

---

# A COMUNIDADE DANÇA?

## Reflexão sobre projetos de intervenção artística em contextos rurais

---

Joana Guimarães\* & Tiago Neves\*\*

---

**Resumo:** Neste artigo pretende-se refletir sobre o papel da educação artística no desenvolvimento de comunidades rurais, num tempo marcado por profundas transformações socioespaciais, resultantes dos desafios da contemporaneidade. O rural é hoje palco de um conjunto de fenómenos que o transforma num território com particular interesse de análise. Vive uma crise gerada por uma dinâmica de perda demográfica, cultural e económica, mas também de base territorial, na medida em que a afirmação do modelo de urbanização extensiva tem diluído a clássica dicotomia entre urbano e rural e produzido territórios «transgênicos», por defeito urbanos (Domingues, 2008), cuja disseminação conduz o rural a uma crise identitária. Perante este facto, assiste-se a movimentos de resgate do rural, reconhecendo-lhe uma renovada potencialidade, associada a processos de reinvenção e recriação (Figueiredo, 2011). No campo cultural e artístico, este movimento de reinvenção do rural parece estar profundamente agarrado a uma perspetiva nostálgica e revivalista, centrada numa apropriação das tradições com fins essencialmente turísticos, e, portanto, possivelmente distanciado de uma real vivência comunitária. Assim, interessa refletir sobre qual o papel de um trabalho de intervenção/educação artística num contexto rural e indagar qual o lugar das comunidades nessas práticas. Este artigo conclui com a apresentação de orientações concretas que sustentem o trabalho de intervenção artística em contextos rurais, que se reconhece como uma importante ferramenta em processos de redefinição identitária.

**Palavras-chave:** educação artística, rural, identidade, intervenção comunitária, investigação-ação

### DOES THE COMMUNITY DANCE? A DISCUSSION OF ARTISTIC INTERVENTION PROJECTS IN RURAL AREAS

**Abstract:** This paper will discuss the role of arts education in rural development at a time when rural communities are undergoing profound socio-spatial transformations as a result of contempo-

---

\* Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação, Universidade do Porto (Porto/Portugal).

\*\* CIE – Centro de Investigação e Intervenção Educativas, Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação, Universidade do Porto (Porto/Portugal).

rary challenges. At the present time, rural areas constitute an exceptionally interesting research setting. First, these areas are experiencing a profound crisis related to demographic, economic and cultural losses. Second, processes of territorial change, namely extensive urbanization and the blurring of the classic urban-rural dichotomy, have been producing «transgenic» territories (Domingues, 2008), that have contributed to an identity crisis of the rural. In response to the above processes, movements attempting to rescue the rural have emerged which recognize new potentialities associated with the processes of reinvention and recreation (Figueiredo, 2011). In the arts and culture fields, this movement of reinvention of the rural seems to be associated with a rather nostalgic and revivalist perspective centered on the appropriation of traditions for tourism-related activities and, therefore, distant from actual existing community life. Thus, it is important to explore the role of community art and art education in rural contexts and to investigate how communities are being engaged in these practices. This paper will identify concrete measures that will sustain community art projects, which are perceived as a vital tool in processes of identity construction.

**Keywords:** arts education; rural, identity, community intervention, action research

### **LA COMMUNAUTÉ DANSE? RÉFLEXION SUR DES PROJETS D'INTERVENTION ARTISTIQUE EN MILIEU RURAL**

**Resumé:** Dans cet article nous réfléchissons sur le rôle de l'éducation artistique dans le développement des communautés rurales, dans un temps marqué par de profondes transformations dans l'espace sociale, résultant des défis de la modernité. Le rural est aujourd'hui la scène d'un ensemble de phénomènes qui déclenchent un intérêt analytique particulier sur ces territoires. Dès lors, il y a une crise issue d'une dynamique de perte démographique, culturelle et économique, mais aussi de base territoriale, dans la mesure où l'affirmation d'un modèle d'urbanisation extensive a diluée la dichotomie classique entre les territoires ruraux et urbains, en produisant des territoires «transgéniques», par défaut eux-mêmes urbains (Domingues, 2008), dont la diffusion mène la crise rurale à une crise d'identité. Face à cette question, nous assistons à des mouvements de rédemption du rural, en lui reconnaissant un nouveau potentiel, lié à des processus de réinvention et de recreation (Figueiredo, 2011). Dans le domaine culturel et artistique, ce mouvement de réinvention du rural semble profondément attaché à une perspective nostalgique et passéiste, centrée sur l'appropriation de traditions avec des buts touristiques et, en conséquence, probablement dissocié d'une vraie expérience de communauté. Ainsi, il faut réfléchir sur ce qui est le rôle d'un travail d'intervention/éducation artistique dans un contexte rural et identifier la place des communautés dans ces pratiques. Cet article conclut avec la présentation de directives concrètes pour soutenir le travail d'intervention artistique dans des contextes ruraux, reconnus comme outil important dans les processus de redéfinition d'identité.

**Mots-clés:** éducation artistique, rural, identité, intervention communautaire, recherche-action

## **Introdução**

Se já desde Platão se reconhecia que a arte deveria estar na base da educação (Read, 2007), a constatação de que as práticas artísticas são um importante veículo de formação e um instrumento de desenvolvimento significativo é hoje nova e amplamente reconhecida (Sousa, 2003; Leite, 1991; Leite & Victorino, 2008; Matos, 2012).

No que diz respeito à utilização das artes na intervenção comunitária, assiste-se atualmente a uma proliferação de projetos artísticos que se intitulam de projetos artísticos comunitários e de projetos comunitários, que reconhecem nas artes a potencialidade de salvação pela arte.

Sem dúvida que esta relação entre a arte e o trabalho comunitário exige um conjunto de reflexões que venha dar resposta às questões: qual é o lugar das pessoas nas práticas de educação/intervenção artística e de que forma isso se tem traduzido nas estratégias e práticas de intervenção?

Neste artigo em particular, pretende-se identificar algumas orientações que alicercem o trabalho artístico de desenvolvimento comunitário, nomeadamente em comunidades que estejam a experienciar uma situação de perda, não só demográfica, cultural e económica, mas também de base territorial. Sendo estes fenómenos emergentes nas sociedades contemporâneas, importa refletir sobre qual a relação que é estabelecida entre as práticas da educação artística e os problemas de desenvolvimento comunitário.

Qual poderá ser o espaço da educação artística – e concretamente da dança – e em que moldes deverá ser desenvolvido este trabalho de forma a assegurar movimentos de empoderamento, autonomização e democracia cultural?

A investigação-ação é uma estratégia relevante na identificação dos potenciais de desenvolvimento comunitário. Nessa medida, os projetos artísticos podem apoiar-se em elementos desta metodologia de ação.

Especificamente, este artigo discute o modo como a educação artística – em particular a dança – pode assegurar movimentos de empoderamento, autonomização e democracia cultural.

## **Espaço rural: a crise das identidades**

A investigação relativa aos territórios rurais portugueses tem dado conta das sucessivas perdas funcionais originais (Figueiredo, 2011) e dos consequentes processos de redefinição a que estes territórios estão sujeitos, tendo em conta as alterações e desafios da contemporaneidade (Domingues, 2008).

A análise de múltiplos indicadores sociodemográficos, efetuada por Marques (2004), evi-

dência a marginalização dos territórios rurais, nomeadamente no acesso à educação, à saúde, ao trabalho e ao emprego, aos níveis de vida e de consumo, à cultura e ao lazer. São geografias de exclusão, caracterizadas pela inexistência de contextos de oportunidade e por um padrão socioeconómico desfavorecido, desqualificado e francamente envelhecido.

Na base destas questões, que desenham a atual geografia do rural, está essencialmente a desvalorização da função produtiva do solo (Carvalho, 2003) resultante da pouca competitividade da atividade agrícola e o conseqüente êxodo das populações rurais (Baptista, 2011).

Este processo de progressivo abandono (caraterizado pelo esvaziamento de aldeias e vilas, que sentem nas suas ruas o peso do envelhecimento da população e se tornam verdadeiras senhoras da solidão) é consequência de uma procura generalizada de melhores condições de vida, de outros espaços que sejam capazes de assegurar mais e melhores oportunidades.

De facto, o rural já não é agrícola mas ainda não é outra coisa (*ibidem*), sendo de sublinhar que parte das transformações funcionais destes territórios resulta em grande medida da diluição da clássica fronteira entre urbano e rural. Isto porque o atual modelo de produção de cidade vem questionar o que designamos como urbano e como rural.

Nos últimos cinquenta anos a dinâmica de ocupação dos espaços urbanos sofreu alterações profundas e a cidade canónica, compacta, centrípeta, densa e com limite bem definido, deu lugar a um urbano vasto, onde a cidade se espalhou pelo território (Sá, 2012) e onde se generalizou a produção de território «transgénico» e por defeito urbano (Domingues, 2008, cit. in Moura & Sá, 2012). O encurtamento da geografia do rural é assim resultado da afirmação de um modelo de urbanização extensiva, que veio destruir a clássica e estável dicotomia entre urbano e rural.

Deste modo é possível afirmar que o rural é um território em perda: demográfica, económica, cultural e territorial. Esta perda das referências originais produz uma espécie de comunidade em crise, dado que estes fatores são essenciais na definição de uma identidade comunitária. É precisamente porque foram abalados estes traços definidores do que é o rural que é possível afirmar que este se encontra numa crise de identidade.

Assumir a crise identitária que o rural atravessa implica reconhecer as alterações profundas no funcionamento e no papel das comunidades e nos modos de identificação dos sujeitos.

Tal como refere Baptista (2011), as vilas e aldeias apresentam ainda no plano simbólico uma essência rural, mas manifestam práticas e dinâmicas já não congruentes com esta versão original. Por exemplo, cresceu a mobilidade quotidiana, observam-se movimentos de retorno ao rural dos seus imigrantes que regressam por períodos de férias ao sítio onde nasceram, alteram-se hábitos de consumo como exemplifica a ida aos supermercados e centros comerciais das cidades.

Existe efetivamente uma relação intrínseca entre as crises sociais (e necessariamente culturais, económicas, políticas e simbólicas) e as crises existenciais, na medida em que a mudança

e o desequilíbrio «das normas, de modelos, de terminologia, provoca uma destabilização das referências, das denominações, dos sistemas simbólicos anteriores» (Dubar, 2006: 15). E, no pulsar destes fenómenos sociais e culturais contemporâneos, as identidades perdem os seus pontos de referência, as suas modalidades de identificação (entre si e relativamente a si mesmas), colapsando, vivendo inevitavelmente uma crise e reinventando-se.

De facto, os desafios da contemporaneidade vão fragmentando as paisagens culturais que se apresentavam como os elementos estruturantes de identificação. A crise de identidade mostra-se inevitável, na medida em que a perda das sólidas localizações do passado desencadeará a perda de referências de pertença do mundo social e cultural e uma descentração do sentido de si (Hall, 2006).

Ora, num tempo de globalização intensiva, em que as pessoas estão em constante movimento, formalizando uma sociedade hipermóvel que questiona a geografia (Ascher, 1998), o sentido de pertença já não tem necessariamente o mesmo significado. A definição de comunidade parece não ter marcos, levando à compreensão das fronteiras do social e do político até ao limite (Elliot, 2010).

Como refere Fortuna (1999), nas sociedades contemporâneas, parecem não existir fronteiras concretas que definam com exatidão a identidade e o «lugar» de cada grupo social, de cada comunidade.

As fronteiras não são nunca estáveis e os critérios da sua definição recompõem-se a cada instante, fazendo ajustar permanentemente o que está para cá e para lá dessa demarcação. Este movimento da fronteira revela a porosidade de que são feitas as identidades dos sujeitos, do mesmo modo que testemunha a contaminação existente entre as esferas pessoais e privadas e as esferas coletivas e públicas da vida social. (*ibidem*: 2)

Outros autores também põem em causa o conceito de comunidade, considerando que a comunidade hoje não existe senão enquanto «comunidade imaginada», isto é, simbólica e ficcional, onde os sentidos de pertença e de reconhecimento da identidade-subjetividade são projetados num ato tão desesperado quanto nostálgico da vontade individual (Anderson, 2006).

Assim, na tentativa de lidar com esta redefinição, reconstrução, revitalização identitária, procuram-se novas funções para o rural, e é sobre este projeto e as suas implicações a nível comunitário que interessa aqui refletir.

### **Tradições atrás de (con)tradições**

A produção/criação cultural está claramente territorializada, «localizando-se, sobretudo, nas grandes regiões urbanas, onde o meio proporciona o desenvolvimento de *clusters* criati-

vos. A proximidade, a densidade de relacionamentos culturais e as trocas de conhecimentos criam ambientes favoráveis ao desenvolvimento destas atividades criativas» (Marques, 2004: 394). Deste modo, os meios rurais acabam por não participar ativamente nos processos de produção e criação cultural, ficando claramente excluídos das dinâmicas da indústria criativa (*ibidem*).

Assim, as atividades artísticas e culturais em comunidades rurais «têm que lutar contra um determinado número de dificuldades» (Duxbury, 2011: 167) que vão desde os escassos recursos financeiros e humanos (tendo em conta as circunstâncias de sobrevivência, transição e flutuação da sua população) ao frágil papel que o investimento artístico e cultural tem desempenhado nestes contextos (*ibidem*).

No entanto, as comunidades rurais «começam a reconhecer que as formas de autointerpretação, autocelebração e autoexpressão constituem fatores decisivos para incrementar a sua capacidade de sobrevivência às transformações económicas, políticas e culturais» (Overton, 2009, cit. in *ibidem*), assumindo-se estes como eixos estratégicos do plano de reconversão do rural.

Se este movimento não representa à partida um obstáculo para o mundo rural, ele acarreta no entanto algumas questões, nomeadamente no que diz respeito às questões da democracia cultural, da participação e do desenvolvimento comunitário.

Alguns autores demonstram que este projeto tem transformado o rural essencialmente em lugar de consumo: o desenvolvimento de atividades ligadas às questões da preservação ambiental, o desenvolvimento de atividades culturais, de turismo, recreio e lazer para as populações urbanas e a produção de alimentos típicos e tradicionais têm sido os principais eixos da estratégia assumida (Figueiredo, 2011), estratégia essa também muito centrada na reafirmação das tradições e do passado cultural.

A este respeito confrontamo-nos atualmente com uma apropriação das tradições, transformando-as em produtos de consumo com fins turísticos. Por exemplo, «quando assistimos às festas e romarias de Verão, aquilo que “antigamente” era um encontro espontâneo e participativo de uma comunidade, parece ser hoje um mero entretenimento consumista» (Araújo, Prieto, & Bezelga, 2012: 44). No mesmo sentido, ao folhear qualquer agenda cultural de um qualquer concelho, observa-se que abundam as recriações históricas, as feiras de épocas históricas particulares, as (re)montagens de momentos de colheitas ou costumes de uma dada região.

A representação torna-se mais real que a realidade e parece ser suficiente para atrair o turista que passa sedento do «típico», do «tradicional», do «pitoresco», de um «rural idílico», com o sentimento nostálgico de um tempo perdido e irreversível.

Há, então, uma procura da autenticidade no passado, nesta reconstrução de vivências que reafirmam identidades que se acham perdidas e que só são encontradas ou reconhecidas se

forem congruentes com as imagens romanceadas do que «era antes» ou do que é o rural, neste caso particular em que se fala das aldeias: «Há um rural que procura em cada país, ou em cada região, as suas marcas ou o seu passado para construir o seu futuro» (Hervieu & Viard, 2001, cit. in Marques, 2004: 35).

De facto, a dimensão cultural tem ganho importância nas políticas rurais e as políticas locais apostam cada vez mais na cultura, com vista a um reforço da atratividade necessária à captação de fluxos de pessoas, bens e capital de investimento.

No entanto, o que se verifica é que a inclusão da cultura e da criatividade no desenvolvimento rural cai, muitas vezes, num discurso economicista e revivalista que gera a gentrificação das aldeias, vilas e cidades rurais. Deste modo, um movimento intencional de renascimento do rural pode estar, na verdade, a anunciar o seu fim, criando espaços vazios, cenários, reconstruídos mas desabitados, destituídos de uma vivência comunitária efetiva (Figueiredo, 2011). «Em Portugal, são abundantes os casos em que a regeneração e a promoção (turísticas, arquitetónicas, ambientais, culturais...) criaram *não-lugares*<sup>1</sup> ou lugares vazios de dinâmicas, tanto no que diz respeito às suas velhas funções, como às suas novas vocações» (*ibidem*: 18).

Para Boorstin, «estes “pseudo-acontecimentos” despojam os indivíduos e os grupos da sua acção criativa e contaminam as relações sociais, à medida que a sociedade se projecta no espectáculo» (1961, cit. in Fortuna, 1999: 47).

Este fenómeno parece acontecer porque as ações de reconversão e revitalização do rural são essencialmente ações de agentes externos, tornando aquilo que seria local em global (Figueiredo, 2011) e generalizando forçosamente os elementos caracterizadores da autenticidade de uma dada população.

Deste modo, os territórios rurais não alcançam a sua autonomização de produção cultural (incluindo a produção artística), sendo feito um uso essencialmente instrumental e subalterno dos recursos.

Do ponto de vista do desenvolvimento e empoderamento comunitário, é aqui que reside o problema atual para onde este movimento de reconversão tem empurrado o rural. De facto, um projeto que passa por uma ação de agentes externos não conseguirá envolver efetivamente os recursos materiais e humanos de cada localidade, descuidando inevitavelmente uma perspectiva de atuação assente em processos participativos e democráticos.

Verifica-se atualmente que os principais implicados nestes movimentos de reconversão do rural são agentes externos, sob a forma dupla de promotores das iniciativas e de turistas/

<sup>1</sup> O conceito de não-lugar é introduzido por Marc Augé na sua obra *Non-Lieux: Introduction à une Anthropologie de la Surmodernité* (1992).

/observadores dessas iniciativas. Aqueles que, presumivelmente, poderiam (ou até deveriam) ser os principais implicados – isto é, os habitantes do mundo rural – tendem a limitar-se a assumir uma posição de atores (no sentido teatral, não no sentido sociológico), em representações cujas origens e finalidades em boa parte estão fora do seu controlo. Nessa medida, uma excessiva dependência e interferência do exterior irá impossibilitar uma perspectiva de desenvolvimento endógeno (Terrasêca, 2007), que valorize e fortaleça as características e vivências socioculturais de determinada comunidade rural, condição essa fundamental para a superação da atual crise destes territórios.

Neste sentido, assume-se como pertinente a distinção entre dois elementos que, apesar de se mostrar simplista e radical, ajuda a compreender melhor esta questão. Por um lado, a *democratização da cultura*, que pressupõe que esta é estabelecida pela elite oficial e dominante, e que se deve aproximar, descer até à população (estando diretamente relacionada com a cultura de massas). Ou seja, democratiza-se o consumo cultural, mas a definição e a criação da cultura continua elitista. Por outro lado, a *democracia cultural*, que confia a definição da própria cultura à população, tendo esta um papel ativo e participativo na definição da sua própria cultura (Trilla, 1998).

Ora, pelo que aqui foi dito, nos contextos rurais atuais, as políticas de intervenção estão necessariamente agarradas a formas de democratização da cultura, traduzidas em «processos de *turistificação* ou de *patrimonialização*» (Butler & Hall, 1998; Peixoto, 2002; Pérez, 2003; Fernandes, 2011, cit. in Figueiredo, 2011: 19), que sintetizam o argumento da passagem do rural de espaço produtor a espaço produzido para ser consumido (*ibidem*).

Assim, não será esta forma de fazer rural a principal responsável por sentimentos de baixa autoestima social, pelo desinteresse latente, pelo crescente individualismo, pela fuga da sua população, pelo desacreditar na riqueza do seu património e, no fundo, pela ausência efetiva de uma vivência democrática, assente em processos participativos que potenciam o desenvolvimento comunitário (Canário, 2000; André & Abreu, 2009)?

Na resposta a estas questões traçar-se-ão orientações sobre como é que o trabalho de intervenção artística nos contextos rurais poderá respeitar e potenciar os significados atribuídos pelas comunidades à sua «existência» e, dessa forma, apoiar a construção de alicerces que permitam a sua autonomização e afirmação, assentes na premissa de que a capacitação e o empoderamento das comunidades, nomeadamente daquelas que sofrem de processos de exclusão, passam necessariamente pela sua participação efetiva no alcance da autonomização, no fortalecimento dos laços sociais e culturais, e na sedimentação do seu sentido de pertença e de identidade.

## **A intervenção artística no desenvolvimento das comunidades rurais: os espaços da dança**

Tendo em conta a contextualização acerca dos processos de redefinição identitária e de autenticidade das comunidades rurais, interessa agora compreender como é que as práticas artísticas e, neste caso concreto, a dança, poderão assumir-se como estratégias importantes de empoderamento.

De facto, e como refere Batalha, «o desenvolvimento das expressões e das artes, através do exercício da imaginação criadora, constitui o principal retorno para a harmonização do problema de identidade que hoje em dia sofremos» (2006: 28). Assim, as expressões artísticas revelam-se um meio fundamental para o desenvolvimento de uma consciência participativa e para a (re)descoberta e (re)construção de identidades nas sociedades contemporâneas, no sentido em que proporcionam um sedimentar de sensações relativas à sua existência. Essa «síntese» é o que permite continuar a desenvolver a consciência e a interpretação da realidade vivida. A dança, como prática artística, incorpora também estas potencialidades.

A dança é uma linguagem de pessoas, um movimento que se desenvolve no limite de um espaço e de um tempo, motivado por um corpo que traz uma história e que se relaciona (ou não) com outros corpos. Deste modo, é pertinente que se pense na dança como um elemento útil no processo de reconstrução de identidades individuais e coletivas, ou seja, no trabalho com as comunidades.

Através da sua prática, irá potenciar-se não só o prazer pela arte (de a fazer e de a observar), como, acima de tudo, a autonomia criativa e de atuação, enquanto pessoas e enquanto comunidade (Snyder, 2003), no sentido em que dançar é fazer escolhas, é ganhar consciência de si próprio e do outro, é inventar e construir as dimensões do sentido do viver (Batalha, 2006). Veja-se, por exemplo, o estudo de Clark-Rapley (1999), que sugere que a dança oferece um modo de olhar a existência humana que transcende as relações socioeconómicas, libertando as subjetividades individuais e coletivas. Trata-se, no fundo, de instabilizar os quadros de referência dos sujeitos, criando um espaço para a individuação e o empoderamento. Houston (2005) partilha desta perspetiva, assinalando no entanto que nem sempre é fácil encontrar modos fiáveis de registar a ocorrência desse empoderamento. Por vezes, a dança – mais especificamente, as suas expressões tradicionais – pode ser apropriada por outros grupos e classes sociais, designadamente grupos e classes mais favorecidas, transformando-se em expressões mais ou menos romantizadas das suas versões originais (cf., por exemplo, Walkowitz, 2006). Neste caso, mais do que fator de empoderamento, a dança é objetificada e romantizada enquanto bem de consumo.

A dança poderá, portanto, ter um importante papel na reinvenção de identidades e no

empoderamento das comunidades, desde que se assuma como uma prática que implica uma relação intensa com as dimensões vitais do Ser Humano: se comunicar, refletir, sentir, relacionar, acontecer. Estudos diversos apontam neste sentido: Sherlock (1996) analisa e discute o papel de uma companhia de dança que inclui entre os seus membros pessoas com deficiência, Green (1998) e Houston (2005) investigam os efeitos da participação de jovens de comunidades desfavorecidas em projetos comunitários de dança e, numa perspectiva clínica, autores como Xia e Grant (2009) avaliam os efeitos da dança-terapia em pacientes com esquizofrenia. Se alguns destes estudos apontam para as potencialidades da dança (cf. Sherlock, 1996; Green, 1998), outros são mais cautelosos na afirmação de tais vantagens (cf. Houston, 2006; Xia & Grant, 2009).

Deste modo, acautelando as narrativas que assumem a dança como sendo inequivocamente, e por si só, uma estratégia de salvação, ou até simplesmente de melhoria dos problemas de exclusão (Green, 2000), é fundamental questionar as práticas de implementação destes projetos e desse modo desenhar orientações concretas para a sua realização.

Para isso é necessária uma reflexão sobre processo e produto artístico na educação/intervenção pela arte, discussão essa que subentende premissas fundamentais de uma relação verdadeiramente simbiótica e dialógica entre educação e arte (Marques & Brazil, 2006).

Se, de um modo geral, o que interessa mais nos projetos de educação artística parecem ser os produtos finais – produto *prontinho*, bem *ensaiadinho*, para que pais, diretores, patrocinadores, políticos, turistas, reconheçam o bom trabalho dos professores, dos produtores, dos técnicos, e desse modo sintam justificado o investimento feito na educação e no social –, por outro lado, há ainda quem lute contra o produto acabado e seja defensor do processo. São os que acreditam que a arte, no campo educativo e social, não surge para formar artistas e sim pessoas, e que a aprendizagem significativa está no processo e não no produto final. Esta visão tem sido a principal responsável pelo *laissez-faire* e pela consequente difícil condição da arte no campo educativo e social, encarando-a apenas como autoexpressão e não conhecimento. Será que o comprometimento com um produto finalizado também não educa ou transforma? Os produtos finais revelam sem dúvida elementos importantes dos processos a que foram submetidos os participantes; logo, não parece fazer sentido que sejam negligenciados (Marques & Brazil, 2006).

Assim, fazer com que os participantes dos projetos de intervenção/educação artística sejam os protagonistas dos processos, sem ignorar a qualidade dos produtos desenvolvidos, poderá ser a forma de estabelecer os papéis essenciais do processo e do produto, numa relação realmente dialógica entre arte e educação/intervenção comunitária (*ibidem*).

Deste modo, os projetos de desenvolvimento comunitário com base artística devem privilegiar a participação dos seus membros, mas, e tal como afirma Guerra (2006), não basta

encarar a participação por si só como a solução para a democratização dos processos e para o empoderamento das comunidades, pois está em causa não apenas a forma – quem participa? – mas também o conteúdo – participar em quê, quais são os interesses, os significados atribuídos, as motivações, os consensos e os conflitos?

De forma a assegurar o carácter participatório, poderá fazer sentido mobilizar a metodologia de investigação-ação (Correia & Figueiredo, 2011), que

remete para uma diversidade de abordagens de investigação, que assentam no pressuposto de que produzir conhecimento é indissociável da ação, e de que os participantes numa dada situação social podem ser simultaneamente objetos e sujeitos do processo de investigação, através da reflexão e análise crítica sobre as suas práticas e vivências. (Menezes, 2010: 88)

Ou, nas palavras de Rosa Nunes (2010: 2), o agir reflexivo típico da investigação-ação visa transformar a realidade num «determinado sentido e intencionalidade, [e] resulta no crescimento interactivo dos sujeitos singulares e dos colectivos que contextualizam essa interacção. Lugar privilegiado de experimentação social, é assim um espaço exemplar de “bricolage epistemológica”». Tanto Menezes como Nunes indicam que a investigação-ação não é uma forma tradicional de investigação, na medida em que exige o envolvimento ativo do/a investigador/a na promoção da mudança. Aliás, Kurt Lewin, o pioneiro da investigação-ação, claramente não limitava as suas intenções à produção de conhecimento, mas procurava também transformar a realidade com base num triângulo de ação, investigação e treino (Sanches, 2005). A procura da mudança, da emancipação, da melhoria de processos e condições estão, portanto, inscritas no ADN da investigação-ação. Certamente esse é um dos motivos que tem feito dela uma metodologia de uso muito frequente em trabalhos de âmbito educativo. Por outro lado, importa reconhecer que esta situação traduz também o facto de o campo da educação, e em particular o das ciências da educação, ter algumas dificuldades com a abordagem falsificacionista de Popper (Berger, 2009), tendendo a optar por epistemologias alternativas que afirmam a «impossibilidade de estabilizar a distinção entre o mundo dos factos e o mundo das opiniões» (Correia, 2010: 30).

Assim, diferentemente daquilo que sucede em formas mais tradicionais de pesquisa, e tendo em vista a transformação da realidade a partir de uma mobilização, *ab initio*, da comunidade, em investigação-ação a fase de diagnóstico será suportada pelo autodiagnóstico das comunidades, e a definição e desenho do projeto de investigação-intervenção sustentar-se-á nas apreciações, motes e ideias trazidas pela própria comunidade.

Nas palavras de Hall (2001, cit. in Menezes, 2010: 91), «a investigação-ação participatória pré-existe ao interesse dos investigadores pelo fenómeno “sempre que agricultores, mães, trabalhadores,... lutaram coletivamente para compreender os seus contextos... e agir”».

Deste modo, parece ser possível contornar a questão da intervenção excessiva de agentes externos em comunidades fragilizadas pelas suas circunstâncias identitárias (porque uma comunidade desempoderada será sempre uma comunidade com problemas de definição identitária) se os projetos artísticos de intervenção no rural passarem por uma estratégia de investigação-ação, logo de «aprendizagem social» (High, 2005, cit. in Correia & Figueiredo, 2011), tornando assim os sujeitos agentes da sua própria socialização (Gómez, 1998), caminhando na direção da democracia cultural.

Traduzindo estas considerações em orientações artísticas/coreográficas mais concretas, elas dizem-nos que um projeto de intervenção de dança numa comunidade rural, com objetivos de desenvolvimento comunitário, deverá ser organizado segundo uma premissa básica: o vocabulário de movimento, os recursos artísticos utilizados, as orientações criativas, enfim, o processo artístico terá que emergir daquilo que diz respeito e é valorizado pelas pessoas, a sua história e experiência de vida (o vocabulário de movimento usado no seu dia-a-dia, o seu corpo, objetos, roupas, espaços, desejos, inspirações...). Só assim se criarão performances carregadas de significado e se proporcionará um envolvimento efetivo impulsionador de «mudanças» positivas (Snyder, 2003) (levando as pessoas a reolhar aquilo que fazem e são todos os dias). São exemplo disso alguns dos projetos artísticos realizados pela coreógrafa Madalena Victorino, nomeadamente o trabalho desenvolvido em Vila Velha de Rodão em 1989, que envolveu seis jovens artistas de Lisboa, dez jovens da vila, o pastor e o seu rebanho de 200 ovelhas, as paisagens de oliveiras, diversos elementos cénicos fornecidos pelos próprios habitantes e uma lenda local. Deste modo, considera a coreógrafa, criou-se a possibilidade de os habitantes daquela vila se apropriarem daquele processo e produto artístico, porque lhes dizia diretamente respeito, sendo «construído a partir de uma realidade naturalmente antiespetacular, porque lhes era totalmente familiar, o cenário do seu quotidiano» (Victorino, 1993: 108).

Partindo desta ideia, faz sentido refletir sobre a separação entre aquilo que é o movimento do real e o movimento da dança. O movimento da dança é aquele que existe

para ser fruído ou pelo corpo ou pelos olhos. (...) Sinónimo de lazer, de ocupação dos tempos livres, mas sobretudo de suspensão de um quotidiano que (apesar de estar cheio de movimento) é visto com outros olhos. A dança é vista como uma elevação, uma subida em saída do corpo e do movimento que habitualmente fazemos. A dança é portanto o outro «movimento». (*Ibidem*: 104)

Por outro lado, o movimento do real, do dia-a-dia, é olhado de outra forma. «É pesado, feito com esforço, porque se liga ao trabalho, às obrigações, às dificuldades que o corpo vai encontrando ao longo do desenrolar do tempo» (*ibidem*).

Ora, um trabalho de dança que tem em conta a comunidade deve situar-se exatamente no

limbo desta distinção, trabalhando o corpo e o movimento, o espaço e a comunidade, a composição e o contexto (Victorino, 1993); deve perceber com a comunidade o que é que os movimentos do seu quotidiano podem ter de espetacular, de artístico; trabalhar as suas rotinas, transformando-as em objetos artísticos que lhes são devolvidos.

Este tipo de trabalho não deverá também ter à partida um tipo/género/estilo de dança definido. Ou seja, não tem que ter apenas em conta a cultura popular (danças tradicionais, contos e lendas populares, folclore em geral, etc.) que se pretende trabalhar e reconstituir, mas também não fará sentido ignorá-la; não terão de ser exclusivamente os contributos da dança criativa, do movimento expressivo ou as técnicas da dança contemporânea que serão tidos em conta, mas obviamente que eles estarão presentes. Falar-se-á então da dança enquanto estratégia de intervenção que irá trabalhar para um determinado modelo de desenvolvimento comunitário e que encontrará a sua linguagem nos corpos e nos espaços que lhe forem apresentados. O projeto de dança que for sensível à riqueza e à sutileza dos ingredientes do grupo com quem trabalha (realidades sociais, culturais e históricas) será claramente reconhecido por esse grupo que se identificará e envolverá intensamente. A experiência de dança irá assim proporcionar a inquietação necessária a uma maior afirmação e reconhecimento do que somos.

Sintetizando, o desenvolvimento de projetos de educação/intervenção artística significativos, que possam efetivamente ter um papel importante junto de comunidades que experienciam problemas identitários e de afirmação democrática, beneficiarão se se sustentarem nas lógicas da investigação-ação, assentes numa perspetiva ecológica que sublinhe «a interação entre os indivíduos e os múltiplos sistemas sociais em que estão inseridos» (Nelson & Prilleltensky, 2005, cit. in Menezes, 2010: 32): projetos que valorizem os significados, os percursos, as competências, capacidades e potencialidades não só das pessoas enquanto sujeitos individualizados, mas também dos grupos e das comunidades. Só assim se poderá garantir uma efetiva participação, ativa e autonomizante, que não caia no perigo de uma excessiva descontextualização dos sujeitos, e desse modo se revele profundamente individualista – e, por isso, promotora de desigualdades –, nem no erro de uma ação acrítica que tome o todo pelas partes.

### **Considerações finais**

Ao longo deste artigo procurámos evidenciar os problemas que emergem quando os processos de revitalização cultural do mundo rural têm lugar a partir dos interesses e ações de agentes externos, sejam eles os próprios promotores das iniciativas ou apenas seus consumi-

dores na qualidade de turistas. Assinalámos a acentuação da crise identitária, a comodificação do rural, o regresso romântico a um passado idealizado, a gentrificação e esvaziamento do *animus* do mundo rural. Em jeito de síntese, poderíamos dizer que o mundo rural está a sofrer as consequências do desenvolvimento daquilo a que Debord (2012) chamou de sociedade do espetáculo, caracterizada pela colonização da vida social pelas mercadorias e pelas representações, o que evidentemente constitui um obstáculo à ação do espírito crítico, e pela imobilização da vida através da redução das possibilidades. No caso do rural, esta imobilização está bem patente na tentativa da sua redução a um passado que é tanto mais imóvel quanto idealizado.

Contextualizada a problemática destes territórios, procurámos refletir sobre os contributos da educação artística, no desenvolvimento de projetos junto de comunidades rurais que se encontrem em situações de desempoderamento e de crise de identidade.

Desse modo, pretendeu-se, mais do que avançar as competências emancipatórias da educação artística concretizadas aqui na dança, pensar as práticas de atuação, de modo a construir-se projetos verdadeiramente autonomizantes e revitalizadores de comunidades que se encontrem fragilizadas pelos desafios da contemporaneidade.

Procurou-se evidenciar que se os programas comunitários de educação artística não se sustentarem por uma reflexão intensa sobre o significado das suas práticas, reconhecendo na efetiva participação das comunidades a estratégia eficaz para a construção de processos realmente significativos (e que desse modo possam contribuir para o desenvolvimento da autonomização e empoderamento), estarão possivelmente a criar-se falsas intervenções, intervenções inócuas, vazias de sentido e de eficácia.

Esta constatação é fundamental para dar conta da importância da educação artística criar instrumentos metodológicos, apoiados por modelos teóricos, apropriados e ajustados à complexidade dos fenómenos.

Certamente que a análise que aqui conduzimos beneficiaria da disponibilidade de dados empíricos mais abundantes sobre os projetos de intervenção baseados na dança, que têm sido desenvolvidos em Portugal nos últimos anos. Ainda assim, alguns projetos de dança no mundo rural demonstram o interesse e a pertinência do envolvimento comunitário nos processos de criação artística, criando objetos (artísticos) que pertencem à comunidade porque são feitos «com os seus lugares, com as suas histórias, com as suas pessoas» (Victorino, 1993: 108), como é exemplo o projeto artístico de dança da coreógrafa Madalena Victorino, realizado em Vila Velha de Rodão em 1989. A dança, nesta lógica de ação, permitirá «estabelecer relações entre as biografias humanas e as biografias dos lugares» (*ibidem*).

É essencial, contudo, não cair no equívoco de considerar que as artes e a educação artística podem, *por si mesmas*, constituir uma panaceia para todo o tipo de problemas, do insu-

cesso escolar à baixa autoestima, passando pela fragmentação das comunidades e a desintegração económica (Guetzkow, 2002). As artes e a educação artística podem efetivamente contribuir para suavizar ou ultrapassar todos esses problemas, mas para tal precisam de estar devidamente enquadradas, não só por uma intensa reflexão interna sobre metodologias de intervenção e tipos de relação com os participantes, mas também por modos de relação com a produção de capital social e económico, que não se limitem a reproduzir a ortodoxia atual.

**Correspondência:** Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação, Universidade do Porto, Rua Alfredo Allen, 4200-135 Porto, Portugal

E-mail: joanaloboguimaraes@gmail.com; tiago@fpce.up.pt

## Referências bibliográficas

- Anderson, Benedict (2006). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism* (Rev. edition). Londres e Nova Iorque: Verso.
- André, Isabel, & Abreu, Alexandre (2009). Social creativity and post-rural places: The case of Montemor-o-Novo, Portugal. *Canadian Journal of Regional Science*, 32(1), 101-114.
- Araújo, Liliana, Prieto, Mercedes, & Bezelga, Isabel (2012). Dança tradicional na escola: Relato de duas experiências de inclusão da dança tradicional no programa curricular de ensino básico. *Musicreartedigital*, 1, 43-53.
- Ascher, François (1998). *Metropolis: Acerca do futuro da cidade*. Oeiras: Celta Editora.
- Baptista, Fernando Oliveira (2011). Os contornos do rural. In Elisabete Figueiredo (Coord.), *O rural plural: Olhar o presente, imaginar o futuro* (pp. 163-174). Castro Verde: 100Luz.
- Batalha, Ana Paula (2006). Os contributos das expressões artísticas cultivadas na cidadania construtiva. In Ana Macara & Ana Paula Batalha (Eds.), *Dança e movimento expressivo: Textos e resumos do seminário internacional* (pp. 28-34). Cruz Quebrada: FMH Edições.
- Berger, Guy (2009). A investigação em educação: Modelos socioepistemológicos e inserção institucional. *Educação, Sociedade & Culturas*, 28, 175-192.
- Canário, Rui (2000). A escola no mundo rural: Contributos para a construção de um objecto de estudo. *Educação, Sociedade & Culturas*, 14, 121-139.
- Carvalho, Jorge (2003). *Ordenar a cidade*. Coimbra: Quarteto Editora.
- Clark-Rapley, Elaine (1999). Dancing bodies: Moving beyond Marxian views of human activity, relations and consciousness. *Journal for the Theory of Social Behavior*, 29(2), 89-108.
- Correia, João Afonso, & Figueiredo, Elisabete (2011). A voz às comunidades rurais: Animação e comunicação para o desenvolvimento. In Elisabete Figueiredo (Coord.), *O rural plural: Olhar o presente, imaginar o futuro* (pp. 441-454). Castro Verde: 100Luz.
- Correia, José Alberto (2010). Trabalho e formação: Crónica de uma relação política e epistemológica ambígua. *Educação e Realidade*, 35(1), 19-33.

- Debord, Guy (2012). *A sociedade do espetáculo*. Lisboa: Antígona.
- Domingues, Álvaro (2008, maio). *Urbanização extensiva: Uma nova escala para o planeamento*. Comunicação apresentada à 1st Annual Conference on Planning Research, CITTA, FEUP, Porto, Portugal.
- Dubar, Claude (2006). *A crise das identidades: A interpretação de uma mutação*. Porto: Edições Afrontamento.
- Duxbury, Nancy (2011). Revitalizando pequenas comunidades rurais através da arte e da cultura: Tendências e correntes internacionais. In Elisabete Figueiredo (Coord.), *O rural plural: Olhar o presente, imaginar o futuro* (pp. 163-174). Castro Verde: 100Luz.
- Elliot, Anthony (2010). *Contemporary social theory: An introduction*. Londres: Routledge.
- Figueiredo, Elisabete (2011). Introdução: Um rural cheio de futuros?. In Elisabete Figueiredo (Coord.), *O rural plural: Olhar o presente, imaginar o futuro* (pp. 13-46). Castro Verde: 100Luz.
- Fortuna, Carlos (1999). *Identidades, percursos, paisagens culturais*. Celta Editora: Oeiras.
- Gómez, José A. (1998). Paradigmas teóricos na animação sociocultural. In Jaume Trilla (Coord.), *Animação sociocultural: Teorias, programas e âmbitos* (pp. 45-63). Lisboa: Horizontes Pedagógicos, Instituto Piaget.
- Green, Jill (2000). Power, service and reflexivity in a community dance project. *Research in Dance Education*, 1(1), 53-67.
- Green, Jill (1998). Dance performance and education: Moving from inside the studios to the outside community. In Nancy L. Stokes (Ed.), *31<sup>st</sup> annual conference on research in dance proceedings: The art of the moment: Looking at dance performance from inside and out* (pp. 77-87). Toronto: Sunny College at Brockport.
- Guerra, Isabel Carvalho (2006). *Participação e acção colectiva: Interesses, conflitos e consensos*. Estoril: Principia Editora Lda.
- Guetzkow, Joshua (2002). How the arts impact communities: An introduction to the literature on arts impact studies. In *Working paper series 20* (26p.). Nova Jérсия: Universidade de Princeton. Retirado de <https://www.princeton.edu/~artspol/workpap/WP20%20-%20Guetzkow.pdf>
- Hall, Stuart (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora.
- Houston, Sara (2005). Participation in community dance: A road to empowerment and transformation?. *New Theatre Quarterly*, 21(82), 166-177.
- Leite, Elvira (1991). Artes plásticas: Um contributo para as novas perspectivas sobre educação. In *Educação pela arte: Pensar o futuro* (pp. 87-94). ACARTE/Fundação Calouste Gulbenkian.
- Leite, Elvira, & Victorino, Sofia (2008). *Serralves: Projectos com escolas*. Porto: Fundação Serralves: Programas Educativos.
- Marques, Isabel, & Brazil, Fábio (2006). *Arte é processo ou produto?*. Retirado em março 1, 2013, de <http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/Arte-e-processo-ou-produto-/12/9382>
- Marques, Teresa Sá (2004). *Portugal na transição do século: Retratos e dinâmicas territoriais*. Porto: Edições Afrontamento.
- Matos, Manuel (2012). Educação artística e comunicação pedagógica: Perspectivas para a emancipação pessoal e social. In Manuela Terrasêca, Catarina Martins, & Vítor Martins (Eds.), *À procura de renovações de*

- estratégias e de narrativas sobre educação artística: Escritas posteriores ao encontro internacional em Cabo Verde* (pp. 121-133). Porto: GESTO Cooperativa Cultural.
- Menezes, Isabel (2010). *Intervenção comunitária: Uma perspectiva psicológica*. Porto: Livpsic.
- Nunes, Rosa (2010). A investigação-acção como uma nova forma de compreender a investigação e a ciência. *Revista Sociopoética e Abordagens Afins*, 2(2), 17p.
- Read, Herbert (2007). *Educação pela arte*. Lisboa: Edições 70.
- Sá, Frederico Moura (2012, novembro). *A infraestrutura e a qualificação da urbanização extensiva: A valorização dos suportes*. Comunicação apresentada ao congresso O Plano Ainda Vale a Pena? Incerteza e Flexibilidade na Gestão Territorial, Ad Urbem, Lisboa, Portugal.
- Sanches, Isabel (2005). Compreender, agir, mudar, incluir: Da investigação-acção à educação inclusiva. *Revista Lusófona de Educação*, 5, 127-142.
- Sherlock, Joyce (1996). Dance and the culture of the body: Where is the grotesque?. *Womens Studies International Forum*, 19(5), 525-533.
- Snyder, Anadel Lynton (2003). Affirming community identity through dance. In Ana Macara & Ana Paula Batalha (Eds.), *Pulses and impulses for dance in the communit: Actas da Conferência Internacional sobre Dança na Comunidade* (pp. 13-26). Cruz Quebrada: FMH Edições.
- Sousa, Alberto B. (2003). *Educação pela arte e artes na educação: Bases psicopedagógicas*. Lisboa: Horizontes Pedagógicos/Instituto Piaget.
- Terrasêca, Manuela (2007). Education of young people and local development: What articulation between personal qualification and qualification of the territories. In Emilio Lucio-Villegas & María del Carmen Martínez (Coords.), *Adult learning and the challenges of social and cultural diversity: Diverse lives, cultures, learnings and literacies: Proceedings of the 5th ESREA European research conference* (pp. 211-219). Sevilha: Diálogos.
- Trilla, Jaume (1998). Conceito, exame e universo da animação sociocultural. In Jaume Trilla (Coord.), *Animação sociocultural: Teorias, programas e âmbitos*. Lisboa: Horizontes Pedagógicos/ Instituto Piaget.
- Victorino, Madalena (1993). Dança na educação e na comunidade: História de um projecto. *Antropologia Portuguesa*, 11, 103-108.
- Walkowitz, Daniel J. (2006). The cultural turn and a new social history: Folk dance and the renovation of class in social history. *Journal of Social History*, 39(3), 781-802.
- Xia, Jun, & Grant, Tess Jane (2009). Dance therapy for people with schizophrenia. *Schizophrenia Bulletin*, 35(4), 675-676.