contemporâneo de difusão de conhecimento útil, e encontram-se disponíveis online:  
<https://archive.org/details/ThePennyCyclopaediaOfTheSocietyForTheDiffusionOfUsefulKnowledge>
- <sup>188</sup> *The Penny Cyclopaedia of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge*
- <sup>189</sup> *The Penny Cyclopaedia of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge*
- <sup>190</sup> A história tornou-se conhecida quando o seu trisneto, o ator Sir Ian McKellen, participou num programa da BBC sobre genealogia:  
<http://www.telegraph.co.uk/news/2017/01/15/sir-ian-mckellensgreat-great-grandfather-helped-invent-weekend/>
- <sup>191</sup> Ver Dugast 2011. A Sydney Mechanics School of Arts foi fundada na Austrália em 1833, quatro anos antes do Royal College of Art em Londres.
- <sup>192</sup> Belfiore & Bennett 2008: 194.
- <sup>193</sup> cf. Matarasso 2013a.
- <sup>194</sup> Comparação entre os desenhos de Henry Moore, que retratam londrinos abrigados do Blitz nos tneis do metro de Londres, e a maioria da arte produzida pelos regimes totalitários durante a guerra:  
<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/henry-moore/henry-moore-room-guide/henry-moore-room-guide-room-5>
- <sup>195</sup> *A Canterbury Tale*, um filme de Michael Powell e Emeric Pressburger, datado de 1944, é típico desta tendência, centrando-se em três pessoas comuns envolvidas numa guerra contra a visão romantizada da Inglaterra rural, que deveriam supostamente defender.
- <sup>196</sup> Hewison 1995: 41.
- <sup>197</sup> A criação de organizações separadas para a arte e o entretenimento, demonstra a autoridade continuada das ideias Iluministas sobre cultura. A palavra “encorajamento” no nome do CEMA reconhece implicitamente que os seus gostos nem sempre coincidiam com as escolhas que as pessoas faziam para si próprias.
- <sup>198</sup> <https://communityartsunwrapped.com/2014/03/24/where-have-we-come-from-community-arts-to-contemporary-practice/> (2.2.17)
- <sup>199</sup> Marquand 2015: 30.
- <sup>200</sup> A desconfiança em relação à cultura erudita e o anti-intelectualismo britânico, mantiveram-se importantes na década de 1950, oferecendo a alguns artistas jo-



- 
- vens “alvos suaves”. Ver Kynaston 2009.
- 201 Paul Laity, “Pelican Books take flight again”, *The Guardian*, 25 April 2014: <https://www.theguardian.com/books/2014/apr/25/pelican-books-take-flight-relaunch>
- 202 Harries 2013: 381.
- 203 Citado em Bennett, O. (1991) “British cultural policies 1970-1990”, em *Boekman-cahier*, jrg. 3, nr. 9, 293-301.
- 204 Carpenter 1996: 27.
- 205 Hewison 1995: 43. A carta da BBC foi revista em 1967, quando a frase “exclusivamente das belas artes” foi substituída simplesmente por “as artes”; as alterações mais recentes datam de 2013, e o texto atual encontra-se disponível em: [http://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Consolidated\\_Royal\\_Charter\\_2013.pdf](http://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Consolidated_Royal_Charter_2013.pdf)
- 206 <http://www.artscouncil.org.uk/about-us/our-mission-and-strategy>
- 207 Ver Matarasso 2012 para uma descrição da West Bromwich Operatic Society, uma companhia amadora de teatro, fundada em 1937 e que sobreviveu até aos dias de hoje sem qualquer financiamento público ou reconhecimento oficial.
- 208 Read 1955: 139.
- 209 Appleyard 1984: 28-9.
- 210 O nome Centre 42 é referência a uma resolução aprovada no Trades Union Congress, que reivindicava uma maior participação nas artes por parte dos sindicatos (Hewison & Holden 2006: 94). Robert Hewison sugere que a Theatre Workshop de Joan Littlewood teve influência na adoção pela Esquerda do termo “workshop” como símbolo de boa prática democrática (Hewison 1995: 181).
- 211 <http://www.roundhouse.org.uk/about-us/history-of-the-roundhouse/1960-1970-an-arts-centre-emerges/>
- 212 “Eyes on the Prize”, de Mavis Staples, *We’ll Never Turn Back*, (2007 ANTI-Records) Consegui pôr a mão no arado da liberdade / Agora não trocaria a minha jornada por nada / Não percam de vista o objetivo, mantenham-se firmes.
- 213 Este debate persiste até aos dias de hoje, apesar de que em termos diferentes e entre pessoas com muito menor sentido de identidade comum.
- 214 Morgan, S., 1995, “Looking back over 25 years” em Dickson 1995: 25.
- 215 A maioria dos artistas comunitários estavam unidos em querer modelos alternativos de produção, distribuição e receção cultural, mas havia menos consenso sobre o significado de democracia cultural, uma dificuldade que irá muito possivelmente reaparecer agora que o termo começou novamente a ser usado.
- 216 Kelly 1984: 137.
- 217 Em 2001 o conflito político transformou-se em arte quando Jeremy Deller recriou o famoso confronto entre os mineiros grevistas e a polícia no local do Orgreave

- 
- Coking Works em South Yorkshire, com a participação de algumas das pessoas envolvidas no conflito, outros elementos da comunidade local e pessoas que habitualmente encenam reconstruções de conflitos militares (Bishop 2012: 30-37).
- <sup>218</sup> A Association of Community Artists foi fundada em 1972 e atuava como campanha e rede de informação. Em 1980 adotou um estrutura regional, criando o Shelton Trust como plataforma nacional que organizava conferências e publicava a revista *Another Standard*, o que fez até ao seu final, em 1987, na sequência da Conferência de Sheffield. *Another Standard 86, Culture and Democracy: The Manifesto*, foi organizada por Owen Kelly, John Lock e Karen Merkle, e coescrita com outros nove elementos (Kefly, Lock, & Merkel 1986: 58).
- <sup>219</sup> Cf. Bishop 2012: 177-191.
- <sup>220</sup> Em 1974, a Association of Community Artists incluía 149 grupos diferentes (Kelly 1984: 13).
- <sup>221</sup> Hewison & Holden 2006: 93-94.
- <sup>222</sup> Braden 1978: 3.
- <sup>223</sup> Ken Turner entrevistado por Amanda Ravetz em 2015 para o filme de Huw Wahl, *Action Space* (2016) de 6:07 a 6:40.
- <sup>224</sup> John Fox, em entrevista com o autor, 23 de fevereiro de 2016.
- <sup>225</sup> Henri 1974: 111 ff.
- <sup>226</sup> O London Community Video Archive conserva trabalhos notáveis das décadas de 1970 e 1980, bem como documentos e entrevistas com importantes cineastas comunitários, alguns dos quais, como Maggie Pinhorn do Basement Project, continuam o seu trabalho até aos dias de hoje.: [http:// the-lcva.co.uk/](http://the-lcva.co.uk/)
- <sup>227</sup> Braden 1978: xvi.
- <sup>228</sup> Crehan 2011: 51.
- <sup>229</sup> Jeffers & Moriarty (2017: 23) praticamente excluem o teatro do seu livro, com base em que a arte comunitária era multidisciplinar e que o teatro comunitário não se via como um movimento.
- <sup>230</sup> Para obter informação sobre British Alternative Theatre (1960-1990), ver [http:// www.unfinishedhistories.com](http://www.unfinishedhistories.com)
- <sup>231</sup> Naseem Khan, "The Public-going Theatre, Community and 'ethnic' theatre", in Craig 1980: 68.
- <sup>232</sup> Kershaw 1992:175.
- <sup>233</sup> Jellicoe 1987:122.
- <sup>234</sup> McGrath 1981:83.
- <sup>235</sup> [http:// mkinsight.org/a-brief-history-of-milton-keynes/](http://mkinsight.org/a-brief-history-of-milton-keynes/)
- <sup>236</sup> Resumo do projeto e proposta de orçamento relativos a *All Change*, 1976, Living Archive Online: [http:// www.livingarchive.org.uk/content/catalogue\\_item/all-](http://www.livingarchive.org.uk/content/catalogue_item/all-)

- 
- change/research-process-all-change-an-original-musical-documentary-play-1976-1977/details-of-project-brief-and-proposed-budget-for-all-change  
Para obter outro material relacionado com a produção de teatro comunitário, incluindo guiões, ver:  
[http://www.livingarchive.org.uk/content/catalogue\\_item/all-change](http://www.livingarchive.org.uk/content/catalogue_item/all-change)
- 237 Em 1975, Carol Kenna e Steve Lobb do Greenwich Mural Workshop pintaram um mural com moradores da Floyd Road, no sul de Londres, que se encontravam em campanha para salvar a rua de um processo de reabilitação urbana. O mural e, mais importante, as casas permanecem no local, constituindo um exemplo entre muitos.
- 238 “Trenchtown Rock”, extraído de Bob Marley and the Wailers, *Live!*, Virgin Records 1975  
Uma coisa boa da música, quando te bate não dói / Uma coisa boa da música, quando te bate não dói / Então bate-me com música, bate-me com música agora.
- 239 A lacuna foi em parte preenchida quando a newsletter da East Midlands Association for Community Arts, *Mailout*, assumiu uma dimensão nacional, que manteve até 2013: ver <https://mailout.co>
- 240 Baldry 1981: 146.
- 241 Hewison 1995: 258.
- 242 Crehan 2011: 77.
- 243 Em 1986, o Greenwich Mural Workshop publicou um livro sobre oficinas gráficas comunitárias em Inglaterra que incluía 34 projetos (incluindo o que eu geria). Uma fração desse número de projetos estavam ainda em funcionamento passados 5 anos (Kenna & Medcalf 1986).
- 244 A Paddington Printshop continua ainda em atividade, como London Print Studio: <http://www.londonprintstudio.org.uk>; A See Red encerrou em 1990: <https://seeredwomensworkshop.wordpress.com/about-see-red/>
- 245 Estes números têm por base informação contida em documentos do Community Plays Archive and Database Project depositado no V&A Theatre and Performance Collections: <https://archiveshub.jisc.ac.uk/data/gb71-thm/41>
- 246 Ver Matarasso 2013a.
- 247 Tusa 1999: 163.
- 248 Matarasso 2013a: 216.
- 249 Hewison 2014: 72.
- 250 Hewison 2014: 64-5.
- 251 Só em Londres foram gastos £449 milhões, a maior parte em melhoramentos a instituições culturais já existentes, como a Royal Opera House, o Sadlers Wells, e o Royal Albert Hall: ver Anderson 2002.
- 252 <https://www.economist.com/special-report/2014/01/06/mad-about-museums>

- 
- <sup>253</sup> Os livros mencionados são Braden (1978), Kelly (1984) e Dickson (1995).
- <sup>254</sup> Matarasso 1997: 79-81. A forma imprecisa como uso o termo “cost-effective” (económico) deu origem a criticismo justificado, e é algo que hoje esclareceria.
- <sup>255</sup> Smith 1998: 134-135.
- <sup>256</sup> Cf. Bishop 2012: 14.
- <sup>257</sup> O manifesto do Labour Party de 1997, declarava que “As artes, cultura e desporto são centrais à tarefa de recriar o sentido de comunidade, identidade e orgulho cívico que devem definir o nosso país. No entanto, subvalorizamos constantemente o papel da arte e da cultura e a forma como contribuem para a criação de uma sociedade civil – indo do teatro amador às nossas galerias de arte”:  
<http://labourmanifesto.com/1997/1997-labour-manifesto.shtml>
- <sup>258</sup> O principal criticismo feito pelo artigo de Paola Merli, era que a investigação se baseava num questionário cujos resultados não podiam justificar a interpretação que lhes era dada. Mas a autora não tinha visto o questionário (que era em grande parte composto de perguntas abertas); nem reconheceu que este era apenas um dos métodos de um vasto processo de investigação multidisciplinar (ver Matarasso 2003). A equipa de investigação incluía sete investigadores de casos de estudo, sete que se debruçavam sobre questões ou projetos específicos, e oito pessoas que contribuía com artigos escritos; um grupo de aconselhamento com doze elementos, incluindo cinco académicos que atuavam como orientadores da metodologia. A investigação foi efetuada através de visitas a projetos, observação de participantes, entrevistas e discussões de grupo semi-estruturadas, e ainda um processo testado inicialmente por Deidre Williams na Austrália, que incluía um grupo de observadores. O questionário dedicado aos participantes recolhia dados qualitativos e quantitativos. Foi preenchido por 513 pessoas, e provavelmente constitui uma das maiores consultas deste tipo alguma vez realizadas (Matarasso 1997: 95ff.).
- <sup>259</sup> Council of Europe 1976:, 12-13.
- <sup>260</sup> Sophie Orlando salienta que a investigação do New Labour sobre o valor das artes acabou por se concentrar num esforço de “cientificação” e numa tecnificação da relação entre a arte e o seu contexto social, que ignorava as disparidades e complexidades do próprio campo da arte [Adaptado da tradução francês-inglês feita pelo autor]. (“L’étude de la valeur des arts s’est concentrée sur l’effort de ‘scientification’ et sur une technicisation du lien entre l’art et le social en ignorant les disparités et la complexité du champ de l’art lui-même.”) Orlando, S., 2010, “*L’artiste agent du changement social*” ou comment les politiques culturelles britanniques ont annexé la production artistique au profit du programme du New Labour em, Marges, 10. 2010 <http://marges.revues.org/496>
- <sup>261</sup> Em 1981, depois dos programas infantis apresentados ao fim da tarde, a televisão à noite era ainda limitada. Fechava por volta da meia noite, com um sério “Boa noite” do apresentador, seguido do Hino Nacional. A BBC Television lançou um programa matinal em 1983 e transmitiu um dia inteiro de programação

- 
- pela primeira vez em 1986.
- 262 Ver Red 2016: 21.
- 263 Cf. 64 Million Artists 2018.
- 264 “Read All About It, (Part III)”, Emeli Sandé, from *Our Version of Events*, (2012 Virgin Records)  
Vamos fazer com que a TV e a rádio / Voltem a tocar a nossa música / Já é tempo de ir para o ar / a nossa versão dos eventos / não é preciso ter medo / Eu cantarei contigo, minha amiga.
- 265 Morris 1993: 253.
- 266 Extraído duma brochura de promoção ao Fun Palace, escrito por Joan Littlewood e Cedric Price, 1964, em the Cedric Price Archive at the Canadian Centre for Architecture: <http://www.cca.qc.ca/en/issues/2/what-the-future-looked-like/32737/1964-fun-palace>
- 267 Ver Gray, 2003, e Todorov 2006 acerca de interpretações contrastantes sobre as ideias do Iluminismo no mundo moderno.
- 268 “Será bom?” foi sempre uma questão mais adequada porque leva a outras, incluindo qual o significado de bom, para quem, em que circunstâncias e com que propósitos. Através destas questões a arte torna-nos filósofos, exigindo que pensemos de forma crítica sobre a nossa experiência, realidade, verdade e significado de existência.
- 269 Van Erven, E., 2016, “Towards a New Cutting Edge: Where Avantgarde Meets Community Art”, *The Drama Review* 60:4, Winter 2016, p. 94. Sobre desenvolvimento comunitário, ver Craig, G. et al, 2011.
- 270 A profundidade dessa mudança ideológica é enfatizada pelo curioso fato de que em 1969 o Presidente Nixon tentou implementar um rendimento básico nos EUA (Bregman 2017: 77ff.).
- 271 <https://www.gov.uk/government/speeches/matt-hancock-my-priorities-for-the-health-and-social-care-system>
- 272 <http://www.artscouncil.org.uk/funding/creative-people-and-places-fund#section-2>
- 273 ECORYS, 2017, *Creative People and Places, End of Year 3 Evaluation Report*, Birmingham p. 16: <http://www.creativepeopleplaces.org.uk/our-learning/year-3-ecorys-report-impact-outcomes-and-future-end-year-3>
- 274 <http://www.creativepeopleplaces.org.uk/blog/nicholas-serota>
- 275 Aboudrar & Mairesse 2016.
- 276 Cf. Strubbe, R., 2013, *The Search Compass*, Leeuwarden:  
<https://www.friesland.nl/en/european-capital-of-culture/participate>
- 277 <https://www.berliner-philharmoniker.de/en/education/>
- 278 Simon Rattle a falar sobre o programa educativo da Berliner Philharmoniker, 27

- 
- de março de 2013: <https://www.youtube.com/watch?v=6RTd74dOCKY>
- 279 Flesher Fominaya, C., 2014.
- 280 Cf. Harari 2018.
- 281 Oesingmann, K., 2017, *Youth Unemployment in Europe*, ifo DICE Report 1 / 2017 March Volume 15.
- 282 Castells 2015: 130.
- 283 Em 2016, cinco anos depois do início da crise financeira grega, um terço da população do país corria risco de pobreza ou exclusão social, uma proporção que entre membros da UE era apenas excedida pela Bulgária e Roménia (Eurostat News Release 155/2017 - 16 October 2017).
- 284 <https://www.urbandigproject.org/dourgouti-island-hotel-project>
- 285 Entrevista pessoal, 15 de dezembro de 2016.
- 286 <https://obrasociallacaixa.org/en/cultura>
- 287 Extraído de um texto sobre a peça, escrito por Julia Rone para o website A Restless Art: <https://arestlessart.com/2017/07/12/anyone-can-do-it/>  
Em setembro de 2018, vários dos banqueiros envolvidos foram condenados e receberam sentenças de prisão, os seus recursos finais foram rejeitados pelo Supremo Tribunal espanhol:  
<https://15mparato.wordpress.com/2018/09/27/laciudadanialohizo-comunicado-de-15mparato-sobre-la-sentencia-del-supremo-de-carcelparato-por-tarjetas-black/>
- 288 Solnit 2016: xii.
- 289 Bourdieu 1984: 29.
- 290 Estas linhas de Louis MacNeice figuram na folha de título de *Use or Ornament?*, “There is no reason for thinking / That, if you give a chance to people to think or live, / The arts of thought or life will suffer and become rougher, / And not return more than you could ever give.” (MacNeice 1966: 106). (Não há razão para pensar / Que se deres às pessoas oportunidade para pensar ou viver / As artes do pensamento ou a vida vão sofrer e tornar-se mais grosseiras / E não devolver mais do que o que lhes poderias alguma vez dar.) Parecem-me igualmente verdadeiras hoje em dia, e é com prazer que as ponho em evidência de novo, e para corrigir um erro que fiz na altura (no livro, a citação aparece como “a chance for people”).
- 291 O’Neill 2002.
- 292 Turino 2010: 132.





### Sobre o autor

François Matarasso (1958) é um artista comunitário cujo trabalho engloba projetos criativos, investigação e escrita. As suas publicações sobre arte participativa incluem *Regular Marvels* (1994), *Use or Ornament?* (1997) e *Where We Dream* (2012). O autor vive no Reino Unido e tem experiência de trabalho em numerosos países europeus. Mais informação disponível em:

[www.parliamentofdreams.com](http://www.parliamentofdreams.com)



# Uma Arte Irrequieta

Reflexões sobre o triunfo e  
importância da prática participativa

---

O olhar e o pensamento de François Matarasso trouxeram aos projetos PARTIS, e a todos os artistas com interesses sociais nas suas práticas, uma nova consciência do seu lugar nos territórios onde atuam. Depois de o conhecer, dialogar com o seu pensamento é integrar a sua vasta e única experiência em cada um dos nossos pequenos gestos em palco e na rua.

**Paulo Lameiro**

François Matarasso tem a qualidade única e o vasto conhecimento de quem é simultaneamente um artista e um estudioso das artes e humanidades. Neste livro, combina esses excecionais talentos com uma perícia, sabedoria e discernimento que conferem à arte participativa o seu merecido lugar na história.

**Helen Simons**

Finalmente um texto fiável a enaltecer o perfil negligenciado dos artistas comunitários e participativos. François Matarasso oferece-nos reflexão teórica académica, conhecimento histórico e um vigoroso manifesto em defesa de maneiras de criar transformação social.

**John Fox**

Fotografia: 'Geração Soma', Vo'Arte