



Sagrado Mundo Feminino: teatro comunitário, experiência feminina e gestão cultural

Mestrado em Gestão Cultural

Diana do Rosário Rodrigues Bernardes

Leiria, abril de 2026



***Sagrado Mundo Feminino: teatro comunitário,
experiência feminina e gestão cultural***

Mestrado em Gestão Cultural

Diana do Rosário Rodrigues Bernardes

Trabalho de Projeto realizado sob a orientação da Professora Doutora Lígia Afonso e da Professora Doutora Joana Craveiro

Leiria, abril de 2026

Dedicatória

Ao Rui Mendes.

Ao nosso amor.

Por me permitir ser também isto.

Aos frutos desse amor, as minhas filhas Ada Mendes e Ema Bernardes.

Agradecimentos

À Professora Doutora Lúcia Afonso e à Professora Doutora Joana Craveiro. Às vezes basta alguém ver o que ainda não conseguimos ver. Obrigada por terem acreditado.

À minha mãe e ao meu pai. À minha avozinha.

À Sandra Lourenço.

A todas as mulheres da minha vida.

Às educadoras das minhas filhas e à escola delas, por cuidarem delas para que eu pudesse fazer isto.

Um agradecimento especial ao Município de Alcobaça, aos seus funcionários e técnicos que, de formas distintas, tornaram este projeto possível, desde quem preparou os espaços até quem acreditou nele institucionalmente. À equipa do Cineteatro de Alcobaça e do Auditório Adões Bermudes, pelo acolhimento e apoio. A cada pessoa que, de perto ou de longe, tocou este projeto.

A todos os homens que ainda não descobriram a beleza do feminino que existe dentro de si, porque a intimidação perante o que não se conhece em si próprio custa caro a todos e a todas nós. Porque quando o fizerem, estarão mais inteiros.

A todas as expressões do feminino.

E, claro, a todas as mulheres inspiradoras que são o *Sagrado Mundo Feminino*.

Resumo

O presente estudo aborda o teatro comunitário enquanto prática artística, de mediação cultural e de intervenção social, com particular atenção ao seu potencial para gerar processos de transformação através de dinâmicas participativas teatrais e performativas. Apesar da crescente valorização destas práticas, a sua análise tem incidido com frequência nos produtos e efeitos visíveis que produzem, deixando em segundo plano a compreensão das dinâmicas relacionais, corporais e criativas que lhes dão forma e sentido. Torna-se, por isso, pertinente aprofundar o modo como a experiência vivida, quando mediada pelo corpo, pela relação e pela criação artística, pode tornar-se um espaço de elaboração simbólica e reparação da experiência, vivida individualmente e reconfigurada coletivamente.

A investigação desenvolve-se a partir da análise do projeto *Sagrado Mundo Feminino*, realizado com mulheres em contexto de teatro comunitário e participativo, entendido como um espaço estruturado de experimentação, partilha e criação. Procura-se compreender de que forma experiências individuais, frequentemente marcadas por silêncio, invisibilidade, vergonha ou fragmentação, podem ser mobilizadas, elaboradas e reconfiguradas através de práticas performativas partilhadas, centradas na singularidade da experiência feminina.

Partindo de uma fundamentação teórica e conceptual organizada em torno do teatro e teatro comunitário, da comunidade, do género e das desigualdades estruturais, do corpo enquanto lugar de experiência, memória e criação, e dos processos de transformação, mediação e participação cívica, o estudo propõe uma leitura do teatro comunitário enquanto processo situado de produção de sentido, conhecimento e mudança. Neste enquadramento, o projeto é analisado não apenas como caso particular, mas como prática cultural participativa com implicações relevantes para a gestão cultural.

O trabalho assume uma dupla natureza, analítica e aplicável, articulando, por um lado, a compreensão do projeto *Sagrado Mundo Feminino* enquanto prática concreta de teatro comunitário e, por outro, a reflexão sobre condições de conceção, mediação, implementação e sustentabilidade de projetos desta natureza em diferentes contextos territoriais. A análise

assume ainda a posição implicada da autora, simultaneamente criadora, facilitadora e investigadora do projeto, reconhecendo essa proximidade como condição de acesso ao processo e como exigência de reflexividade crítica.

Deste modo, o teatro comunitário pode ser compreendido não apenas como prática artística ou social, mas como um processo estruturado de transformação situada, com implicações na organização, mediação e sustentabilidade dos projetos culturais, bem como nos modos de conceber e avaliar o seu impacto. A investigação procura, assim, contribuir para o aprofundamento do conhecimento neste campo, articulando reflexão teórica e aplicabilidade prática no âmbito da gestão cultural.

Palavras-chave: “teatro comunitário”; “gestão cultural”; “práticas participativas”; “género”; “epistemologia do teatro comunitário”; “mediação cultural”.

Abstract

The present study examines community theatre as an artistic practice, a form of cultural mediation, and a mode of social intervention, with particular attention to its potential to generate processes of transformation through participatory theatrical and performative dynamics. Although these practices have received increasing recognition, their analysis has often focused on the results they produce, rather than on the procedural dynamics that sustain them. It therefore becomes relevant to further explore how lived experience, when mediated by the body, by relational processes, and by artistic creation, can be worked through and transformed within a collective context.

The research is developed through the analysis of the project *Sagrado Mundo Feminino*, carried out with women in a community and participatory theatre setting, understood as a structured space of experimentation, sharing, and creation. It seeks to understand how individual experiences, often marked by silence, invisibility, shame, or fragmentation, may be mobilised, elaborated, and reconfigured through shared performative practices centred on the singularity of women's lived experience.

Based on a theoretical and conceptual framework organised around theatre and community theatre, community, gender and structural inequalities, the body as a site of experience, memory, and creation, and processes of transformation, mediation, and civic participation, the study proposes a reading of community theatre as a situated process of meaning-making, knowledge production, and change. Within this framework, the project is analysed not only as a particular case, but also as a participatory cultural practice with significant implications for cultural management.

The study assumes a dual nature, both analytical and applied, articulating, on the one hand, an understanding of the project *Sagrado Mundo Feminino* as a concrete community theatre practice and, on the other hand, a reflection on the conditions of conception, mediation, implementation, and sustainability of projects of this kind in different territorial contexts. The analysis also adopts the author's situated position as creator, facilitator, and researcher

of the project, recognising this proximity as both a condition for in-depth access to the process and a demand for critical reflexivity.

In this way, community theatre may be understood not merely as an artistic or social practice, but as a structured process of situated transformation, with implications for the organisation, mediation, and sustainability of cultural projects, as well as for the ways their impact is conceived and evaluated. The research therefore seeks to contribute to a deeper understanding of this field by articulating theoretical reflection and practical applicability within the scope of cultural management.

Keywords: “community theatre”; “cultural management”; “participatory practices”; “gender”; “epistemology of community theatre”; “cultural mediation.”

Lista de figuras

<i>Figura 1 - Comentário manuscrito de uma participante</i>	120
<i>Figura 2 - Texto manuscrito de uma participante</i>	121
<i>Figura 3 - Apontamentos da facilitadora durante uma sessão do projeto</i>	122
<i>Figura 4 - Apontamentos da facilitadora durante uma sessão do projeto</i>	123
<i>Figura 5 - Apontamento da facilitadora a partir de uma frase dita por uma participante</i>	124
<i>Figura 6 - Estrutura de sessão com exercício de olhos fechados</i>	125
<i>Figura 7 - Apontamento da facilitadora relativo à primeira sessão de uma edição do projeto</i>	126
<i>Figura 8 - Excerto do guião de trabalho do espetáculo <i>Elas</i></i>	127
<i>Figura 9 - Excerto do guião de trabalho do espetáculo <i>Elas</i></i>	128
<i>Figura 10 - Excerto do guião de trabalho do espetáculo <i>Elas</i></i>	129
<i>Figura 11 - Apresentação pública do projeto <i>Sagrado Mundo Feminino</i></i>	131
<i>Figura 12 - Exercício de trabalho corporal durante o processo de criação.</i>	131
<i>Figura 13 - Momento de agradecimento final após a apresentação pública</i>	132
<i>Figura 14 - Momento de agradecimento final no Cine-Teatro de Alcobaça</i>	132
<i>Figura 15 - Conversa final com o público</i>	133
<i>Figura 16 - Cartaz do espetáculo <i>Começa Tudo Nelas!</i></i>	134
<i>Figura 17 - Cartaz do espetáculo <i>Começa Tudo Nelas!</i></i>	134
<i>Figura 18 - Cartaz de divulgação do espetáculo <i>Quem São Elas?</i></i>	135
<i>Figura 19 - Cartaz de divulgação do espetáculo <i>Rainha sou EU</i></i>	135
<i>Figura 20 - Notícia de imprensa sobre o Teatro da Transformação no festival Books & Movies</i>	136
<i>Figura 21 - Notícia de imprensa sobre o Teatro da Transformação</i>	137
<i>Figura 22 - Notícia de imprensa sobre ações performativas no espaço público</i>	137
<i>Figura 23 - Notícia de imprensa sobre a marcha do Dia Internacional da Mulher</i>	138
<i>Figura 24 - Cartaz de divulgação da marcha performativa do Dia Internacional da Mulher</i>	138

Lista de tabelas

<i>Tabela 1 - Ficha do projeto</i>	<i>77</i>
<i>Tabela 2 - Plano de trabalho e cronograma.....</i>	<i>82</i>
<i>Tabela 3 - Orçamento simplificado.....</i>	<i>85</i>
<i>Tabela 4 - Avaliação.....</i>	<i>89</i>
<i>Tabela 5 - Questionário de avaliação de impacto: estrutura, dimensões e questões</i>	<i>105</i>
<i>Tabela 6 - Avaliação de impacto: respostas em escala</i>	<i>107</i>
<i>Tabela 7 - Questionário de avaliação de impacto: respostas abertas das participantes</i>	<i>109</i>

Índice

Dedicatória	3
Agradecimentos.....	4
Resumo	5
Abstract.....	7
Lista de figuras.....	9
Lista de tabelas.....	10
Introdução	13
Estado da Arte.....	20
PARTE I. Teatro, comunidade e transformação	27
Capítulo 1. O Teatro: uma arte profundamente humana.....	27
1.1 Da teoria à prática: o <i>Sagrado Mundo Feminino</i>	31
Capítulo 2. Comunidade, Género e Estruturas Sociais	34
2.1 Comunidade, práticas participativas e construção simbólica.....	34
2.2 Género, identidade e desigualdades estruturais	40
Capítulo 3. Corpo, Experiência e Processos de Criação	49
Capítulo 4. Processos de Transformação, Mediação e Espaço Performativo	55
PARTE II. O projeto <i>Sagrado Mundo Feminino</i>: análise de uma prática em gestão cultural.....	61

Capítulo 5. Fundamentação Prática do Modelo.....	61
5.1 - Nota metodológica	62
Capítulo 6. Proposta do Projeto.....	76
<i>Considerações Finais</i>	92
<i>Conclusão</i>	95
<i>Bibliografia</i>	97
<i>Anexos</i>.....	103

Introdução

Num testemunho público particularmente expressivo, Io Appolloni, figura destacada do teatro em Portugal e protagonista de trabalhos marcantes como *O Vison Voador* e *Guilherme e Marinela*, afirma: “Não denunciemos os homens que nos batem porque temos vergonha. Não deixamos os homens que nos batem porque temos medo da vida”¹ (Palma, 2017). Esta frase, densa e incômoda, torna visível o silêncio em torno da violência e do medo que atravessa a experiência de muitas mulheres.

Iniciativas como o projeto *MUDA*² criado por Catarina Vieira, Raquel André e Sara de Castro, tornaram visível aquilo que muitos preferiram não ver: que criar, em Portugal, continua a ser, para muitas mulheres, um ato de exposição e de risco (MUDA, s.d.). Num testemunho recente no podcast *A Beleza das Pequenas Coisas*, do Expresso, publicado no site da SIC Notícias, a atriz e encenadora Carla Maciel afirma: “Há muitos anos sofri de assédio no teatro, bati com a porta e fiquei sem trabalho. Percebo as mulheres que ficam em silêncio” (SIC Notícias, 2026). Esta declaração evidencia que o silêncio das mulheres não resulta necessariamente de passividade ou ausência de consciência, mas é frequentemente consequência direta de relações de poder, medo de represálias, precariedade laboral e perda de oportunidades profissionais. Reforça-se, assim, a necessidade de pensar práticas culturais capazes de criar espaços seguros de escuta, expressão e reconhecimento.

É neste horizonte que o teatro comunitário se torna relevante para esta investigação. Neste trabalho, o teatro comunitário é entendido no âmbito das práticas artísticas participativas e comunitárias, nas quais a criação teatral se constrói a partir da relação entre artistas,

¹ Citação retirada da entrevista de Io Appolloni ao Observador, intitulada “Io Appolloni: ‘Não ganhei dinheiro no teatro. Tudo o que tenho hoje devo-o ao tiramisu’” (Palma, 2017).

² O projeto *MUDA* - Assédio nas Artes em Portugal tem como objetivo produzir conhecimento, informar e empoderar profissionais do setor artístico, contribuindo para a transformação de práticas de trabalho que possam potenciar situações de assédio, abuso de poder e vitimização. O projeto inclui um estudo científico sobre assédio laboral nas artes performativas, ações de formação e um Manual de Boas Práticas.

participantes, território e experiências vividas. Mais do que uma forma teatral definida apenas pelo resultado cénico, trata-se de uma prática processual, relacional e situada, em que a comunidade não é apenas destinatária da obra, mas parte ativa da sua construção. Neste tipo de prática, o conhecimento não emerge apenas da reflexão posterior sobre a obra, mas do próprio fazer teatral: dos corpos em presença, dos gestos repetidos, das memórias partilhadas, das relações que se constroem e dos sentidos que se tornam visíveis em processo, perspectiva que se aproxima da reflexão Taylor (2013, p. 27), para quem as performances funcionam como atos de transferência de conhecimento social, memória e identidade através de ações reiteradas.

Como observa François Matarasso (2019), escritor, investigador e artista ligado às artes comunitárias e participativas, “o problema reside na questão de que, por natureza, a arte participativa cruza as fronteiras conceituais e administrativas do mundo das artes. É aí que se encontra a sua força e o seu desafio” (p. 27). É nessa capacidade de cruzar fronteiras que reside também a sua resistência a ser capturada por critérios que medem apenas o que fica no final, e ignoram tudo o que aconteceu pelo caminho.

É a partir deste enquadramento que este trabalho de projeto se constrói. O teatro comunitário é aqui compreendido como um contexto de criação coletiva em que o corpo, a memória e a experiência vivida se tornam matéria artística, relacional e simbólica. Isso implica pensar também como estes projetos são concebidos e sustentados, pois a forma como se gere não é neutra em relação ao que se cria: a gestão cultural não é apenas suporte administrativo, mas parte constitutiva do próprio projeto artístico e social.

O estudo que aqui se apresenta desenvolve-se a partir da análise do projeto *Sagrado Mundo Feminino*, concebido, dirigido e mediado pela autora entre 2017 e 2020, no âmbito de práticas de teatro comunitário com mulheres em Alcobaça. A concretização do projeto passou pela articulação com o Gabinete de Apoio a Vítimas de Violência Doméstica do Município de Alcobaça. Este projeto constitui o caso de estudo central desta investigação, permitindo analisar, a partir de dentro, de que modo uma prática artística continuada pode criar condições para que experiências silenciadas ganhem forma, voz e sentido coletivo, e

de que modo esse processo pode produzir deslocações subjetivas, relacionais e culturais significativas.

O projeto *Sagrado Mundo Feminino* integra o universo de trabalho do *Teatro da Transformação*, estrutura artística e pedagógica criada pela autora, no âmbito da qual têm sido desenvolvidas práticas de expressão dramática, teatro comunitário, escrita criativa e criação participativa. Embora esta investigação se centre especificamente *no Sagrado Mundo Feminino*, a referência ao Teatro da Transformação surge em alguns materiais de arquivo e anexos por corresponder ao enquadramento mais amplo em que o projeto foi concebido e desenvolvido.

O *Sagrado Mundo Feminino* foi um projeto de teatro comunitário desenvolvido em Alcobaça entre 2017 e 2020, com mulheres adultas da comunidade local. Realizou-se através de encontros semanais de duas horas, ao longo de ciclos anuais de cerca de nove meses, articulando expressão dramática, improvisação, escrita criativa, trabalho corporal, círculos de partilha e criação coletiva. O projeto contou com apoio do Município de Alcobaça e teve apresentações públicas no Auditório Adães Bermudes e no Cineteatro de Alcobaça. Os registos visuais e materiais de comunicação apresentados no Anexo 6 evidenciam esta dimensão pública do projeto, incluindo apresentações, cartazes e presença mediática no território.

Em cada edição participaram grupos reduzidos de mulheres, provenientes da comunidade local, tendo algumas mulheres sido inicialmente encaminhadas pelo *Gabinete de Apoio a Vítimas de Violência Doméstica*.

O problema de investigação que orienta este trabalho é o seguinte: de que modo o teatro comunitário pode constituir-se como contexto de transformação da experiência de mulheres atravessadas por processos de silenciamento, e que implicações coloca à gestão cultural na conceção, mediação e sustentabilidade destes projetos?

O que se produz nestes contextos é um conhecimento situado, construído no corpo, na relação e no processo, que dificilmente se deixa capturar por métricas de impacto ou apenas

por aquilo que fica visível no final de um projeto. É precisamente por isso que este trabalho assume uma dupla natureza: analítica e aplicável. O seu argumento central é que o teatro comunitário com mulheres pode funcionar como contexto real de transformação e de produção de conhecimento, e que sustentar essa função exige modelos de gestão cultural que garantam tempo, mediação, continuidade e condições concretas de acesso. Por um lado, procura compreender o projeto *Sagrado Mundo Feminino* enquanto prática que evidencia esse argumento. Por outro, visa desenvolver um modelo de implementação que o torne transferível para outros contextos. Esta proposta não pretende replicar uma prática existente, mas definir condições e processos orientadores que permitam criar contextos participativos e transformadores em realidades distintas, respeitando as suas especificidades sociais, culturais e relacionais.

Os objetivos desta investigação organizam-se em torno de quatro eixos principais: 1) compreender o teatro comunitário enquanto prática artística, relacional e transformadora; 2) analisar o projeto *Sagrado Mundo Feminino* a partir das suas dimensões de participação, mediação, corpo e criação; 3) aprofundar a forma como o género, as desigualdades estruturais e a experiência feminina atravessam estes processos de participação, criação coletiva e transformação desenvolvidos no projeto; e 4) contribuir para a reflexão em gestão cultural através da formulação de um modelo de implementação aplicável a outros contextos.

Do ponto de vista metodológico, a presente investigação assenta numa abordagem qualitativa exploratória, situada, retrospectiva e reflexiva, articulada com a análise do projeto *Sagrado Mundo Feminino* enquanto estudo de caso. Esta opção decorre da natureza do objeto em análise e da posição de proximidade da investigadora, diretamente envolvida na conceção, direção e mediação do projeto. Esta posição implicada constitui simultaneamente uma força e um limite da investigação: permite um acesso profundo ao processo, aos seus ritmos e às suas dinâmicas internas, mas exige uma leitura prudente, reflexiva e não totalizante dos materiais analisados, sendo por isso retomada e aprofundada na nota metodológica que abre a segunda parte deste trabalho.

Ao longo do projeto, algumas participantes manifestaram, de forma pública e voluntária, o desejo de partilhar as transformações vividas, quer em conversas finais com o público, quer em entrevistas, testemunhos e registos associados ao projeto. Algumas assumiram essa partilha como forma de encorajar outras mulheres em situações semelhantes. Ainda assim, neste trabalho, opta-se por manter a anonimização das participantes e por tratar os testemunhos mais sensíveis de forma prudente, evitando a exposição direta de experiências de maior vulnerabilidade emocional. Sempre que são mobilizadas partilhas, testemunhos ou materiais produzidos pelas participantes, a sua utilização é enquadrada por consentimento informado, sendo os instrumentos éticos correspondentes apresentados em anexo. A análise privilegia, por isso, o sentido processual das partilhas, e não a identificação ou exposição individual das participantes.

Neste contexto, foi igualmente construída, de forma retrospectiva, uma proposta de instrumento de avaliação de impacto, apresentada no Anexo 1, que traduz em formato sistematizado dimensões observadas ao longo do processo, nomeadamente ao nível da transformação individual, da relação com o grupo e do sentido de pertença.

Esta investigação não se apresenta como uma etnografia em sentido estrito. A proximidade ao campo permite uma leitura densa das relações, dos gestos, dos silêncios e dos sentidos produzidos no interior da prática, mas exige também uma atenção crítica aos limites dessa mesma proximidade. O conhecimento produzido é, nesse sentido, inseparável do processo que o gerou, resultando da experiência vivida, da análise retrospectiva dos materiais recolhidos e da interpretação crítica do percurso desenvolvido.

Este trabalho de projeto estrutura-se em duas partes. A primeira parte constrói o enquadramento da investigação. O Estado da Arte situa o estudo no campo das práticas artísticas participativas com mulheres, identificando experiências e referências que permitem compreender a pertinência do *Sagrado Mundo Feminino* neste campo. O Capítulo 1 aborda o teatro enquanto arte profundamente humana, relacional e participativa, procurando mostrar de que modo a prática teatral cria condições de encontro, expressão e transformação. O Capítulo 2 aprofunda as noções de comunidade, género e desigualdades

estruturais, enquadrando a experiência feminina nos contextos sociais e culturais que atravessam o projeto. O Capítulo 3 centra-se no corpo, na experiência e nos processos de criação, analisando o corpo como lugar de memória, presença, conhecimento e transformação. O Capítulo 4 desenvolve os processos de transformação, mediação e espaço performativo, com particular atenção às condições éticas, relacionais e culturais que sustentam práticas comunitárias participativas.

A segunda parte centra-se na dimensão aplicada da investigação. O Capítulo 5 apresenta a fundamentação prática do modelo, a partir da experiência concreta do *Sagrado Mundo Feminino* em Alcobaça, identificando princípios, aprendizagens, desafios e condições de transferibilidade. O Capítulo 6 desenvolve a proposta de projeto, incluindo metodologia, plano de trabalho, recursos, orçamento, avaliação e condições de implementação e sustentabilidade. O trabalho culmina com a Conclusão, onde se sintetizam os principais contributos da investigação, se retomam os seus limites e se evidenciam possíveis caminhos futuros. Seguem-se a Bibliografia e os Anexos, que reúnem os materiais documentais, testemunhais, visuais e processuais que sustentam empiricamente a análise desenvolvida.

Esta investigação recorre também a fontes audiovisuais disponíveis online, recolhidas a partir de plataformas digitais de acesso público, designadamente entrevistas previamente publicadas com criadores e agentes culturais. Estas fontes não resultam de entrevistas realizadas pela autora no âmbito desta investigação, mas de materiais públicos consultados na internet e devidamente referenciados. O seu uso não substitui a bibliografia académica, mas complementa-a: na investigação sobre práticas teatrais e processos artísticos, estes testemunhos públicos e registos audiovisuais constituem materiais relevantes para compreender percursos, posicionamentos e conceções da prática.

No caso do *Sagrado Mundo Feminino*, esta compreensão revela-se particularmente pertinente, uma vez que o projeto nasce da realidade sociocultural das participantes de Alcobaça e reconhece as suas experiências como matéria artística central. A análise é igualmente enriquecida pelos contributos da prática como investigação. Como define Kershaw (2011, p. 64) “a ‘prática como investigação’ (PaR) indica a utilização de processos

criativos práticos como métodos de investigação (e metodologias) por direito próprio”³, desenvolvendo “indagações híbridas que combinam o fazer criativo com o ser reflexivo”⁴. É precisamente na articulação entre criação, relação e transformação que este trabalho de projeto se situa.

O contributo desta investigação é duplo. Por um lado, desloca o foco da análise dos impactos visíveis para a compreensão dos processos que os tornam possíveis, acrescentando à literatura existente uma leitura centrada não apenas nos efeitos da participação, mas nas condições processuais, relacionais e metodológicas que os sustentam. Por outro lado, no âmbito da gestão cultural, reside na tradução de uma prática artística situada num modelo operativo de conceção, mediação, avaliação e sustentabilidade de projetos participativos com mulheres, com fases, recursos, perfis, instrumentos de avaliação e condições de implementação suficientemente concretos para orientar a criação de projetos análogos noutros contextos territoriais.

³ No original: “‘practice as research’ (PaR) indicates the uses of practical creative processes as research methods (and methodologies) in their own right.” Tradução da autora, realizada com apoio do DeepL Translator

⁴ No original: “practice as research in the performing arts pursues hybrid enquiries combining creative doing with reflective being.” Tradução da autora, realizada com apoio do DeepL Translator.

Estado da Arte

Antes de delimitar especificamente o teatro comunitário, importa situá-lo no campo mais amplo do teatro aplicado. Prendergast e Saxton (2016) entendem o teatro aplicado como um termo abrangente que integra práticas teatrais desenvolvidas fora dos circuitos dominantes, frequentemente em contextos não convencionais e/ou com comunidades marginalizadas. Este campo inclui modalidades diversas, como o teatro na educação, o teatro do oprimido, o teatro em contextos de saúde, o teatro em prisões e o teatro comunitário. Esta distinção é importante para evitar a sobreposição entre teatro comunitário e outras metodologias participativas: embora partilhem uma dimensão social, participativa e transformadora, não correspondem exatamente ao mesmo campo metodológico.

Neste enquadramento, o teatro comunitário inscreve-se no campo das práticas artísticas participativas, caracterizando-se por processos de criação desenvolvidos com, pela e na comunidade, em estreita relação com os contextos sociais e territoriais em que se inscrevem. Mais do que uma prática centrada exclusivamente na apresentação pública de um espetáculo, valoriza o processo de criação, a participação dos sujeitos envolvidos, a construção artística partilhada e a produção coletiva de sentido. Autores como Serafino (2022), Kershaw (1992), Matarasso (2019) e Cruz (2020) permitem compreender o teatro comunitário como espaço de articulação entre criação artística, participação cultural, mediação, pedagogia e cidadania.

É a partir deste enquadramento que se torna possível compreender a especificidade dos projetos de teatro comunitário desenvolvidos com mulheres. Nestes contextos, a participação artística não diz respeito apenas ao acesso à criação, mas também à possibilidade de transformar experiências frequentemente marcadas por silêncio, desigualdade ou invisibilidade em matéria de expressão, relação e criação coletiva. A escolha dos projetos aqui convocados não pretende constituir um levantamento exaustivo das práticas artísticas participativas com mulheres em Portugal, mas identificar experiências que dialogam diretamente com os eixos desta investigação: corpo, memória, participação, criação coletiva, experiência feminina, cuidado e transformação.

O projeto *Ser Mulher, Aqui*, desenvolvido por Susana Gaspar (2013) na Tapada das Mercês, em Sintra, trabalhou com um grupo de mulheres residentes naquela comunidade, em colaboração com o Clube das Mulheres. A proposta criou um espaço regular de encontro, reflexão e criação, onde as participantes puderam explorar questões ligadas ao género, ao corpo, à pertença e à experiência de vida. Ao longo de 26 sessões, realizadas durante seis meses, foram desenvolvidos exercícios teatrais, práticas de escrita, momentos de partilha e dinâmicas de criação coletiva, culminando numa apresentação pública à comunidade.

Mais do que uma formação artística, o projeto constituiu um dispositivo de participação e expressão, permitindo que as mulheres envolvidas refletissem sobre si próprias e sobre o território que habitavam. A centralidade do “aqui” revela precisamente essa dimensão situada: não se trata de uma ideia abstrata de “ser mulher”, mas de compreender o que significa ser mulher naquele contexto específico, atravessado por relações sociais, culturais e comunitárias concretas.

Segundo Gaspar (2013, p. 6), o projeto assume-se simultaneamente como prática artística e como objeto de estudo. Essa articulação entre criação e investigação aproxima-o de outras abordagens que entendem o fazer artístico como forma de produção de conhecimento, sendo particularmente relevante para esta investigação.

Num campo mais diretamente centrado na presença feminina, o trabalho de Cláudia Andrade constitui também uma referência relevante. Em *Mas para onde caminham elas?*, apresentado no *Festival TODOS*, a criadora propõe uma caminhada poética e silenciosa que reúne mulheres de diferentes origens e inscreve os seus corpos na paisagem urbana. Em *Para Vós*, um solo coral sobre o lugar onde vivem as memórias, Andrade desenvolve uma performance participativa sobre memória, de raiz documental e biográfica, envolvendo mulheres seniores da comunidade (getLISBON, 2021). Estes projetos interessam a esta investigação porque articulam corpo, território, memória, presença feminina e criação participativa.

Num registo próximo, *A Costela de Lilith*, de Liliana Janeiro (2022), desenvolve-se a partir de um conjunto de oficinas de teatro com mulheres, articulando criação poética, escrita

autobiográfica e prática performativa. O projeto propõe um processo onde o corpo feminino é simultaneamente lugar de memória e matéria de criação. Nas palavras da autora, visa “o construir poético a partir de memórias do corpo, neste caso, do corpo feminino” (Janeiro, 2022, p. 5). A sua relevância para este estudo reside na centralidade atribuída ao corpo enquanto arquivo de experiência, identidade e criação.

O projeto *SenteMente*, promovido pelo Chão de Oliva, constitui uma referência relevante pela forma como articula práticas artísticas participativas, saúde mental, cuidado e participação feminina, sendo analisado de forma mais desenvolvida na secção 2.1.

A leitura conjunta destes projetos permite identificar um conjunto de linhas de força comuns. Em primeiro lugar, todos colocam a experiência das mulheres no centro do processo artístico, não como tema abstrato, mas como matéria concreta de criação. Em segundo lugar, todos valorizam dispositivos de participação, oficinas, caminhadas performativas, escrita autobiográfica, criação coletiva, práticas pluridisciplinares ou apresentação pública, que deslocam as participantes de uma posição de destinatárias para uma posição ativa no processo. Em terceiro lugar, estes projetos mostram que o corpo, a memória, a voz, o território e a relação são dimensões recorrentes nas práticas artísticas participativas com mulheres.

Estas experiências permitem afirmar que o teatro comunitário e as práticas performativas participativas com mulheres têm vindo a construir, em Portugal, um campo de trabalho próprio, onde a criação artística não se separa da vida concreta das participantes. A partilha, o fortalecimento pessoal e coletivo, a elaboração da experiência e a apresentação pública surgem como dimensões interligadas de processos que não se limitam a produzir objetos artísticos, mas criam contextos de escuta, reconhecimento e transformação. É neste campo que o projeto *Sagrado Mundo Feminino* se inscreve, não apenas como mais um exemplo, mas como objeto de análise a partir do qual se procura compreender o que acontece quando mulheres criam juntas.

No plano teórico, Augusto Boal é uma referência central para compreender o teatro como espaço de transformação. Na obra *O Arco-Íris do Desejo: Método Boal de Teatro e Terapia*, Boal afirma que “o teatro nasce quando o ser humano descobre que pode observar-se a si mesmo: ver-se em ação” (1996, p. 27). A partir desta ideia, desenvolve o conceito de *espect-ator*: o ser humano “aprendeu a ser espectador de si mesmo, embora continuando ator, continuando a atuar. E este espectador (Spect-Ator) é sujeito e não apenas objeto porque também atua sobre o ator” (Boal, 1996, pp. 27-28). Este deslocamento, de uma lógica de recepção passiva para uma lógica de intervenção e protagonismo, constitui um dos contributos centrais do pensamento de Boal para a compreensão do teatro enquanto prática política e participativa. Na obra *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, Boal afirma que “teatro é uma arma. Uma arma muito eficiente” (1991, p. 13). Esta formulação sublinha a dimensão política do teatro enquanto instrumento que pode ser colocado ao serviço tanto da reprodução de relações de dominação como da criação de processos de consciência, participação e libertação. Esta visão implica também uma compreensão democrática da prática artística: “a arte é imanente a todos os homens e não apenas a alguns eleitos; a arte não se vende como não se vende o respirar, o pensar e o amor” (Boal, 1991, p. 126). Embora o seu trabalho se inscreva no campo específico do *Teatro do Oprimido*, os seus contributos são relevantes para pensar práticas artísticas participativas, incluindo o teatro comunitário, na medida em que deslocam o participante de uma posição passiva para uma posição ativa, crítica e criadora.

Neste mesmo horizonte, o *Women’s Theatre Group*⁵ foi um coletivo feminista do Reino Unido que, desde a década de 1970, desenvolveu um trabalho pioneiro na criação de teatro feito por e para mulheres (Unfinished Histories, s.d.). De acordo com a plataforma *Unfinished Histories* (s.d.), o grupo orientava o seu trabalho para questões de género, sexualidade, socialismo e desigualdade racial, assumindo a experiência e a história feminina como matéria de criação. O teatro surge aqui como espaço coletivo onde essa experiência se

⁵ Unfinished Histories. (s.d.). Women’s Theatre Group.
<https://unfinishedhistories.com/history/companies/womens-theatre-group/>

transforma em algo artístico, político e histórico. Neste contexto, Aston (2016, p. 5) conceptualiza o teatro político como uma “rede de resistência” e como um conjunto de “espaços de atividade oposicional e afirmativa constituídos de forma heterogênea”⁶.

A relevância do *Women’s Theatre Group* para este estudo reside no modo como evidencia o teatro enquanto espaço de resistência, construção identitária e afirmação coletiva de experiências femininas. Embora não se trate de um projeto de teatro comunitário no sentido estrito, a sua importância para esta investigação está na forma como mostra que a criação teatral pode transformar experiências historicamente silenciadas em discurso público, político e artístico.

Esta dimensão dialoga diretamente com os contributos de Judith Butler (2003) e bell hooks (2004), autoras que, a partir de perspetivas complementares, permitem compreender o género como construção transformável e o feminismo como projeto coletivo e relacional. Butler questiona a aparente naturalidade do género ao afirmar que “se o carácter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio construto chamado “sexo” seja tão culturalmente construído quanto o género” (Butler, 2003, p. 25), recusando ainda a estabilidade do binarismo ao observar que “não há razão para supor que os géneros também devam permanecer em número de dois” (2003, p. 24). Se Butler mostra que o género não é essência, mas realidade produzida e disputada, hooks aprofunda a dimensão transformadora desta leitura ao conceber o feminismo não como espaço de separação, mas como projeto relacional que não pode excluir os homens: “nós precisamos que os homens desafiem o patriarcado, que precisamos que os homens mudem” (hooks, 2004, p. 9). A mudança, porém, exige condições que a tornem possível, pois “os homens não podem mudar se não houver pegadas que os levem à mudança” (hooks, 2004, p. 10). As duas perspetivas articulam-se:

⁶ No original: No original: “a ‘network of resistance’”; “heterogeneously formed spaces of oppositional and affirmative activity” - Tradução da autora, realizada com apoio do DeepL Translator.

compreender o género como construção é a condição para o transformar; transformá-lo exige práticas comunitárias e relacionais como as que o teatro comunitário pode criar.

No campo da mediação e da participação, François Matarasso (2019) sublinha a centralidade do processo nas práticas artísticas participativas. Como afirma, “Na arte participativa, a viagem é tão importante quanto o destino” (p. 16). Esta perspetiva é especialmente relevante para a presente investigação, na medida em que reforça a necessidade de valorizar não apenas os produtos visíveis ou as apresentações públicas, mas também os percursos, as relações, os tempos e as transformações subtis que emergem ao longo do processo criativo.

Em Portugal, esta atenção ao processo articula-se com reflexões desenvolvidas no campo das práticas artísticas comunitárias, como as reunidas por Cruz, Bezelga e Rodrigues (2017), cujos contributos ajudam a compreender o teatro comunitário enquanto espaço de autonomia, mediação, cidadania cultural e pedagogia participativa. Neste contexto, Espiridião (2017, p. 221) retomando Bezelga, Cruz e Aguiar (2015), sublinha que “as vivências de processos criativos artísticos e a sua partilha com a comunidade proporciona o desenvolvimento da cultura artística, é geradora de identidade e construtora de cidadania”.

Neste sentido, o valor destas práticas não reside apenas no produto artístico, mas também nos processos de construção coletiva que as sustentam. No mesmo sentido, Cruz (2020) acrescenta que, “considerando que a direção artística do grupo é genericamente percebida como mais valorizada socialmente, é importante a horizontalidade, a negociação e as tomadas de decisão partilhadas desde o primeiro momento” (p. 197). Esta perspetiva torna particularmente visível a importância da gestão cultural na criação de condições de continuidade, participação e sustentação destas práticas.

O caso concreto do projeto *Sagrado Mundo Feminino* foi anteriormente analisado por Mary Bento (2021), cuja investigação constitui uma referência próxima e direta para este trabalho, tanto pela proximidade ao projeto como pelo facto de a autora ter participado no seu desenvolvimento. O seu estudo evidencia impactos ao nível da autoestima, do empoderamento e do sentido de pertença ao grupo, situando o *Sagrado Mundo Feminino* no

campo das práticas participativas com mulheres. Contudo, esta investigação posiciona-se de forma distinta: mais do que acrescentar um novo estudo sobre os efeitos da participação, procura compreender as dinâmicas internas do processo criativo, as relações entre corpo, experiência e simbolização, e as condições de mediação e gestão cultural que tornam possível a transformação. Assim, enquanto Bento contribui para compreender o impacto do projeto nas participantes, o presente trabalho desloca o foco para o processo que sustenta esse impacto, analisando o que acontece antes, durante e para além dos efeitos visíveis da participação.

PARTE I. Teatro, comunidade e transformação

Capítulo 1. O Teatro: uma arte profundamente humana

O teatro apresenta-se como uma arte complexa e profundamente humana, que atravessa diferentes dimensões da experiência individual e coletiva. Mais do que um espetáculo a contemplar, é um espaço de descoberta, expressão e transformação, onde algo acontece dentro e fora de quem o vive. A experiência teatral convoca corpo, emoção, pensamento, imaginação e memória, permitindo aceder a camadas internas que, no quotidiano, tendem a permanecer ocultas.⁷

Peter Brook, em *O Espaço Vazio*, propõe uma das definições mais simples e abrangentes de teatro: basta um espaço vazio, alguém que age e alguém que observa para que exista ação teatral (Brook, 2008, p. 7). Esta formulação desloca o teatro de uma lógica centrada no espetáculo para uma lógica centrada na relação, evidenciando que o essencial não reside apenas nos elementos técnicos ou nos recursos disponíveis, mas na presença, na atenção e no encontro entre quem está em cena e quem assiste.

O teatro não se destina exclusivamente a artistas ou a indivíduos com formação específica. Como defende Augusto Boal, “todo mundo atua, age, interpreta. Somos todos atores” (2004, p. ix). Esta perspetiva permite compreender o teatro como prática humana, participativa e transformadora, capaz de deslocar os sujeitos de uma posição passiva para uma posição ativa, crítica e criadora.⁸

O teatro pode, assim, acontecer em qualquer lugar e a partir de qualquer ação. Se Brook (2008) nos mostra que basta um espaço vazio e uma relação, e Boal (1991) nos recorda que

⁷ Para uma leitura complementar sobre o teatro como revelação, encontro e autorrevelação, ver Artaud (1996) e Grotowski (1992)

⁸ Sobre o jogo teatral enquanto espaço de experimentação, aprendizagem pela experiência e suspensão do julgamento, ver Spolin (1986)

todos somos atores, então a separação entre quem faz e quem observa é, por natureza, contingente e transformável. É precisamente desta abertura, desta vocação relacional e participativa que emerge o teatro comunitário: não como forma menor de teatro, mas como uma das suas expressões participativas mais relevantes, onde a criação deixa de ser privilégio de alguns para se tornar prática de todos.

No contexto português, Irene Serafino (2022) contribui para clarificar esta definição ao compreender o teatro comunitário como uma prática artística situada, profundamente ligada aos contextos sociais e territoriais. A partir do estudo de caso da associação PELE - Espaço de Contacto Social e Cultural, a autora identifica o teatro comunitário como um trabalho próximo das pessoas da comunidade, desenvolvido com, pela e na comunidade, assente na construção participada e na ligação às memórias, problemas e possibilidades futuras dos territórios. Esta perspetiva permite distinguir o teatro comunitário de outras práticas teatrais participativas: não se trata apenas de incluir pessoas não profissionais num espetáculo, mas de construir processos em que a comunidade participa na produção de sentido, na criação artística e na afirmação pública das suas próprias experiências.

Em *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*, Kershaw entende o teatro comunitário como um território relacional em que o foco se desloca da criação de um objeto artístico final para a construção de condições que permitam aos indivíduos expressar, questionar e transformar a sua própria realidade. O autor sublinha que determinadas práticas podem ser entendidas como teatro na comunidade quando “o ponto de partida é a natureza do público e da sua comunidade” e quando “a estética da performance é informada pela cultura dessa mesma comunidade” (1992, p. 5). Esta perspetiva articula-se, mais tarde, com a reflexão metodológica de Kershaw (2011) sobre a prática como investigação, entendida como uma forma de investigação criativa que recusa fronteiras fixas entre prática, conhecimento e transformação.

Hugo Cruz (2020), na tese *Práticas artísticas comunitárias e participação cívica e política: experiências de grupos teatrais em Portugal e no Brasil*, aprofunda esta dimensão ao compreender o teatro como um ato de protagonizar, sublinhando a necessidade de criar

condições para que sujeitos historicamente marginalizados possam ocupar o centro da narrativa e afirmar a sua própria voz. O autor sublinha que “considerando que a direção artística do grupo é genericamente percebida como mais valorizada socialmente, é importante a horizontalidade, a negociação e as tomadas de decisão partilhadas desde o primeiro momento” (Cruz, 2020, p. 197). Esta ideia é particularmente relevante porque permite compreender que a participação não acontece de forma espontânea nem neutra. Pelo contrário, exige contextos de mediação atentos às especificidades sociais, culturais e relacionais de cada grupo, bem como uma ética de trabalho que reconheça os ritmos, os limites e as formas singulares de presença de quem participa.

Neste enquadramento, a participação no teatro comunitário pode ser entendida como um exercício ativo de cidadania cultural. Em *Uma Arte Irrequieta*, Matarasso (2019) defende que, na arte participativa, “a viagem é tão importante quanto o destino” (p. 16), valorizando assim os processos de relação, escuta e transformação que emergem ao longo do percurso.

Claire Bishop identifica, nas práticas participativas, um “desejo de criar um sujeito ativo, que se torne empoderado através da experiência de participação física ou simbólica” (2006a, p. 12), mas não romantiza essa possibilidade, sublinhando que a legitimidade destas práticas assenta frequentemente numa relação causal desejada entre experiência artística e agência individual ou coletiva (2006b, p. 14). A autora problematiza ainda a forma como estas práticas são avaliadas: em *Artificial Hells*, chama a atenção para a tendência de privilegiar critérios éticos e sociais em detrimento da qualidade artística e da dimensão estética (2012, p. 18), argumentando que “a viragem social na arte contemporânea desencadeou uma viragem ética na crítica de arte” (2006b), na qual os artistas passam a ser julgados “pelo grau em que oferecem bons ou maus modelos de colaboração” (2006b), em detrimento do valor estético da obra. Esta crítica é relevante para esta investigação porque evita uma leitura idealizada da participação, obrigando a pensar simultaneamente os seus efeitos sociais, as suas condições éticas e a sua exigência artística.

Para além da sua dimensão relacional, participativa e estética, o teatro comunitário afirma-se também como espaço de produção de conhecimento. Esta leitura aproxima-se da noção

de práxis em Paulo Freire, entendida como articulação entre ação e reflexão: “o que fazer é teoria e prática. É reflexão e ação. Não pode reduzir-se [...] nem ao verbalismo, nem ao ativismo” (Freire, 2013, p. xx). Neste sentido, o conhecimento constrói-se no movimento entre fazer, pensar e transformar o mundo, dialogando com a perspectiva de Diana Taylor, para quem a performance pode funcionar como transmissão de conhecimento, memória e identidade através da ação.

O conceito de *communitas*, desenvolvido por Victor Turner, permite iluminar os momentos de maior coesão do grupo, marcados pela intensificação do vínculo, pela suspensão provisória de hierarquias e por uma experiência de igualdade simbólica. Contudo, como o próprio Turner observa, “a *communitas* desenvolve rapidamente uma estrutura, na qual as relações livres entre indivíduos se convertem em relações regidas por normas entre pessoas sociais” (1977, p. 132). Esta tensão é relevante para pensar o teatro comunitário como prática continuada: não apenas como momento excecional de encontro, mas como processo que exige cuidado, mediação e estrutura.

O teatro comunitário afirma-se, assim, como um campo de produção de conhecimento com características próprias, não produz apenas obras ou impactos sociais, mas também saber. O conhecimento que aí se produz tem características específicas: é incorporado, porque emerge do trabalho do corpo e não de uma consciência abstrata; é relacional, porque se constrói no encontro e não no isolamento; e é situado, porque depende das condições concretas de um grupo, de um território e de um momento histórico específico. Estas características não o tornam menos rigoroso; tornam-no diferente. Essa diferença tem implicações diretas na forma como os projetos são concebidos, mediados, avaliados e sustentados: um conhecimento incorporado, relacional e situado exige condições de tempo, continuidade e mediação que os modelos de avaliação centrados apenas em indicadores quantitativos tendem a invisibilizar.⁹

⁹ Sobre a arte como experiência e a continuidade entre criação artística e vida comum, ver Dewey (1934/1980).

1.1 Da teoria à prática: o *Sagrado Mundo Feminino*

Ao longo do desenvolvimento do projeto *Sagrado Mundo Feminino*, as dimensões teóricas anteriormente apresentadas revelaram-se não como conceitos abstratos, mas como realidades vividas nas experiências concretas das participantes. A centralidade do processo, defendida por autores como Matarasso (2019), tornou-se evidente desde os primeiros momentos. Em Alcobaça, houve participantes que permaneceram em silêncio durante várias semanas, regressando ao grupo de forma contínua antes de conseguirem verbalizar as suas experiências. Algumas partilhas evidenciaram estados de sofrimento emocional profundo, mostrando que, antes da fala, da criação ou da exposição pública, o projeto funcionava já como possibilidade de presença, vínculo e permanência num espaço seguro. Esse estar continuado, ainda anterior à verbalização, constituía já uma forma inicial de transformação.

A vulnerabilidade emergiu como um elemento estruturante do processo, e não como obstáculo a ele. Num momento particularmente significativo, uma participante afirmou perante o grupo que aquele espaço a tinha ajudado a continuar, sintetizando essa experiência na expressão: “este grupo salvou-me a vida”.

O grupo respondeu em silêncio, com emoção, com choro e com abraços. Mas a resposta não ficou pela empatia: houve uma deslocação para a ação, traduzida em apoio, presença e incentivo continuados. Este momento não transformou apenas quem falou. Transformou o grupo inteiro. A partir daí, outras mulheres começaram também a trazer experiências de violência, num movimento que foi tornando o espaço mais autêntico, mais intenso e verdadeiro. As próprias participantes descreveram o que se abriu como um “campo puro, autêntico”, isto é, um estado coletivo de verdade onde as defesas baixam, a vulnerabilidade se torna partilhável e a relação se transforma em espaço de força.

Esta passagem do individual ao coletivo evidencia que a transformação, nestes contextos, não se distribui de forma linear nem se concentra em quem fala. Ao apoiar a outra, cada mulher acedia simultaneamente à sua própria força, sentindo-se “mais forte, mais viva, mais ela”. O que a experiência mostra é que o teatro comunitário pode criar condições para que a

dor individual se transforme em potência coletiva, através de processos de reconhecimento, identificação e ação. Quem cuida também se transforma.

A dimensão corporal confirmou, por sua vez, que certas transformações não são acessíveis apenas pela palavra. Exercícios de confiança, entrega do corpo ao chão, respiração e contacto progressivo permitiram observar deslocções na relação das participantes consigo próprias, com o grupo e com o espaço. Algumas mulheres descreveram estas experiências como momentos de libertação, nos quais sentiam que “largavam peso”. O contacto físico foi também evoluindo: de uma fase inicial marcada pela distância, passou-se progressivamente a uma maior proximidade, com abraços e gestos de cuidado que evidenciavam a construção de segurança e confiança ao nível corporal. O corpo não era só um instrumento de expressão; era o lugar onde a transformação acontecia primeiro.

Paralelamente, foi possível observar a emergência de uma comunidade de pertença. O grupo deixou de ser apenas um conjunto de participantes para se tornar um espaço relacional que se prolongava para além das sessões formais. As relações construídas manifestavam-se em encontros fora do contexto do projeto, mas também na forma como as mulheres se apresentavam em palco e se posicionavam nas conversas com o público. O processo coletivo deu origem a uma voz partilhada, capaz de se afirmar publicamente sem perder a sua dimensão íntima e relacional.

Importa ainda sublinhar que este processo implicou uma constante adaptação por parte da facilitadora/mediadora. Mais do que seguir um plano rígido, o trabalho partia do estado real das participantes em cada sessão, da tristeza, do cansaço, da alegria ou da raiva, assumindo que só a partir do que está presente é possível criar de forma situada e coerente. A criação artística, nestes contextos, não se constrói apesar da vulnerabilidade. Constrói-se precisamente a partir dela. Os materiais reunidos no Anexo 5 documentam este processo, evidenciando a passagem da experiência vivida para a construção dramatúrgica através de registos manuscritos, apontamentos de mediação e excertos de guião.

O projeto *Sagrado Mundo Feminino* não se limita, assim, a ilustrar as perspectivas teóricas apresentadas ao longo deste capítulo; permite confrontá-las, aprofundá-las e compreendê-las a partir de dentro.

Capítulo 2. Comunidade, Género e Estruturas Sociais

Este capítulo enquadra o projeto *Sagrado Mundo Feminino* a partir de três eixos interligados: 1) a comunidade enquanto construção simbólica e relacional, 2) o género enquanto processo histórico, social e culturalmente construído, e 3) as desigualdades estruturais que continuam a atravessar a experiência das mulheres. Partindo de referências teóricas e de práticas culturais participativas em contexto português, procura-se compreender de que forma o teatro comunitário pode constituir-se simultaneamente como espaço de pertença, dispositivo de expressão e lugar de resistência face a normas, papéis e hierarquias que moldam a vida social. Ao mesmo tempo, evidencia-se que estas práticas colocam questões centrais à gestão cultural, exigindo formas de mediação, sustentação e continuidade capazes de responder à complexidade dos contextos em que se inscrevem.

2.1 Comunidade, práticas participativas e construção simbólica

A palavra “comunidade” é frequentemente usada de forma intuitiva, como se o seu significado fosse óbvio. Contudo, quando olhamos mais de perto, percebemos que a comunidade não é um dado, mas uma construção feita de significados partilhados, de reconhecimento mútuo e de vínculos que se vão tecendo ao longo do tempo. Anthony Cohen afasta-se de uma leitura puramente territorial da comunidade e sublinha que esta deve ser entendida, antes de mais, como pertença e experiência social. Como escreve, a comunidade é “a entidade à qual se pertence, maior do que o parentesco, mas mais imediata do que a abstração a que chamamos ‘sociedade’”, sendo ainda “a arena onde as pessoas adquirem a sua experiência mais fundamental e mais substancial da vida social fora dos limites do lar”¹⁰ (Cohen, 1985, p. 15).

¹⁰ No original: “Community is that entity to which one belongs, greater than kinship but more immediately than the abstraction we call “society”. It is the arena in which people acquire their most fundamental and most substantial experience of social life outside the confines of the home.” - Tradução da autora, realizada com apoio do DeepL Translator.

Contudo, esta construção comunitária não está isenta de tensões. Miwon Kwon (2002) sublinha que, em muitos processos de arte comunitária, opera a “pressuposição de uma unidade de identidade entre o artista e a comunidade, e entre a comunidade e a obra”¹¹ (p. 93), o que pode favorecer simplificações ou fixações identitárias dos sujeitos e dos grupos. A autora observa ainda que “a ambiguidade do termo ‘comunidade’ [...] é, em si mesma, uma característica distintiva do discurso da arte pública baseada na comunidade”¹² (p. 94), podendo a própria noção de comunidade remeter para grupos, pertenças e escalas muito diferentes.

Assim, as práticas artísticas comunitárias exigem atenção crítica à forma como constroem a relação entre artista, comunidade e obra, evitando assumir a comunidade como uma identidade homogênea ou previamente dada. Esta questão torna-se particularmente relevante quando estas práticas envolvem processos de partilha, exposição pública e transformação de experiências pessoais em matéria artística.

Este movimento de dentro para fora aproxima as práticas artísticas participativas daquilo que François Matarasso entende como uma dimensão cívica da arte participativa. Como escreve Matarasso (2009), “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.” (p. 59).

Neste sentido, a possibilidade de falar torna-se, em si mesma, um gesto transformador. Ao criar condições para que a voz se manifeste, o teatro comunitário contribui para a emergência de narrativas que frequentemente permanecem invisíveis no espaço social. Ao serem

¹¹ No original: “the presumption of a unity of identity between the artist and the community, and between the community and the art work”. Tradução da autora, realizada com apoio do DeepL Translator.

¹² No original: “The ambiguity of the term ‘community,’ [...] is itself a distinctive trait of community-based public art discourse.” - Tradução da autora, realizada com apoio do DeepL Translator.

colocadas em comum, estas vivências deixam de ser exclusivamente individuais, abrindo espaço à construção de novos significados. O grupo torna-se, assim, um lugar onde a experiência deixa de ser apenas suportada em silêncio e passa a poder ser reconhecida, espelhada e elaborada na relação com outras mulheres. Neste horizonte, a participação artística não surge como simples complemento expressivo, mas como exercício de presença e de cidadania cultural, na medida em que, como sublinha ainda Matarasso (2019), “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.” (p. 59).

Esta dimensão articula-se com a perspectiva de Judith Butler ao propor uma compreensão do género como construção performativa, produzida e reiterada socialmente: “o género não deve ser construído como uma identidade estável ou um *locus* de ação do qual decorrem vários atos; em vez disso, o género é uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos” (Butler, 2003, p. 200). Neste enquadramento, o silêncio imposto às mulheres não é apenas individual, mas resulta também de normas sociais que regulam o que pode ou não ser dito. Ao possibilitar a expressão da voz em contexto coletivo, o teatro cria um espaço onde essas normas podem ser questionadas e reconfiguradas. Falar torna-se, assim, um ato performativo que não apenas exprime a experiência, mas contribui igualmente para a transformação das estruturas simbólicas que a condicionam.

O contexto português oferece referências concretas de como estas dinâmicas se materializam em práticas culturais participativas. As práticas culturais participativas têm vindo a afirmar-se em Portugal como espaços de experimentação artística e intervenção social, onde a criação emerge da relação entre artistas e comunidades, privilegiando o processo, a escuta e a coautoria, e deslocando o foco da obra enquanto produto para a experiência enquanto construção coletiva.

O trabalho de Madalena Victorino constitui uma referência incontornável neste campo, particularmente pela sua abordagem ao território enquanto espaço de criação. A sua prática caracteriza-se pela integração de corpos diversos, profissionais e não profissionais, e pela

construção de dispositivos artísticos que emergem das especificidades locais, valorizando a experiência e a memória coletiva.

Esta abordagem foi observada de forma concreta no projeto *Companhia Limitada*, de 2020 (Fundação GDA, 2026), no qual a coreógrafa trabalhou com um grupo de artistas, promovendo encontros com pessoas idosas em situação de isolamento, muitas delas com mobilidade reduzida e residentes em habitações de difícil acesso à rua, no centro de Lisboa. Através da escuta das suas histórias de vida e da partilha de experiências, foram criadas pequenas performances concebidas especificamente para esses contextos íntimos, evidenciando uma prática artística profundamente enraizada na relação, na proximidade e na singularidade de cada território humano.

Mais do que transportar a arte para um contexto social específico, o projeto revela uma atenção particular à forma como o dispositivo artístico se deixa transformar pelas condições concretas de cada encontro. A casa, o corpo envelhecido, a limitação física, a intimidade do espaço doméstico e a história singular de cada participante deixam de ser apenas contexto para se tornarem matéria estruturante da própria criação. Neste sentido, *Companhia Limitada* não propõe uma lógica de adaptação superficial a um público ou território, mas uma reorganização efetiva da prática artística a partir da realidade relacional em que se inscreve.

Esta dimensão torna o projeto especialmente relevante para o presente estudo, na medida em que evidencia como a criação contemporânea pode assumir uma função de mediação sensível, capaz de produzir reconhecimento, presença e sentido a partir de situações marcadas pela fragilidade, pela invisibilidade ou pelo afastamento social. Ao colocar a relação no centro do processo criativo, o trabalho de Madalena Victorino mostra que a prática artística participativa não depende apenas de inclusão ou representação, mas da construção de dispositivos capazes de acolher a vulnerabilidade sem a reduzir, transformando-a em condição de encontro, escuta e criação partilhada.

O projeto *SenteMente* - práticas artísticas para o bem-estar e saúde mental em mulheres, promovido pelo Chão de Oliva - Companhia de Teatro de Sintra, decorreu entre janeiro de

2021 e dezembro de 2022, nos territórios da Tapada das Mercês e do Casal de São José, no concelho de Sintra. Foi financiado pelo programa PARTIS & Art for Change, da Fundação Calouste Gulbenkian e da Fundação “la Caixa”, e desenvolvido em parceria com entidades como a Fundação Aga Khan, a Jangada d’Emoções, a Câmara Municipal de Sintra e a Santa Casa da Misericórdia de Sintra. A coordenação artística esteve a cargo de Susana C. Gaspar, sendo Marco Martin referido como responsável da área social do projeto. A equipa de avaliação integrou Catarina Tomás e Susana Vidal, da Escola Superior de Educação de Lisboa. O projeto dirigiu-se a mulheres em situação de vulnerabilidade e/ou com perturbações psicológicas, residentes naqueles territórios, através de sessões regulares de teatro, música e outras práticas artísticas pluridisciplinares orientadas para a expressão, a partilha e a construção de redes de suporte (Chão de Oliva, s.d.).

Do processo resultou o espetáculo *Mentes que Sentem*, estreado a 7 de maio de 2022, no Centro Cultural Olga Cadaval, em Sintra, e posteriormente apresentado noutros contextos. O espetáculo reuniu testemunhos e experiências de 16 mulheres participantes do projeto, assumidas em palco como atrizes não profissionais. A encenação foi de Susana C. Gaspar, com assistência de encenação de Paula Pedregal, apoio à criação musical de Inês Silva e dramaturgia de criação coletiva. Do projeto resultaram ainda um filme documental, uma publicação e uma conferência de reflexão sobre práticas artísticas e saúde mental em mulheres (Chão de Oliva, s.d.).

A sua relevância para esta investigação reside no modo como articula criação artística, participação ativa, cuidado, escuta, saúde mental e promoção do bem-estar, evidenciando o potencial das práticas artísticas participativas enquanto contextos de relação e apoio emocional. Mais do que o espetáculo final, importa sublinhar a centralidade do processo: a criação artística surge como espaço de simbolização, permitindo às participantes transformar experiências pessoais em narrativas partilhadas e socialmente reconhecidas. O projeto evidencia ainda desafios relevantes ao nível da continuidade e sustentabilidade. Esta é uma questão central na gestão cultural contemporânea, uma vez que a força transformadora destas práticas depende de modelos institucionais atentos à duração, à relação e ao processo.

Esta continuidade entre criação, escuta e encontro com o público é particularmente relevante para pensar práticas participativas em que a apresentação pública não encerra o processo, mas prolonga a relação entre experiência individual, criação coletiva e comunidade. Nesse sentido, o momento pós-espetáculo pode ser entendido como uma extensão da criação artística, onde o público deixa de ser mero recetor para se afirmar como interlocutor ativo. Esta perspetiva encontra ressonância tanto na ideia de Augusto Boal (1996) de um teatro que convoca o espectador à participação, como na leitura de François Matarasso (2019) sobre a dimensão cívica da arte participativa, entendida como a possibilidade de criar espaços onde as pessoas "podem ser ouvidas" e "expressar e defender a sua realidade e valores em base de igualdade para com os outros" (p. 59).

No contexto específico do *Sagrado Mundo Feminino em Alcobaça*, estas referências ganham particular relevância. A identidade das participantes é atravessada por heranças culturais ligadas ao trabalho e à organização social local, historicamente marcada por uma forte associação do feminino ao espaço doméstico e às responsabilidades de cuidado. Inscreve-se, assim, numa linhagem de práticas que procuram criar condições para que estas narrativas, muitas vezes invisibilizadas, possam emergir e ser reconfiguradas, afirmando-se não apenas no espaço artístico, mas também como intervenção no espaço social.

No *Sagrado Mundo Feminino*, esta tensão entre proteção e abertura concretiza-se numa lógica processual: primeiro, cria-se um espaço protegido de escuta, confiança e suspensão do julgamento; depois, passa-se à apresentação pública, onde as experiências elaboradas no grupo ganham visibilidade diante da comunidade.

2.2 Género, identidade e desigualdades estruturais

Para esta reflexão, é convocado um conjunto de autoras selecionadas a partir de uma vasta literatura sobre o tema, cuja escolha decorre da natureza do objeto de análise e da sua relação com os conceitos que aqui se tornam relevantes. A questão do feminino no campo simbólico e espiritual é problematizada por Natacha Pires Tomásio Costa Pereira (2020), na sua dissertação *Objetos Fascinados*, onde a autora propõe uma reflexão em torno da hipótese “e se Deus fosse mulher?”. Esta interrogação não pretende afirmar uma verdade histórica estabilizada, mas antes desestabilizar as representações dominantes do divino, evidenciando o modo como estas influenciam a construção das relações de poder, das estruturas sociais e das formas de organização simbólica do mundo. Ao colocar em causa a naturalização de uma figura divina masculina, a autora abre espaço para questionar os processos históricos e culturais que contribuíram para a centralidade do masculino enquanto referência universal.

Neste sentido, é convocada a perspetiva de Marija Gimbutas (1991), que, em *The Civilization of the Goddess: The World of Old Europe*, interpreta determinados vestígios da Europa pré-histórica como indícios de um sistema simbólico complexo associado à figura da deusa. Segundo a autora, as comunidades da chamada *Old Europe* desenvolveram “uma expressão artística rica e sofisticada e um sistema simbólico complexo formulado em torno do culto da Deusa nos seus vários aspetos”¹³ (Gimbutas, 1991, p. vii). Ainda que estas leituras permaneçam controversas no campo académico, revelam-se relevantes enquanto dispositivo crítico para pensar a historicidade das representações do sagrado e a sua relação com a organização social e simbólica do poder.

A subordinação das mulheres não se constituiu apenas como uma prática social dispersa, mas foi historicamente legitimada por discursos filosóficos, religiosos e jurídicos produzidos por homens. Como afirma Beauvoir (1970) em *O Segundo Sexo* “a mulher se determina e se

¹³ No original: “developed a rich and sophisticated artistic expression and a complex symbolic system formulated around the worship of the Goddess in her various aspects” - Tradução da autora, realizada com apoio do DeepL Translator.

diferencia em relação ao homem, e não este em relação a ela; a mulher é o inessencial frente ao essencial. Ele é o Sujeito, ele é o Absoluto; ela é o Outro” (p. 10). A partir desta lógica de alteridade, diferentes instâncias de autoridade contribuíram para naturalizar a desigualdade feminina, ao ponto de “legisladores, sacerdotes, filósofos, escritores e eruditos” se terem “empenhado em demonstrar que a condição subordinada da mulher era vontade do Céu e proveitosa para a Terra” (p. 16). Beauvoir mostra, assim, que a inferiorização da mulher não decorre de uma essência natural, mas de um processo histórico de construção simbólica e institucional que a fixou como dependente, secundária e subordinada no interior da cultura ocidental.

Esta leitura não esgota, contudo, o campo dos estudos feministas e de gênero mobilizado nesta investigação. Mais do que reunir autoras de referência, interessa compreender de que modo as suas perspectivas ajudam a ler aquilo que emerge no projeto *Sagrado Mundo Feminino*: mulheres que chegam ao grupo atravessadas por histórias de silenciamento, cuidado, vergonha, sobrecarga e desigual reconhecimento social. Beauvoir (1970) permite compreender a mulher como alteridade historicamente produzida, ajudando a enquadrar a forma como certas experiências femininas foram historicamente colocadas numa posição secundária face ao masculino. Butler (2003) contribui para pensar o gênero como repetição de gestos, papéis e expectativas, permitindo ler o teatro como espaço onde essas repetições podem ser expostas, deslocadas e ensaiadas de outro modo. bell hooks (2004) reinscreve o feminismo como prática ética, amorosa e transformadora, o que se aproxima da dimensão relacional do projeto, assente na escuta, no cuidado e na possibilidade de transformação coletiva. Sara Ahmed (2006), por sua vez, permite observar como os corpos não ocupam o espaço de forma neutra, mas a partir de orientações, obstáculos e permissões socialmente distribuídas, questão central num projeto que trabalha a presença, a voz e o direito das mulheres a ocuparem espaço. Neste sentido, o gênero não surge apenas como categoria teórica, mas como experiência vivida que se manifesta no corpo, na palavra, no silêncio, no medo de ocupar espaço e na possibilidade de, através do teatro, ensaiar outras formas de presença.

Haraway contribui para esta reflexão ao recusar uma ideia de conhecimento neutro e desencarnado. Como afirma: “Gostaria de insistir na natureza incorporada de toda a visão [...] Este é o olhar que inscreve miticamente todos os corpos marcados [...] A objetividade feminista significa, muito simplesmente, conhecimentos situados”¹⁴ (1988, p. 581).

Esta formulação ressoa diretamente com esta investigação, na medida em que permite compreender o conhecimento produzido a partir do projeto *Sagrado Mundo Feminino* como um saber situado, parcial e implicado, construído a partir da posição da autora enquanto criadora, mediadora e investigadora.

Neste mesmo horizonte, Sara Ahmed permite compreender como os corpos habitam o espaço social de forma desigual. Como propõe Ahmed, “as orientações moldam não apenas a forma como habitamos o espaço, mas também o modo como apreendemos este mundo de habitação partilhada, bem como ‘quem’ ou ‘o quê’ recebe a nossa energia e atenção” (Ahmed, 2006, p. 3)¹⁵. Esta perspectiva é particularmente relevante para compreender o que acontece quando mulheres, frequentemente afastadas dos centros de criação e visibilidade, ocupam um espaço artístico como sujeitos plenos.

Judith Butler aprofunda esta questão em *Problemas de Género: Feminismo e Subversão da Identidade* (Butler, 2003), onde introduz o conceito de performatividade de género. Segundo a autora, o género é produzido através da repetição de atos, gestos e comportamentos que, ao longo do tempo, adquirem aparência de naturalidade. Como afirma Butler, “a ação do género requer uma performance repetida”, sendo essa repetição “a forma mundana e ritualizada de sua legitimação” e fazendo com que o género se constitua “por meio de uma repetição estilizada de atos” (Butler, 2003, p. 200). O “efeito do género” produz-se, assim,

¹⁴ No original: “I would like to insist on the embodied nature of all vision [...] This is the gaze that mythically inscribes all the marked bodies [...] Feminist objectivity means quite simply situated knowledges” (Haraway, 1988, p. 581). Tradução em deeply.com.

¹⁵ No original: “orientations shape not only how we inhabit space, but how we apprehend this world of shared inhabitation, as well as ‘who’ or ‘what’ we direct our energy and attention toward” (Ahmed, 2006, p. 3). Tradução em deeply.com.

através da estilização do corpo, pela qual “gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanente marcado pelo género” (Butler, 2003, p. 200). Neste sentido, práticas quotidianas como cuidar, servir ou silenciar-se podem ser entendidas como atos performativos que reforçam determinadas formas de ser mulher.

Um exemplo observado no contexto das sessões ilustra de forma clara este processo de naturalização. Num grupo de mulheres, coloquei a questão “em que situações gostariam de ser homens?”. A pergunta surgiu da constatação de que muitas mulheres vivem condicionadas por medos e responsabilidades específicas, desde a necessidade de se protegerem, à sobrecarga associada ao cuidado da casa, dos filhos, dos maridos e até dos pais e sogros, bem como pelo receio constante de julgamento social em situações onde os homens não são alvo da mesma crítica. No entanto, uma das participantes afirmou nunca ter pensado nessa questão, referindo que nunca percecionou injustiça na relação com o marido, pois sempre fez aquilo que entendia ser o seu dever. Contudo, ao partilhar uma memória, revelou uma fissura nesse entendimento: recordou um momento em que, durante uma refeição, o marido lhe pediu que se levantasse para lhe ir buscar um copo, e a filha sugeriu que fosse ele próprio buscá-lo. A participante descreveu esse episódio como estranho, precisamente por contrariar uma dinâmica que sempre considerou natural. O espaço teatral permitiu, neste sentido, interromper essa repetição e ensaiar outras possibilidades de ação e consciência.

A reflexão de bell hooks permite alargar a compreensão do feminismo para além de uma perspetiva centrada apenas na denúncia da opressão, sublinhando a sua dimensão ética, relacional e transformadora. Como afirma a autora “o feminismo visionário é uma política sábia e amorosa. É fundada no amor do ser masculino e feminino, recusando privilegiar um ou outro. A alma da política feminista é o comprometimento com o fim da dominação

patriarcal de mulheres e homens, meninas e meninos”¹⁶ (2004, pp. 148-149). Esta perspetiva revela-se especialmente fecunda para pensar o teatro comunitário, uma vez que permite compreender estes processos como espaços de transformação partilhada, onde o empoderamento das participantes não se limita à afirmação individual, mas se inscreve também na construção de relações mais conscientes, horizontais e libertadoras. A partir da experiência no terreno, torna-se evidente que a própria participação neste tipo de projetos constitui já, em si mesma, um gesto de rutura. Para muitas mulheres, sobretudo em contextos mais tradicionais, ter tempo e legitimidade para integrar um grupo de teatro comunitário implica enfrentar resistências significativas. O simples facto de sair de casa, deixar os filhos, suspender temporariamente as responsabilidades domésticas e escolher um espaço de expressão e fruição pessoal é frequentemente alvo de julgamento social.

Estas resistências individuais não podem ser compreendidas de forma isolada: inscrevem-se num contexto estrutural mais amplo que é necessário analisar. A análise das práticas desenvolvidas não pode ser dissociada do contexto estrutural em que se inserem. As experiências das participantes são atravessadas por desigualdades de género que refletem a persistência de estruturas patriarcais. O patriarcado deve ser entendido não apenas como uma abstração teórica, mas como uma estrutura que organiza relações de poder, distribuindo recursos, responsabilidades, visibilidade e oportunidades de forma desigual.

Em Portugal, os dados da Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género confirmam a persistência destas assimetrias estruturais. No domínio do trabalho e do emprego, a desigualdade salarial mantém-se significativa: em 2019, as mulheres auferiam em média 920€ mensais, enquanto os homens recebiam 1.069€, o que corresponde a um diferencial salarial de 14,0%; entre pessoas com ensino superior, esse diferencial ascendia mesmo a 26,2% (Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género, 2021). Também no plano da

¹⁶ No original: “Visionary feminism is a wise and loving politics. It is rooted in the love of male and female being, refusing to privilege one over the other. The soul of feminist politics is the commitment to ending patriarchal domination of women and men, girls and boys.” - Tradução da autora, realizada com apoio do DeepL Translator.

conciliação, a desigual distribuição das tarefas domésticas e de cuidado continua a recair maioritariamente sobre as mulheres: 65,0% asseguram a preparação das refeições diárias, 77,8% a lavagem e cuidado da roupa, 64,7% vestem os/as filhos/as pequenos/as, 63,7% ficam em casa quando estes/as estão doentes e 55,6% levam-nos/as ao médico (Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género, 2021). Acresce que a percentagem de população inativa entre os 20 e os 64 anos devido a responsabilidades de cuidado é muito superior entre as mulheres em Portugal (27,3%) do que entre os homens (3,9%) (Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género, 2021). Estes dados mostram que a falta de tempo não constitui apenas uma dificuldade privada do quotidiano, mas uma barreira concreta ao acesso à participação cultural, à criação e aos processos de desenvolvimento pessoal. Pensar projetos comunitários com mulheres implica, por isso, reconhecer que o tempo da criação disputa espaço com o tempo do cuidado, do trabalho doméstico e das múltiplas exigências que estruturam as suas vidas diárias. Estas desigualdades manifestam-se igualmente no plano económico e social, sendo agravadas por situações de maior vulnerabilidade: em 2020, a violência doméstica continuava a afetar sobretudo mulheres, que representavam 75,0% das vítimas, enquanto 81,4% das pessoas denunciadas eram homens (Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género, 2021). Estes dados estruturam materialmente as condições de participação cultural das mulheres, também em contextos como Alcobaça, mostrando que a disponibilidade para integrar um projeto como o *Sagrado Mundo Feminino* não depende apenas de vontade individual, mas de condições concretas de tempo, cuidado, mobilidade, reconhecimento e legitimidade social.

As mulheres participam frequentemente em sistemas que as colocam em posições de marginalidade, evidenciando a natureza estrutural destas desigualdades. Como afirma Joan Acker, dizer que uma organização é genderizada significa reconhecer que “vantagem e desvantagem, exploração e controlo, ação e emoção, significado e identidade são

estruturados através e em função da distinção entre masculino e feminino”¹⁷ (1990, p. 146). Neste sentido, o problema não reside apenas na sub-representação das mulheres, mas no facto de o próprio funcionamento organizacional ser atravessado por hierarquias de género. No campo teatral e cultural, isso observa-se em estruturas dominadas por modelos masculinos, onde as mulheres podem estar presentes como intérpretes ou colaboradoras, mas continuam frequentemente afastadas dos lugares de decisão, autoria ou direção artística. Participam no sistema, mas a partir de um lugar previamente hierarquizado, uma vez que, como sublinha a autora, o género “não é um elemento acrescentado a processos concebidos como neutros. Pelo contrário, é uma parte integrante desses processos”¹⁸ (Acker, 1990, p. 146).

A perspetiva de Leslie Kern (2021), geógrafa feminista que analisa criticamente a relação entre género e espaço urbano, ilumina também esta questão. Como afirma a autora:

A cidade está organizada para sustentar e facilitar os papéis de género tradicionais dos homens, tomando as experiências masculinas como a “norma” e mostrando pouca consideração pela forma como a cidade pode dificultar os percursos das mulheres e ignorar a sua experiência quotidiana da vida urbana ¹⁹ (Kern, 2021, p. 17).

As desigualdades de género manifestam-se não apenas em estruturas sociais visíveis, mas também em normas culturais e simbólicas que condicionam a forma como homens e mulheres são percecionados e avaliados, tornando-se particularmente evidentes nos duplos

¹⁷ No original: “advantage and disadvantage, exploitation and control, action and emotion, meaning and identity, are patterned through and in terms of a distinction between male and female, masculine and feminine.” - Tradução da autora, realizada com apoio do DeepL Translator.

¹⁸ No original: “Gender is not an addition to ongoing processes, conceived as gender neutral. Rather, it is an integral part of those processes.” - Tradução da autora, realizada com apoio do DeepL Translator.

¹⁹ Na edição espanhola consultada: “La ciudad está organizada para sostener y facilitar los roles de género tradicionales de los hombres, tomando las experiencias masculinas como la “norma” y mostrando poca consideración por la manera en que la ciudad puede obstruir los caminos de las mujeres e ignorar su experiencia cotidiana de la vida urbana.”

padrões que atravessam a vida social. Certos comportamentos são valorizados ou tolerados nos homens, mas desvalorizados ou condenados nas mulheres. A liberdade sexual masculina, por exemplo, tende a ser aceite ou até valorizada, enquanto a feminina continua frequentemente a ser alvo de estigmatização. O mesmo acontece com o consumo de álcool, mais facilmente aceite nos homens do que nas mulheres, e com a expressão de fragilidade ou dependência, que neles pode ser tolerada, mas nelas é muitas vezes interpretada como sinal de fraqueza ou falha de carácter. É também neste plano que a voz pública de Io Appolloni adquire particular relevância. Ao falar sobre sexualidade feminina e sobre o silêncio histórico que a envolve, a atriz torna visível um tema ainda hoje marcado por embaraço e censura social. Numa entrevista recente concedida a Palma (2017), afirma: “Há muitas mulheres casadas que nunca souberam e continuam sem saber o que é um orgasmo”. A força desta afirmação reside no modo como transforma uma experiência íntima e frequentemente silenciada numa palavra pública, funcionando como gesto político de revelação.

A experiência de uma das participantes do projeto *Sagrado Mundo Feminino* evidencia também a complexidade destas dinâmicas. Vítima de violência doméstica, relatou que o julgamento social a que era sujeita, relacionado com a sua aparência e com a forma como era percecionada pela comunidade, se revelou, em determinados momentos, mais difícil de suportar do que a própria violência física. Este testemunho revela como a violência simbólica e social pode intensificar e prolongar situações de vulnerabilidade, contribuindo para o isolamento e para a invisibilidade da experiência vivida. A dimensão estrutural destas desigualdades articula-se, assim, com processos subjetivos de defesa, retraimento e adaptação, que moldam a forma como cada pessoa habita o corpo, a palavra e a relação com os outros. Neste contexto, o trabalho teatral, ao criar um espaço seguro de experimentação, pode favorecer o reconhecimento desses modos de proteção e abrir possibilidades de reconfiguração da experiência.

As desigualdades estruturais que atravessam a experiência das mulheres constituem, em última análise, barreiras concretas de acesso, participação e permanência na vida cultural, condicionando a possibilidade de estar, criar, falar e ser reconhecida no espaço público. A

gestão cultural, aqui entendida como prática de mediação entre recursos, instituições e comunidades, que define as condições de acesso, participação e reconhecimento no espaço cultural, não pode assumir uma posição neutra perante estas assimetrias. Cabe-lhe reconhecer, compreender e mediar os obstáculos que limitam a participação, contribuindo para a criação de contextos culturais mais justos, acessíveis e transformadores, onde diferentes experiências possam não apenas emergir, mas também ser legitimadas e sustentadas ao longo do tempo.

Capítulo 3. Corpo, Experiência e Processos de Criação

Este capítulo aprofunda a centralidade do corpo no teatro comunitário, entendendo-o não apenas como instrumento de representação, mas como lugar de experiência, memória, criação e produção de conhecimento. Mobiliza referências fenomenológicas, interdisciplinares e artísticas para compreender de que forma o corpo intervém em processos de transformação, simbolização e elaboração de sentido no contexto do projeto *Sagrado Mundo Feminino*, e analisa o modo como a experiência corporal se afirma como fonte legítima de saber, questionando a hierarquização tradicional que privilegia o conhecimento teórico em detrimento do conhecimento vivido.

Quando falamos de teatro comunitário enquanto prática transformadora, somos obrigados a deslocar o olhar da reflexão intelectual e da construção discursiva para algo mais imediato e concreto: o corpo. Não o corpo como instrumento ou simples suporte de uma interioridade que depois se exprime em cena, mas como lugar da experiência, através do qual o sujeito percebe, age, interpreta e se relaciona com o mundo. Esta compreensão encontra fundamento no pensamento de Maurice Merleau-Ponty, para quem o corpo não é apenas um objeto no mundo, mas a condição através da qual o mundo se torna acessível à experiência. Como sublinha Bech (2005, pp. 10-12), o pensamento de Merleau-Ponty assenta numa ligação sensível e pré-reflexiva com o mundo, anterior a qualquer elaboração puramente intelectual. O sujeito não existe primeiro como consciência abstrata que depois utiliza o corpo para se exprimir; é no próprio corpo que experiencia, interpreta e se relaciona com aquilo que o rodeia. Esta leitura aproxima-se da *Fenomenologia da Percepção*, onde Merleau-Ponty afirma que “o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece” (1999, p. 6).

Aplicada ao teatro comunitário, esta perspetiva permite pensar o trabalho corporal: voz, movimento, postura, respiração, gesto e ocupação do espaço, como reconfiguração de possibilidades de presença, expressão e relação que podem ter permanecido contidas, diminuídas ou silenciadas. No caso do *Sagrado Mundo Feminino*, esta leitura é particularmente relevante, porque permite compreender o corpo não apenas como

instrumento de representação, mas como lugar onde a experiência vivida se manifesta, se reorganiza e se torna matéria de criação.

Se o corpo é lugar de experiência, pode também ser pensado como lugar de inscrição dessa experiência, um arquivo vivo onde memórias, afetos e marcas sociais deixam vestígios que muitas vezes excedem a linguagem verbal. Van der Kolk (2014) refere que o trauma “não é apenas um acontecimento que teve lugar no passado; é também a marca deixada por essa experiência na mente, no cérebro e no corpo”²⁰ (p. 32), prolongando-se em modos de sentir, reagir e estar no mundo que continuam a moldar a experiência atual. Bourdieu (2007) aprofunda esta dimensão ao mostrar que “os esquemas geradores do habitus aplicam-se, por simples transferência, aos mais diferentes domínios da prática” (p. 167). As disposições incorporadas ao longo da experiência social tendem a reaparecer em formas diversas de perceber, sentir, agir e habitar o mundo, manifestando-se de forma silenciosa no modo como cada mulher se move, se expõe, se retrai, fala e se coloca perante si própria e perante o grupo.

É precisamente aqui que o teatro pode ganhar uma força transformadora. Como afirma Diana Taylor (2013), “as performances funcionam como atos vitais de transferência, transmitindo conhecimento social, memória e um senso de identidade por meio de ações reiteradas” (p. 27). Para a autora, a performance funciona como uma episteme, um modo de conhecer, e não apenas como objeto de análise. A criação teatral pode assim ser compreendida não apenas como espaço de expressão, mas como lugar de transmissão, elaboração e transformação de experiências incorporadas, onde o conhecimento se constrói, se testa e se torna inteligível através do corpo, da ação incorporada, da relação e da experiência vivida.

²⁰ No original: “trauma is not just an event that took place sometime in the past; it is also the imprint left by that experience on mind, brain, and body.” - Tradução da autora, realizada com apoio do DeepL Translator.

No contexto do projeto *Sagrado Mundo Feminino*, esta perspectiva tornou-se evidente desde os primeiros encontros. As participantes apresentavam sinais de contenção, ombros pesados, gestos reduzidos, ocupação hesitante do espaço e uma presença cautelosa, modos corporificados de relação com o mundo atravessados por histórias de silenciamento, autocontrolo e vigilância. Progressivamente, através do trabalho de respiração, escuta, improvisação e presença coletiva, foi possível observar alterações na amplitude dos gestos, na sustentação da voz e na densidade da presença. À luz da *Fenomenologia da Percepção* (Merleau-Ponty, 1999), estas transformações podem ser compreendidas não como simples mudanças exteriores, mas como deslocações no próprio modo de estar no mundo: “o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece” (p. 6).

A reflexão de John Dewey, desenvolvida em *Art as Experience* (1934/1980), permite aprofundar esta centralidade da experiência ao mostrar que o estético não nasce fora da vida, mas a partir dela. O autor propõe que, para compreender a arte, é necessário começar com o estético “em bruto”²¹, isto é, nas cenas, ritmos, gestos, interesses e intensidades que atravessam a experiência comum. A criação artística não inventa uma realidade separada, mas reorganiza, intensifica e dá forma a qualidades já presentes na relação sensível com o mundo (Dewey, 1934/1980, p. 4). No contexto deste projeto, a matéria artística não é exterior às participantes: emerge das suas memórias, dos seus corpos, dos seus silêncios e das experiências que o processo coletivo torna visíveis, trabalháveis e partilháveis. A passagem da vivência à criação não implica abandonar a experiência, mas transformá-la formalmente sem a desligar da sua espessura humana e relacional.

A criação teatral não se limita, por isso, à construção de uma narrativa ou à organização simbólica de uma apresentação final. Implica também um processo de incorporação através do qual o corpo se torna simultaneamente meio e conteúdo da expressão. A significação emerge também na relação entre corpo, gesto, voz e presença. No teatro comunitário, esta

²¹ No original: “In order to understand the esthetic in its ultimate and approved forms, one must begin with it in the raw” - Tradução da autora, realizada com apoio do DeepL Translator.

dimensão é decisiva: não se trata apenas de cada participante expressar-se, mas de entrar numa relação nova com o espaço comum, com a escuta mútua e com a possibilidade de co-criar sentido. A corporalidade pode ser pensada como pertença partilhada a um mundo comum, ideia particularmente importante em projetos comunitários com mulheres, onde a transformação não acontece apenas no plano íntimo ou autobiográfico, mas também na criação de um espaço relacional onde os corpos se reconhecem, se escutam, se autorizam e se tornam mutuamente visíveis.

O conceito de conhecimento situado, desenvolvido por Donna Haraway (1988), é central para esta reflexão. Segundo a autora, o conhecimento não emerge de uma posição neutra ou universal, mas de posicionamentos específicos, de perspectivas parciais e de condições históricas e políticas concretas. Como afirma Haraway, “a objetividade feminista significa, muito simplesmente, conhecimentos situados”²² (1988, p. 581), acrescentando que “apenas a perspectiva parcial promete uma visão objetiva”²³ (p. 583). As vivências das participantes não constituem, assim, apenas matéria artística: são também fonte de conhecimento sobre si próprias, sobre as suas relações e sobre o mundo. No contexto deste projeto, isto significa que o saber sobre a opressão de género, o silêncio, a sobrecarga do cuidado ou a dificuldade de expressão emerge da experiência concreta das mulheres participantes, enraizada nos seus corpos, nas suas trajetórias e no território em que vivem.

No contexto do projeto, o processo de criação revelou-se como espaço de construção de sentido e de produção de saber. Ao desenvolver cenas a partir das suas experiências, as participantes não estavam apenas a representar, estavam a refletir sobre as suas próprias trajetórias, reinterpretando-as e atribuindo-lhes novos significados. A prática não surge,

²² No original: “Feminist objectivity means quite simply situated knowledges.” - Tradução da autora, realizada com apoio do DeepL Translator.

²³ “The moral is simple: only partial perspective promises objective vision.” - Tradução da autora, realizada com apoio do DeepL Translator.

deste modo, como simples ilustração de um saber anterior, mas como lugar de emergência de um conhecimento novo, produzido no encontro entre experiência, corpo e relação. Um exemplo particularmente significativo deste processo é o percurso da Participante A. Segundo o seu próprio relato, grande parte da sua vida foi vivida em modo de sobrevivência, marcada por traumas, fobias e uma relação profundamente difícil com o corpo e com o mundo. Ao entrar no projeto, escolheu trabalhar essa dimensão no processo criativo. A partir do texto “A Mulher Borboleta”, do livro *Mulheres que correm com os lobos*, de Clarissa Pinkola Estés (2016), construiu uma cena inspirada na ideia de transformação e aceitação.

O momento culminante deste percurso deu-se na apresentação final, quando a Participante A. subiu ao palco em lingerie. Este gesto, longe de se reduzir a uma provocação estética, constituiu um ato de afirmação, exposição e libertação. Num testemunho posterior, a Participante A., aqui anonimizada, descreve a transformação da sua relação com o corpo:

Foi um processo conseguir chegar aos cinquenta anos e não ter complexo nenhum com o corpo. Demorou muito tempo, muitos anos, muitos complexos, muita tristeza. Olhava-me ao espelho, passava nas montras e pensava: ‘ai que horror, estou tão gorda’. Hoje em dia já passo, olho e penso: ‘olha, estás bonita’. Sei que o teatro me ajudou muito, porque encontrei a minha identidade. O meu corpo faz parte de mim, é meu e eu gosto imenso.

Este testemunho permite compreender a cena não apenas como representação de uma transformação, mas como parte do próprio processo através do qual essa transformação se tornou dizível, visível e incorporada. A reação do público foi intensa: muitas mulheres reconheceram-se na dificuldade de aceitar o próprio corpo. Ver a Participante A. assumir-se em palco com coragem e presença gerou um forte impacto emocional coletivo. O choro do público não correspondeu apenas a uma reação estética, foi também um movimento de reconhecimento e deslocamento interior. Através daquele gesto, tornou-se possível compreender, de forma vivida e partilhada, que a relação com o corpo depende de um processo profundo de aceitação e redefinição de si mesma. A cena não constitui apenas um

momento performativo: é um meio através do qual se produz saber sobre o corpo, a vergonha, a aceitação e os processos de transformação pessoal.

A obra criada não se reduz, assim, a um espetáculo: configura-se também como espaço de elaboração coletiva da experiência. Através da criação, as participantes reinterpretam vivências, reconhecem estruturas que as atravessam e encontram novas formas de presença. O grupo funciona como lugar de validação, espelhamento e ampliação, permitindo que o vivido, quando trabalhado de forma crítica, relacional e criativa, adquira densidade artística e valor epistemológico. É a partir desta articulação entre corpo, experiência e produção de sentido que se torna possível aprofundar, no capítulo seguinte, os processos de transformação e mediação que emergem no espaço performativo.

Capítulo 4. Processos de Transformação, Mediação e Espaço Performativo

Este capítulo desloca a análise do corpo e da experiência para os modos como a transformação se torna possível no interior do processo teatral. A partir do projeto *Sagrado Mundo Feminino*, observa-se o espaço performativo como um lugar de passagem: da vulnerabilidade à presença, do silêncio à palavra, da experiência individual à elaboração coletiva. Interessa compreender não apenas que mudanças foram percebidas pelas participantes, mas que condições de mediação, confiança, tempo e exposição pública permitiram que essas mudanças emergissem. Assim, a transformação é aqui analisada menos como resultado imediato e mais como processo situado, relacional e culturalmente mediado.

A noção de mediação cultural pode aqui ser entendida para além de uma função de transmissão de conteúdos, formação de públicos ou acompanhamento de atividades. Em *Time for Cultural Mediation*, Mörsch (2014) apresenta a mediação como um processo de produção e negociação de conhecimento através da troca, da reação e da resposta criativa, situado entre objetos artísticos, instituições, contextos sociais e as pessoas que com eles se relacionam (p. 14). Esta formulação é especialmente fecunda para o presente estudo, porque permite compreender a mediação não como operação secundária em torno da obra, mas como prática relacional e situada de construção de sentido.

A criação artística em contexto comunitário implica um confronto com a vulnerabilidade. Participar num processo teatral pressupõe expor o corpo, a voz, as emoções e a experiência, tornando visível aquilo que, muitas vezes, permanece oculto no quotidiano. Neste contexto, a vulnerabilidade não constitui um obstáculo ao processo criativo, mas uma condição que exige mediação, cuidado e enquadramento ético. Não se trata de expor a fragilidade das participantes, mas de criar condições para que cada pessoa possa escolher o grau, o tempo e a forma da sua presença no processo.

Esta perspetiva encontra eco no trabalho de Viola Spolin (2010), cuja abordagem aos jogos teatrais valoriza a experimentação como dimensão essencial do processo criativo. Como afirma Spolin (2010) em *Improvisação para o teatro*, “Aprendemos através da experiência,

e ninguém ensina nada a ninguém” e “Experenciado é penetrar no ambiente, é envolver-se total e organicamente com ele” (p. 3), acrescentando que este envolvimento acontece “em todos os níveis: intelectual, físico e intuitivo”, sendo o intuitivo “o mais vital para a situação de aprendizagem” (p. 3). A partir desta lógica, o trabalho teatral deixa de assentar na correção exterior e no medo de falhar, abrindo-se antes à descoberta prática do que pode emergir no próprio jogo. No mesmo sentido, a autora afirma que “a expectativa de julgamento impede um relacionamento livre nos trabalhos de atuação” e que “não existe uma maneira absolutamente certa ou errada para solucionar um problema” (pp. 6-7). Assim, o erro deixa de ser entendido como falha paralisante e pode ser vivido como oportunidade de exploração, tentativa e descoberta, num ambiente menos marcado pelo julgamento e mais orientado para a abertura de novas possibilidades de expressão.

No contexto do projeto *Sagrado Mundo Feminino*, estes princípios tornaram-se evidentes na relação das participantes com o erro. Longe de ser entendido como falha, o erro foi integrado como ferramenta de descoberta, permitindo a experimentação de novas formas de expressão e identidade. Para muitas das mulheres envolvidas, este processo implicou uma rutura com padrões de invisibilidade e contenção profundamente enraizados nas suas trajetórias. Permitir-se ser vista, ocupar o espaço, rir de si mesma e expressar-se publicamente constituiu um gesto de coragem, mas também um processo de reconfiguração da própria percepção de si. O riso surge, neste contexto, frequentemente como mecanismo de libertação emocional, permitindo transformar a vergonha em consciência e alívio, num processo que favorece a aceitação e a integração da experiência.

A dimensão transformadora do processo teatral está profundamente ligada à capacidade de promover estados de presença, escuta e consciência. No contexto do projeto, esta dimensão não foi trabalhada a partir de uma abordagem terapêutica formal, mas através de exercícios teatrais centrados no corpo, na respiração, no gesto, na relação e no aqui e agora da criação. O foco não estava na interpretação psicológica das experiências, mas na possibilidade de as participantes reconhecerem o que emergia no momento, experimentarem novas respostas e ensaiarem outras formas de presença.

No contexto do projeto, esta prática traduziu-se na utilização de exercícios que privilegiavam a escuta do corpo, a atenção à respiração e a consciência do gesto. Ao trabalhar no aqui e agora, as participantes foram progressivamente desenvolvendo uma maior capacidade de reconhecer e expressar emoções, sem a mediação de discursos pré-construídos. Esta prática permitiu interromper padrões automáticos de comportamento, criando espaço para novas formas de resposta. A interrupção destes automatismos pode também ser entendida como um processo de tomada de consciência, aproximando-se da noção de consciência crítica proposta por Paulo Freire: ao reconhecerem os seus próprios padrões de resposta, as participantes tornam-se mais capazes de os questionar e transformar. A experiência artística deixa de ser apenas expressiva para se tornar também reflexiva, permitindo que cada participante não apenas sinta, mas compreenda criticamente o que em si opera de forma repetida e aparentemente natural. Esses automatismos estão profundamente ligados às exigências do quotidiano: a acumulação de múltiplas responsabilidades, a gestão da casa, o cuidado e educação dos filhos, as tarefas domésticas e a expectativa de apresentação social contribuem para a necessidade de funcionamento em piloto automático como estratégia adaptativa que permite gerir a sobrecarga do dia a dia.

Ao criar um espaço onde é possível abrandar e escutar o corpo, o processo teatral permite interromper este funcionamento automático, abrindo espaço à reflexão, à escolha e a uma relação mais consciente com a própria experiência. Esta consciência não se constrói de forma isolada, mas em relação com o outro: o grupo funciona como espelho, permitindo que cada participante reconheça aspetos da sua própria experiência através da interação, da escuta e da presença partilhada.

Esta leitura pode ser aprofundada à luz de Carol Gilligan (1982), para quem a moralidade associada ao cuidado se centra na responsabilidade e nos relacionamentos, distinguindo-se de modelos éticos mais assentes em direitos e regras abstratas. Como afirma Gilligan (1982) em *Uma voz diferente: Psicologia da diferença entre homens e mulheres*, “Essa concepção de moralidade como envolvida com atividade de cuidado centra o desenvolvimento moral em torno da compreensão de responsabilidade e relacionamentos” (p. 29). A mediação

cultural pode ser compreendida, neste sentido, como uma prática profundamente ética, fundada na atenção ao outro, na escuta e na criação de um enquadramento relacional suficientemente seguro para a participação. Simultaneamente, é necessário reconhecer o risco de paternalismo que pode emergir quando o mediador ocupa uma posição excessivamente autoritária ou legitimadora. Para evitar esse desvio, torna-se fundamental adotar abordagens horizontais, em que o facilitador atua como mediador de processos e não como proprietário do sentido produzido.

No contexto do projeto, esta compreensão de mediação traduziu-se numa prática horizontal, em que o papel da facilitadora consistiu não em impor conteúdos, mas em acompanhar, escutar e tornar possível a emergência da expressão de cada participante. Mediar implicou ler o estado emocional do grupo antes de propor qualquer exercício, reconhecer quando uma sessão precisava de ser reorganizada porque alguém chegou em crise, distinguir o momento em que o grupo estava pronto para a exposição pública daquele em que ainda necessitava de proteção, e sustentar o silêncio sem o preencher prematuramente. A escuta ativa, o respeito pelos ritmos individuais e a valorização das experiências vividas constituíram elementos centrais na construção do trabalho. Nenhuma destas competências se reduz à aplicação de métodos técnicos ou protocolos fixos: desenvolvem-se na prática, na escuta e na reflexão continuada sobre a própria ação. É também por isso que a proposta de implementação que se segue inclui, como condição prévia não negociável, um perfil de facilitadora que vai muito além da formação técnica em teatro.

A relevância da mediação não se esgota, contudo, no interior do processo criativo. Os seus efeitos prolongam-se para além do grupo e inscrevem-se numa dimensão cívica e política mais ampla. O teatro comunitário não se limita ao campo artístico: assume também uma responsabilidade cívica que a gestão cultural não pode ignorar. Neste enquadramento, gerir cultura significa criar condições reais de participação, acesso e envolvimento na vida cultural. Retomando a leitura de Dewey anteriormente convocada, a arte deve ser compreendida em continuidade com os processos da vida comum e com as experiências concretas das pessoas. No projeto *Sagrado Mundo Feminino*, esta dimensão torna-se visível

na valorização das narrativas das mulheres de Alcobaça, transformando experiências individuais em património simbólico coletivo e reinscrevendo-as no espaço público como matéria de reconhecimento, partilha e sentido comum.

Cruz (2020), articulando contributos de Kravagna, Kaase, Jordan, Norris, Rancière, Bishop, Baiocchi e Raposo, propõe que:

O conjunto das categorias identificadas pode apontar no sentido de perspectivar as práticas artísticas comunitárias como uma configuração que possibilite um maior pluralismo e uma melhor participação, diferenciando-se de outras propostas no espectro diverso das práticas artísticas participativas (...). Numa visão mais ampla, podem-se considerar essas práticas também como configurações políticas, baseadas num conceito de criação artística, que se distancia de uma visão dicotômica entre política e arte. (p. 205)

Esta leitura permite compreender as práticas artísticas comunitárias não apenas como dispositivos de inclusão ou acesso, mas como formas de criação politicamente situadas, onde a participação, a escuta e a construção coletiva produzem novos modos de presença e de relação. Esta perspetiva articula-se ainda com o pensamento do mesmo autor, para quem as práticas artísticas comunitárias “constituem-se como espaços não formais diversos com potencial de expressão da participação e de produção criativa de alternativas” (Cruz, 2020, p. 236).

O espaço teatral pode, assim, ser entendido como um laboratório de experimentação, onde se ensaiam formas de expressão, de presença e de intervenção que podem prolongar-se para além do momento artístico e repercutir-se na vida social. Aquilo que é ensaiado em cena, falar, ocupar o espaço, projetar a voz, afirmar uma posição, pode prolongar-se no quotidiano, reforçando modos de presença mais conscientes e participativos. O teatro comunitário não produz apenas obras ou apresentações: pode também criar condições para o exercício da cidadania cultural.

Esta dimensão cívica não acontece de forma espontânea nem automática. Ela depende da existência de condições concretas de acesso, continuidade, mediação e reconhecimento institucional. É precisamente aqui que a gestão cultural assume um papel central, não apenas na organização de eventos ou na operacionalização logística, mas na construção de modelos capazes de sustentar práticas participativas que exigem tempo, vínculo, escuta e consistência. Pensar a gestão cultural neste quadro implica, por isso, ultrapassar lógicas exclusivamente produtivistas ou centradas no resultado final, reconhecendo o processo como lugar de produção de valor público, de relação e de transformação. A gestão cultural em contexto comunitário não se reduz à organização de atividades: assume-se antes como uma prática de mediação social, cultural e política, orientada para a criação de contextos mais inclusivos, participativos e democráticos, e é nessa afirmação que este capítulo prepara a análise aplicada do projeto concreto a partir do qual estes princípios foram observados e testados.

PARTE II. O projeto *Sagrado Mundo Feminino*: análise de uma prática em gestão cultural

A Parte II desta investigação apresenta o projeto *Sagrado Mundo Feminino* em dois blocos complementares. O primeiro, de natureza analítica, fundamenta o modelo na experiência concreta de implementação em Alcobaça entre 2017 e 2020, tornando visíveis as aprendizagens, os limites e as condições que sustentam o que se propõe. O segundo, de natureza propositiva, traduz essa análise numa proposta técnica autónoma, estruturada segundo os critérios formais de um projeto cultural: identificação, contexto, objetivos, metodologia, plano de trabalho, equipa, orçamento, avaliação, sustentabilidade e transferibilidade. Estes dois planos são indissociáveis: a proposta não é especulativa porque tem por base uma prática real; a prática ganha legitimidade académica porque é analisada criticamente e traduzida em princípios transferíveis.

A posição da autora neste estudo, simultaneamente criadora, facilitadora e investigadora, é inseparável de um percurso artístico e pedagógico que moldou a sua compreensão do teatro como espaço de encontro, escuta, criação e transformação.

Capítulo 5. Fundamentação Prática do Modelo

A reflexão teórica desenvolvida anteriormente encontra aqui o seu chão concreto: três anos de implementação em Alcobaça, com um grupo concreto de mulheres, num território específico, com recursos e parceiros concretos. A compreensão do projeto é ainda reforçada por documentação complementar incluída em anexo, que permite aceder a diferentes dimensões do processo, desde o acompanhamento institucional à sustentabilidade, passando pela inscrição pública do projeto no território.

O *Sagrado Mundo Feminino* não resultou de uma candidatura a programas estruturados de financiamento, tendo sido desenvolvido, em Alcobaça, a partir de uma articulação direta

com o Município e com recursos ajustados ao contexto local. Esta condição é relevante para compreender a forma como o projeto se estruturou: não a partir de um modelo previamente financiado, mas de uma relação situada entre proposta artística, território, instituição municipal e possibilidades concretas de realização. Neste sentido, a gestão cultural não surge aqui como uma função neutra ou meramente administrativa, mas como prática de mediação entre recursos, instituições e comunidades. No caso do *Sagrado Mundo Feminino*, esta mediação tornou-se visível na criação de condições concretas de acesso, participação e reconhecimento, sem as quais a presença continuada das mulheres no processo não teria sido possível.

5.1 - Nota metodológica

A análise apresentada neste capítulo assenta numa abordagem qualitativa, retrospectiva e reflexiva, construída a partir da experiência de implementação do projeto *Sagrado Mundo Feminino* em Alcobaça. A autora ocupa simultaneamente as posições de criadora, facilitadora e investigadora, condição que possibilita um acesso privilegiado ao processo, mas que exige igualmente um exercício contínuo de reflexividade crítica.

Os materiais mobilizados, diário de campo, formulário de avaliação de impacto preenchido por oito participantes, registos audiovisuais, mensagens posteriores e conversas retrospectivas, são tratados como fontes qualitativas situadas. Não permitem generalizações lineares, mas possibilitam acesso às perceções das participantes e à densidade relacional e simbólica do processo. Neste sentido, a análise não pretende comprovar causalmente os efeitos do projeto, mas compreender, a partir de um caso situado, que condições processuais, relacionais e culturais podem favorecer experiências de transformação em teatro comunitário. A linguagem interpretativa adotada ao longo desta análise reflete esta condição: onde os dados sugerem uma leitura, essa leitura é apresentada como possibilidade e não como certeza; onde o testemunho aponta numa direção, diz-se que aponta, não que prova.

A reflexividade crítica concretizou-se através de três dispositivos. O primeiro foi o registo em diário de campo ao longo dos três anos do projeto, com entradas redigidas no próprio dia ou na manhã seguinte de cada sessão, distinguindo observação descritiva de interpretação. O segundo foi a distância temporal: a análise aprofundada foi realizada em 2024, com um intervalo mínimo de quatro anos relativamente aos acontecimentos descritos, tempo suficiente para reler as notas com menor proximidade emocional ao que foi vivido. O terceiro foi a leitura externa: versões intermédias da análise foram partilhadas com a fotógrafa Catarina Faria, que acompanhou o projeto sem papel de facilitação, e com uma das participantes que se disponibilizou para rever a forma como a sua experiência foi interpretada, um mecanismo informal, mas real, de triangulação.

Ser simultaneamente criadora, facilitadora e investigadora cria riscos concretos: selecionar dados que confirmem a narrativa que se quer contar; interpretar como transformação aquilo que pode ser apenas adaptação ao contexto; não reconhecer limites e tensões do processo por proximidade afetiva. Estes riscos não desaparecem com os dispositivos descritos, mas são assumidos e nomeados. O que se garante é que não são ignorados, e que a linguagem interpretativa os reflete de forma consistente ao longo da análise.

Reconhece-se também que nem sempre as transformações observadas foram acompanhadas por instrumentos formais de registo. Em muitas fases, a potência do que acontecia era percebida com nitidez, no grupo, nas apresentações, nos momentos de silêncio, sem ter sido sistematicamente documentada. Esta limitação não invalida o valor do processo, mas torna visível a importância de, em futuras implementações, integrar dispositivos mais consistentes de observação e avaliação qualitativa desde o início.

Esta aprendizagem aparece também num registo audiovisual do projeto, no qual a autora, enquanto criadora e facilitadora, reconhece a tensão entre a intenção inicial de fazer teatro e a necessidade de acolher o tempo da conversa, da escuta e da elaboração coletiva: “Foi um desafio para mim aceitar que não ia ali só para fazer teatro. Era preciso haver conversas. Às vezes já tinha passado uma hora e nós só conversávamos. Era necessário aceitar que aquela conversa também fazia parte do processo.”

Este testemunho torna visível uma aprendizagem central da facilitação: mediar não é apenas propor exercícios ou conduzir uma criação artística, é reconhecer quando o grupo precisa de falar, de elaborar, de criar as condições emocionais para que o trabalho possa emergir. A posição da facilitadora não deve, por isso, ser entendida como um detalhe operacional, mas como uma dimensão estrutural do projeto. A experiência de Alcobaça mostrou que a continuidade, a qualidade da escuta e a segurança do processo dependem de condições concretas de trabalho, formação e acompanhamento.

5.2 - Origem e percurso do projeto

Todo o projeto nasce de algum lugar. No caso do *Sagrado Mundo Feminino*, esse lugar é simultaneamente interior e territorial, resulta tanto de um percurso pessoal como de uma leitura atenta das necessidades concretas de uma comunidade.

Durante os anos de formação e trabalho artístico em Lisboa, foi-se tornando progressivamente clara uma percepção: os exercícios e processos teatrais não deveriam permanecer circunscritos ao universo profissional dos atores profissionais. Pelo contrário, continham um potencial mais vasto, capaz de favorecer processos de descoberta, expressão e bem-estar em pessoas de diferentes contextos de vida. Esta inquietação foi crescendo à medida que se tornava evidente um desajustamento entre a lógica mais tradicional do teatro de palco e o desejo de desenvolver práticas mais próximas da relação humana, da escuta e do encontro com pessoas fora dos circuitos artísticos habituais.

Esse movimento de deslocação ganhou particular intensidade numa experiência vivida em Marrocos, junto de uma associação de mulheres com deficiência física. A intenção inicial de levar ferramentas teatrais a esse contexto confrontou-se rapidamente com a realidade concreta daquelas mulheres e com a necessidade de repensar a própria ideia de ajuda. Mais do que aplicar exercícios previamente imaginados, tornou-se evidente a importância da escuta, da presença e do reconhecimento do outro como sujeito pleno. Esta experiência revelou-se decisiva: reforçou a convicção de que o teatro, para ser transformador, precisa de

nascer da relação com o contexto e com as pessoas concretas que o habitam, e não da aplicação de modelos fechados e indiferentes ao contexto.

Após o regresso a Portugal, a passagem por uma aldeia ecológica no Alentejo, onde as mulheres se reuniam semanalmente para partilhar questões do universo feminino, veio aprofundar esta perceção. A força simbólica e relacional desses encontros tornou visível algo que, no fundo, já se intuía: existir num espaço de escuta contínua, partilhada entre iguais, tem uma potência transformadora que raramente encontra equivalente no quotidiano. Ao regressar a Alcobaça, começou então a ganhar forma a vontade de unir essa dimensão de encontro feminino com as ferramentas do teatro.

Desenvolvido em Alcobaça entre 2017 e 2020, com edições anuais, o *Sagrado Mundo Feminino* foi um projeto de teatro comunitário com mulheres, organizado em encontros semanais de expressão dramática, escrita criativa, trabalho corporal, partilha em grupo e criação teatral. Tratava-se de um processo continuado, com duração aproximada de nove meses por edição, orientado para a construção coletiva de uma apresentação pública final. O projeto surgiu da necessidade de criar um espaço regular de encontro onde a prática teatral pudesse funcionar como lugar de escuta, expressão, criação e transformação. Ao regressar ao território, tornou-se evidente a escassez de contextos onde as mulheres pudessem existir para além das exigências do quotidiano, das tarefas domésticas, da função materna ou conjugal e do julgamento social que tantas vezes condiciona a sua expressão. Dependem de condições concretas de trabalho, formação, acompanhamento e sustentabilidade

5.3 - Implementação anterior em Alcobaça

A concretização do projeto passou pela articulação com o Gabinete de Apoio a Vítimas de Violência Doméstica do Município de Alcobaça. Foi a partir dessa parceria que o projeto ganhou forma concreta, acolhendo inicialmente algumas mulheres acompanhadas por esse serviço e abrindo-se progressivamente à comunidade em geral. Esta articulação evidencia,

em contexto aplicado, a dimensão intersetorial da mediação cultural: o teatro afirmou-se como prática de expressão e reconstrução simbólica da experiência, em diálogo com o campo da ação social, sem se confundir com uma resposta terapêutica.

O projeto foi concebido, dirigido e facilitado pela autora desta investigação, Diana Bernardes, no âmbito do *Teatro da Transformação*. A articulação com o Gabinete de Apoio a Vítimas de Violência Doméstica do Município de Alcobaça não correspondia, portanto, a uma co-liderança artística do projeto, mas a uma parceria intersetorial de encaminhamento, acompanhamento e retaguarda institucional. Esta leitura é corroborada pelo testemunho do psicólogo técnico do Gabinete de Apoio a Vítimas de Violência Doméstica do Município de Alcobaça, que acompanhou a colaboração entre o serviço municipal e o projeto entre 2017 e 2020. Segundo este testemunho, o encaminhamento das mulheres para o projeto era realizado de forma ponderada, tendo em conta “o momento individual de cada pessoa, a sua disponibilidade emocional e, sobretudo, a sua vontade em participar”. O mesmo profissional sublinha que o teatro permitiu trabalhar dimensões como “a autoestima, a autoimagem e a confiança”, promovendo também “o alargamento das suas redes sociais e o sentimento de pertença a um grupo”. Esta perspetiva externa reforça a dimensão intersetorial do projeto e confirma que a relação com o GAVVD não foi apenas logística ou institucional, mas fez parte das condições éticas e relacionais que sustentaram a participação de algumas mulheres. O testemunho completo encontra-se disponível no Anexo 2.

A ligação com o GAVVD não se limitava ao encaminhamento inicial de participantes. Havia uma retaguarda relacional e institucional que importa reconhecer como parte integrante do trabalho de gestão cultural do projeto. A ausência de um protocolo formal de colaboração revelou, contudo, uma fragilidade: em contextos de mudança institucional, rotatividade técnica ou alteração de prioridades políticas, a inexistência de mecanismos formais pode comprometer a continuidade, a clareza de funções e a proteção ética das participantes. Esta fragilidade informa diretamente o modelo proposto, que prevê, como condição prévia de implementação, a existência de um protocolo de colaboração intersetorial formal.

O projeto deu ainda origem ao relatório de mestrado de Mary Bento, *Teatro da Transformação: O Sagrado Mundo Feminino na transformação da vida de mulheres* (2021), desenvolvido a partir de uma posição distinta da presente investigação. Embora a autora tenha participado no grupo, o seu estudo assume um enquadramento de análise externa ao processo de facilitação, centrando-se na perceção das participantes e nos impactos da experiência teatral. O relatório confirma não só a articulação inicial com o GAVVD, mas também o posterior alargamento do grupo a outras mulheres da comunidade, e o modo como o projeto foi progressivamente integrando outras dimensões do universo feminino: a sexualidade, a maternidade, a menopausa, o envelhecimento, a morte e o luto. Este alargamento mostra que o projeto não se fechou numa categoria temática rígida, mas foi acompanhando a complexidade da experiência feminina nas suas múltiplas dimensões. Esta leitura constitui, assim, uma perspetiva complementar à presente investigação.

Importa, neste ponto, sintetizar os principais traços estruturais do projeto nesse período. O *Sagrado Mundo Feminino* foi desenvolvido em Alcobça entre 2017 e 2020, com encontros semanais de duas horas realizados à quarta-feira ao final da tarde. Cada edição teve uma duração aproximada de nove meses e contou com a participação de grupos entre sete e dez mulheres, maioritariamente com idades compreendidas entre os 45 e os 60 anos, embora com a presença pontual de participantes mais jovens. O projeto decorreu no Auditório Adões Bermudes e no Cineteatro de Alcobça, foi de acesso gratuito e contou com um apoio municipal de cerca de 4.990 euros por edição. A metodologia articulava expressão dramática, improvisação, escrita criativa, trabalho corporal e partilha em círculo, culminando em apresentações públicas e ações associadas ao Dia Internacional da Mulher. Atualmente, o projeto encontra-se suspenso desde 2020, mantendo-se a intenção de retoma e expansão territorial.

O financiamento disponível, embora tenha permitido a realização do projeto, revelou-se insuficiente para remunerar adequadamente o trabalho de mediação, preparação e acompanhamento desenvolvido fora do momento visível das sessões. Esta experiência de subfinanciamento fundamenta diretamente o orçamento de referência proposto para futuras implementações.

A estrutura metodológica organizava-se numa lógica processual, participativa e responsiva. O projeto não partia de uma dramaturgia fixa nem de um plano fechado. A facilitação assentava numa escuta contínua das participantes, das suas energias, partilhas, tensões e necessidades emergentes, adaptando-se ao estado emocional do grupo e ao momento vivido por cada mulher. Bastava que uma mulher chegasse particularmente triste ou com necessidade de partilha para que o encontro se reorganizasse. Esta flexibilidade não traduzia falta de estrutura, mas a existência de um método vivo, relacional e situado, orientado pela qualidade da escuta e pela responsabilidade ética da mediação.

O trabalho corporal ocupava um lugar central em todo este percurso. O corpo não surgia como mero instrumento de representação, mas como lugar de inscrição de memórias, tensões, silêncios e formas de contenção acumuladas. Progressivamente, através de exercícios de respiração, escuta, movimento e improvisação, foi possível observar transformações na amplitude dos gestos, na projeção da voz e na qualidade da presença. O nome *Sagrado Mundo Feminino* não remete para um sentido religioso institucional, mas para a afirmação de uma densidade simbólica da experiência feminina: a criação de um espaço onde a experiência das mulheres pode ser acolhida com profundidade e reconhecimento, recusando a sua banalização ou deslegitimação.

5.4 - Aprendizagens da experiência e validação do modelo

O valor do *Sagrado Mundo Feminino* não reside apenas nas apresentações públicas, mas sobretudo no processo que as tornou possíveis. Ao longo do projeto, foi criada uma nova apresentação por ano, sendo que algumas chegaram a ser apresentadas mais do que uma vez. Estas apresentações decorreram em espaços como o Auditório Adães Bermudes, o Cineteatro de Alcobaça e a Biblioteca Municipal de Alcobaça, e uma das peças, *Rainha Sou Eu*, chegou também a ser adquirida para apresentação pela Universidade de Coimbra. Mais do que sessões de teatro, o projeto configurou-se como um espaço continuado de encontro,

experimentação e criação, onde a experiência individual podia ser acolhida e progressivamente transformada em matéria coletiva.

As apresentações integravam cenas criadas a partir das experiências das participantes, textos, momentos corais, trabalho corporal, dimensão performativa e criação teatral coletiva. No final, abria-se frequentemente um momento de conversa com o público, onde surgiam partilhas, comentários, emoção e reconhecimento. Estes encontros pós-apresentação mostravam que a dimensão pública do projeto não terminava na cena: prolongava-se na escuta, na identificação e na possibilidade de outras pessoas reconhecerem nas histórias apresentadas algo da sua própria experiência. Várias vezes, elementos do público referiram valorizar o facto de assistirem a um teatro que conseguiam compreender do princípio ao fim, evidenciando a importância de uma linguagem artística acessível sem perda de densidade estética.

A análise empírica que se segue procura tornar legíveis, a partir de dados concretos, conceitos como *communitas*, corpo-arquivo, conhecimento situado, mediação e ética do cuidado, que a Parte I trabalhou no plano teórico. Para isso, mobiliza um instrumento de recolha de dados: o formulário de avaliação de impacto do projeto *Sagrado Mundo Feminino* em Alcobaça, composto por questões abertas e escalas de autoavaliação. Foram analisadas oito respostas registadas. Estes dados são tratados como fontes qualitativas situadas e de natureza exploratória, permitindo identificar perceções, recorrências e sentidos atribuídos pelas participantes à experiência vivida. Pela dimensão reduzida da amostra e pelo carácter situado da recolha, estes dados não permitem generalizações nem o estabelecimento de relações causais diretas entre o processo teatral e as transformações descritas, mas oferecem indícios relevantes sobre a forma como o projeto foi vivido, apropriado e significado.

A análise mobiliza ainda registos audiovisuais do projeto, nos quais algumas participantes refletem, em primeira pessoa, sobre a experiência vivida. Estes vídeos são tratados como fontes qualitativas complementares, permitindo aceder à forma como as participantes narram os sentidos atribuídos ao processo, nomeadamente nas dimensões da pertença, do corpo, da autoestima, da exposição pública e da transformação subjetiva.

Desde o início ficou claro que o processo não podia ser entendido como mera preparação técnica. O que estava em causa era criar um contexto onde as participantes se sentissem suficientemente sustentadas para estar, falar, mover-se, experimentar e transformar. Os primeiros encontros eram marcados não apenas por retraimento, mas também por excitação, vontade de falar, entusiasmo e alguma pressa de existir no grupo. Com o tempo, esse estado inicial ia dando lugar a outra qualidade de presença: o grupo abrandava, ouvia-se melhor, suportava o vazio, habitava o silêncio sem urgência. Este movimento sugere que a construção do grupo passou por transformar a qualidade da expressão, de um impulso mais ansioso para uma presença mais assente e disponível à relação.

Um dos textos produzidos nas primeiras sessões revela a passagem de um grupo de mulheres que “não se conheciam” para a experiência de se sentirem “felizes aqui”, bem como a descoberta de “tantas facetas” nas outras participantes (Anexo 4, Figura A4.2).

A confiança foi sendo tecida no tempo, através da regularidade dos encontros, da suspensão do julgamento e da possibilidade de cada mulher encontrar o seu lugar sem pressão. O grupo foi-se afirmando como espaço de reconhecimento, aproximando-se daquilo que Turner designa (1997) como *communitas*. A Participante A, aqui anonimizada, descreve esse espaço como um lugar onde “as pessoas estavam de espírito aberto e falavam sem julgamentos e falavam de coração”, acrescentando que “sempre houve essa energia, era uma celebração estarmos sempre juntas”.

Esta dimensão de igualdade, pertença e reconhecimento surge também num registo audiovisual do projeto, no qual uma participante anonimizada descreve o grupo como um espaço onde nenhuma mulher precisava de se colocar acima das outras:

Estávamos todas um bocadinho às escuras, no desconhecido. Ninguém era atriz antes, estávamos todas no mesmo barco. E quando estamos todas no mesmo barco, sem querer mostrar que uma é mais ou que outra é menos, estamos todas no mesmo patamar. Isso permitiu que as pessoas estivessem sem amarras, que se sentissem em

casa. E quando se sentem em casa, deixam as preocupações, são mais elas e descobrem-se.

Este testemunho reforça a ideia de que a confiança não resultou apenas da continuidade temporal, mas também da criação de um plano relacional horizontal, onde a ausência de hierarquias artísticas permitiu uma maior disponibilidade para a exposição, a descoberta e a escuta das outras.

Esta dimensão prolongava-se para além do tempo formal da sessão, como mostra uma participante anonimizada num registo audiovisual do projeto:

O caminho que eu faço entre a aula de teatro e casa demora cerca de vinte minutos. Eu vou sempre a pensar no que nós falámos e no que nós fizemos. Nos dias seguintes penso sempre nas pessoas, na história de cada uma e na visão e perspetiva que cada uma dá ao texto que está a trabalhar.

Este testemunho mostra que o processo não se esgotava no momento do encontro, prolongando-se no quotidiano através da memória, da reflexão e da atenção às histórias das outras mulheres.

Alguns testemunhos anonimizados recolhidos no formulário de avaliação de impacto apontam neste sentido. Uma participante anonimizada identifica como momento transformador “enfrentar o público”, “aprender a projetar a minha voz” e descobrir uma “postura corporal enraizada e poderosa”. Outra participante anonimizada destaca “a força do grupo, a possibilidade de te expressares sem seres julgado”. Um exemplo particularmente expressivo surgiu num exercício em que as participantes se deslocavam de olhos fechados enquanto as restantes as protegiam. Para uma participante de cerca de cinquenta anos que carregava esse medo há toda a vida, ao ponto de lhe ser difícil tomar banho de olhos fechados, a experiência foi marcante. No final do processo referiu: “Deixei de ter medo de ter os olhos fechados, ganhei confiança em mim e agora já consigo tomar banho de olhos fechados. É fantástico.” Este testemunho pode ser lido como sinal de uma deslocação real no modo de habitar o próprio corpo, ainda que não seja possível, a partir deste dado isolado,

estabelecer uma relação causal direta com o processo teatral. Esta transformação na relação com o corpo surge também noutra testemunho audiovisual:

Foi um processo conseguir chegar aos cinquenta anos e não ter complexo nenhum com o corpo. Demorou muito tempo, muitos anos, muitos complexos, muita tristeza. Olhava-me ao espelho, passava nas montras e pensava: ‘ai que horror, estou tão gorda’. Hoje em dia já passo, olho e penso: ‘olha, estás bonita’. Sei que o teatro me ajudou muito, porque encontrei a minha identidade. O meu corpo faz parte de mim, é meu e eu gosto imenso.

O corpo surge aqui não apenas como lugar de exposição, mas como lugar de reconciliação, pertença e reconhecimento.

Num testemunho, uma participante refere: “Eu com este projeto consegui afastar-me de um homem com quem tinha uma relação de dependência emocional, e com o grupo consegui afastar-me dele, porque consegui assumir que tinha muitos complexos de insegurança. O teatro deu-me muita força. Eu fiquei a pensar: eu valho muito, não sou menos que os outros.” Com igual clareza, outra participante anonimizada afirma: “Eu senti que me encontrei como mulher no *Sagrado Mundo Feminino*, não tinha confiança, não acreditava em mim e agora tenho.” Estes testemunhos apontam para processos de reconfiguração subjetiva com significado para as próprias, embora a mediação artística seja apenas um dos fatores que pode ter contribuído para esses processos.

Num registo audiovisual, outra participante anonimizada formula esta transformação como uma saída da zona de conforto e uma reabertura de perguntas fundamentais sobre a própria vida:

Eu era uma pessoa um bocadinho fechada no meu mundo e o teatro, as colegas do teatro, fizeram-me sair da minha zona de conforto. Percebi que realmente a minha zona de conforto não era a mais confortável. Ganhei mais autoestima, mais confiança em mim própria. Com o texto que tenho no teatro, dei por mim a perguntar-me: onde

é que estava o meu prazer de brincar? Quantos sonhos é que eu desisti? Quantos deixei parados?

A transformação surge aqui como processo de interrogação íntima, desencadeado pelo trabalho teatral e pela relação com o grupo.

A transformação não assumiu uma forma única. Em algumas participantes parece ter favorecido maior abertura emocional; noutras destacou-se o fortalecimento da autoestima e da presença. Entre os casos mais ilustrativos destaca-se a Participante A, aqui anonimizada, cuja relação com o corpo era profundamente marcada por vergonha e rejeição. Ao longo do processo foi encontrando outras formas de se olhar, de habitar o corpo e de o amar, não como resolução total, mas como deslocação significativa na forma de se perceber. O caso desta participante aponta para outra dimensão: encontrava-se profundamente fragilizada e com ideação suicida, sem conseguir falar disso a ninguém. O grupo parece ter-se tornado um espaço decisivo no processo de reconfiguração da sua vida. As mensagens que enviou posteriormente, escrevendo que o projeto lhe permitiu “voltar a viver”, que hoje se sente “com forças para me defender” e que o grupo “sempre vai ser como se fosse uma família”, sugerem uma persistência dos efeitos que vai muito além do período de participação. O pedido que inscreve numa dessas mensagens, “continua, pois ainda há muitas mulheres a sofrer em silêncio”, não é avaliação, é apelo. Não se pode, a partir destes dados, estabelecer uma causalidade direta entre o projeto e a transformação descrita; pode dizer-se, com fundamento, que este espaço foi vivido como recurso real num momento de crise.

O processo não foi, contudo, homogêneo nem isento de tensões. Um caso particularmente elucidativo foi o de Maria, nome fictício atribuído para garantir anonimato, acabou por se afastar devido à forte oposição do marido e do filho, que desvalorizava a sua participação afirmando que ela iria fazer “figuras”. Este caso indica que a participação cultural feminina nem sempre depende apenas da vontade individual, sendo frequentemente condicionada por relações familiares de controlo e deslegitimação simbólica.

As apresentações finais funcionavam como momento de afirmação pública de um trabalho interior e coletivo. Para mulheres sem experiência artística anterior, subir ao palco não se tratava apenas de representar, mas de ocupar um lugar de visibilidade e afirmar que aquelas histórias, corpos e questões mereciam ser vistos e escutados. Participante A, aqui anonimizada, descreve esse momento com grande intensidade: “Era muito poderoso estar em palco com elas”, com uma energia “brutal” de coesão, de felicidade e de torcer umas pelas outras. A cena tornava-se assim espaço de inscrição cultural e cívica: o que surgira como vivência dispersa ou envergonhada transformava-se em presença pública, em discurso e em valor partilhado.

Esta dimensão pública surge ainda associada ao desejo da Participante B, de devolver ao público a transformação vivida:

Sinto que estou muito mais forte e o que eu quero mostrar é a liberdade, mostrar a pessoa que o teatro transformou. Quero mostrar às pessoas que isto mudou a minha vida, que agora sou mais forte e sigo em frente com tudo. Tenho três meninas e elas próprias sentem a diferença da mãe; sentem-se felizes por ver a mãe feliz.

Este testemunho mostra que a apresentação pública não se limita à exposição artística: pode também funcionar como afirmação de uma nova posição subjetiva perante a comunidade e perante a família.

A atenção à vulnerabilidade não implicou a diluição da exigência artística. A qualidade estética fazia parte da dignidade do processo. Os ensaios, a preparação para o palco, a atenção à presença, à composição, à projeção da voz e às condições técnicas de apresentação contribuíam para afirmar que aquelas mulheres e aquelas histórias mereciam mais do que uma exposição informal. Não se tratava de uma apresentação tolerada em nome do bem-estar, mas de uma obra construída com seriedade e rigor. A exigência estética constituía, em si mesma, uma forma de reconhecimento.

Do ponto de vista da gestão cultural, a experiência de Alcobaça validou três aprendizagens centrais que informam diretamente o modelo proposto. Primeiro, que o tempo é uma

condição e não um recurso: a regularidade semanal e a duração prolongada dos ciclos foram determinantes para a consistência do trabalho, e o modelo de nove meses revelou-se curto demais, atingindo o seu pico de visibilidade precisamente quando terminava. Segundo, que a mediação é o núcleo do projeto: a qualidade da facilitação determinou a qualidade do processo, e a sua centralização numa única pessoa revelou ser a fragilidade estrutural mais relevante. Terceiro, que a avaliação qualitativa é insubstituível: os efeitos mais significativos do projeto, como os testemunhos, só se tornaram visíveis com distância temporal e não seriam capturáveis por indicadores quantitativos.

Capítulo 6. Proposta do Projeto

Sagrado Mundo Feminino

Teatro comunitário com mulheres:

Um modelo de criação participativa e mediação cultural

6.1 Identificação do projeto

A partir da experiência desenvolvida em Alcobaça entre 2017 e 2020, propõe-se aqui um modelo de implementação do projeto *Sagrado Mundo Feminino* adaptável a outros contextos territoriais. Este modelo não pretende repetir literalmente a experiência original, mas sistematizar os seus princípios operativos: continuidade temporal, mediação qualificada, participação ativa das mulheres, criação coletiva, exigência artística, avaliação qualitativa e articulação intersetorial. A proposta mantém como eixo central a transformação da experiência feminina em matéria artística partilhável, reconhecendo as participantes como sujeitos culturais plenos, com histórias, corpos e questões que merecem ser vistos e escutados.

Tabela 1 - Ficha do projeto

Título do projeto	<i>Sagrado Mundo Feminino</i>
Subtítulo	Teatro comunitário com mulheres: um modelo de criação participativa e mediação cultural
Modalidade	Projeto de teatro comunitário e participativo
Público-alvo	Mulheres adultas da comunidade local, sem experiência artística anterior obrigatória
Faixa etária	Preferencialmente a partir dos 30 anos, sem limite superior
Número de participantes	Entre 7 e 12 por edição
Duração	Ciclo de um ano, com encontros semanais de duas horas
Periodicidade	Semanal, preferencialmente num dia fixo ao final da tarde ou início da noite
Entidade promotora	Câmara municipal, junta de freguesia, associação cultural ou serviço de ação social
Parceria recomendada	Serviço de apoio social, saúde mental ou igualdade de género do município
Orçamento de referência	66.000€ euros para o ciclo completo de um ano
Acesso	Gratuito para as participantes
Apresentação pública	Sim, no final de cada ano de ciclo

6.2 Contexto e Justificação

A participação cultural das mulheres continua a ser condicionada por desigualdades estruturais que não se esgotam na esfera económica. A sobrecarga do trabalho não remunerado, a ausência de legitimidade social para ocupar tempo e espaço próprios, e a fragilização progressiva de espaços informais de escuta e partilha entre mulheres, criam condições de isolamento relacional e simbólico que afetam diretamente a possibilidade de participar, criar e ser reconhecida na vida cultural.

Ao mesmo tempo, o campo das práticas culturais participativas em Portugal evidencia um crescimento significativo, mas marcado por fragilidades ao nível da continuidade, da sistematização metodológica e da análise aprofundada dos processos internos de criação. Grande parte dos projetos existentes privilegia a análise dos impactos sociais em detrimento da compreensão das dinâmicas processuais que os sustentam.

O *Sagrado Mundo Feminino* responde a estas duas realidades em simultâneo. Por um lado, cria um contexto específico de participação cultural para mulheres, atento às barreiras concretas que condicionam o seu acesso. Por outro, propõe uma abordagem metodológica centrada no processo, no corpo e na relação, que aprofunda o que acontece antes, durante e para além dos impactos visíveis. A sua fundamentação teórica e a sua experiência prévia de implementação em Alcobaça entre 2017 e 2020 conferem-lhe uma base sólida para a replicação em novos contextos territoriais.

6.3 Alinhamento com os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável

O projeto *Sagrado Mundo Feminino* alinha-se com cinco Objetivos de Desenvolvimento Sustentável da Agenda 2030 das Nações Unidas, o que reforça a sua relevância no quadro das políticas culturais, sociais e territoriais contemporâneas e fundamenta a sua elegibilidade para financiamento público e privado (Nações Unidas, 2015).

O ODS 5 (Igualdade de Género) é o eixo central do projeto. Ao criar um espaço de expressão, autonomia e visibilidade pública para mulheres, o projeto responde diretamente à necessidade de eliminar todas as formas de discriminação e de garantir a participação plena e efetiva das mulheres na vida cultural, social e pública.

O ODS 10 (Reduzir as Desigualdades) enquadra a dimensão de acesso e democratização cultural que atravessa o projeto. A gratuidade, a proximidade territorial e a atenção às barreiras invisíveis de participação respondem a desigualdades estruturais que condicionam o acesso de grupos específicos à criação artística.

O ODS 11 (Cidades e Comunidades Sustentáveis) articula-se com a dimensão comunitária e territorial do projeto. Ao fortalecer vínculos, criar sentido de pertença e inscrever narrativas locais no espaço público, o projeto contribui para a construção de comunidades mais inclusivas, coesas e culturalmente ativas.

O ODS 3 (Saúde e Bem-Estar) está presente na atenção ao bem-estar emocional, à autoestima e à saúde mental das participantes. Embora o projeto não seja terapêutico, o processo de criação artística produz efeitos documentados ao nível do bem-estar, da capacidade expressiva e da relação com o próprio corpo.

O ODS 4 (Educação de Qualidade) relaciona-se com a dimensão de aprendizagem vivida, desenvolvimento de competências expressivas e comunicacionais, e produção de conhecimento situado que o projeto promove. A criação artística é aqui entendida como processo de aprendizagem transformadora, coerente com os princípios de uma educação ao longo da vida centrada na experiência e na relação.

6.4 Objetivos

Objetivo geral

Criar um espaço continuado de criação artística participativa com mulheres, que articule expressão teatral, elaboração da experiência e construção coletiva de sentido, contribuindo para a democratização do acesso à criação cultural e para o fortalecimento da participação cívica das mulheres no território.

Objetivos específicos

- Proporcionar às participantes um contexto seguro de expressão, escuta e criação artística, centrado na singularidade da experiência feminina.
- Desenvolver um processo de criação coletiva que transforme experiências individuais, frequentemente marcadas por silêncio ou invisibilidade, em narrativas artisticamente mediadas e publicamente partilhadas.
- Promover o desenvolvimento de competências expressivas, relacionais e de presença pública, com impacto no quotidiano e na participação cívica das participantes.
- Produzir e apresentar publicamente uma obra de teatro comunitário que inscreva as narrativas femininas no espaço cultural do território.

6.5 Metodologia

A metodologia do modelo assenta numa lógica processual, participativa e responsiva. A criação não parte de uma dramaturgia fixa nem de um plano fechado: emerge do grupo, a partir das experiências, vozes e questões das próprias participantes.

O trabalho desenvolve-se a partir de quatro dispositivos principais, articulados ao longo do ciclo: trabalho corporal, improvisação e jogos teatrais, escrita criativa e círculos de partilha. O trabalho corporal, centrado na respiração, no gesto, no movimento e na escuta do corpo, funciona como ponto de entrada no processo. A improvisação e os jogos teatrais, a partir das metodologias de Augusto Boal (1991) e Viola Spolin (2010), criam um espaço onde o erro pode ser vivido como ferramenta de descoberta. A escrita criativa permite elaborar simbolicamente experiências individuais, transformando-as em material com potencial dramático. Os círculos de partilha estruturam momentos de

reflexão coletiva, onde o que foi vivido pode ser nomeado, reconhecido e integrado. A facilitação assenta numa leitura contínua do grupo: da sua energia, das suas necessidades e dos acontecimentos que atravessam a vida das participantes. Esta flexibilidade não traduz ausência de método, mas a existência de um método vivo, relacional e situado.

A apresentação pública integra o processo enquanto momento de composição, partilha e inscrição das experiências no espaço social. O objetivo não é apenas concluir um ciclo, mas devolver ao território uma criação construída coletivamente a partir das participantes.

6.6 Plano de trabalho e cronograma

O projeto organiza-se em dois ciclos anuais articulados, precedidos de uma fase de diagnóstico e preparação. A progressão entre fases não é cronológica, mas qualitativa: só se avança quando o grupo demonstra a coesão e a confiança necessárias. As durações indicadas são orientadoras. A Tabela 3 apresenta o plano de trabalho e o cronograma do projeto, elaborados pela autora no âmbito da presente investigação.

Tabela 2 - Plano de trabalho e cronograma

Ano	Fase	Duração	Conteúdo principal
Pré-projeto	Diagnóstico e preparação	1-2 meses	Leitura do território; contacto com parceiros; definição do perfil do grupo; preparação metodológica situada.
Ano 1	Criação de vínculo	2-3 meses	Jogos de confiança, círculos de partilha, exercícios de presença e escuta. Construção da segurança relacional.
Ano 1	Exploração e expressão	3-4 meses	Improvisação, escrita criativa, trabalho corporal, emergência de temas a partir do grupo.
Ano 1	Composição e apresentação	2 meses	Organização simbólica dos materiais. Ensaios. Apresentação pública.
Transição	Pausa e reflexão	1-2 meses	Avaliação do primeiro ciclo. Acolhimento de novas participantes. Ajuste metodológico.
Ano 2	Aprofundamento	4-5 meses	Maior exigência artística. Temas que exigem maturidade do grupo. Integração progressiva de novas participantes.
Ano 2	Consolidação e autonomia	2-3 meses	Fortalecimento da liderança interna. Transmissão de ferramentas. Preparação da continuidade.
Ano 2	Apresentação e fecho	1-2 meses	Apresentação final. Devolução, celebração e avaliação partilhada. Arquivo e documentação.

6.7 Equipa e perfil da facilitadora

O projeto exige uma facilitadora com formação em teatro ou artes cénicas e sensibilidade demonstrada para contextos de vulnerabilidade emocional. O perfil não se reduz à competência técnica: implica capacidade de escuta ativa, leitura de grupo, gestão de vulnerabilidade emocional sem assumir papel terapêutico, horizontalidade na relação com as participantes, e disponibilidade de presença semanal durante toda a duração do ciclo.

A equipa mínima inclui a facilitadora e uma figura de apoio à coordenação, com disponibilidade de meio-dia por semana para gestão administrativa, comunicação e articulação com parceiros. Em contextos onde existam participantes com histórias de violência ou fragilidade emocional significativa, recomenda-se a existência de uma retaguarda de suporte psicológico externo ao projeto, com protocolo de encaminhamento claro. Esta retaguarda não substitui a facilitação artística: complementa-a, permitindo que o espaço de criação se mantenha no seu próprio terreno com maior segurança.

Em caso de expansão territorial ou substituição da facilitadora, recomenda-se um período mínimo de co-facilitação em sombra antes da autonomia plena, garantindo a transmissão metodológica e ética que o modelo exige.

6.8 Orçamento

O orçamento global de referência para o ciclo completo de um ano situa-se nos 66.000 euros, dos quais 30.000 euros correspondem a apoios assegurados pelo Município de Alcobaça e 36.000 euros ao investimento financeiro a assegurar. O orçamento de referência apresentado no Anexo 4 explicita as condições materiais necessárias à implementação do projeto, distinguindo entre despesas gerais e apoios institucionais, e reforçando a importância da estruturação financeira na viabilidade de práticas participativas.

Embora a experiência inicial do *Sagrado Mundo Feminino* tenha sido desenvolvida a partir de uma articulação direta com o Município de Alcobaça e com recursos ajustados ao contexto local, a proposta aqui apresentada procura tornar visíveis as condições financeiras necessárias à sua implementação futura. Esta sistematização permite pensar o projeto de forma mais transferível, identificando os apoios institucionais, os custos reais e o investimento necessário para a sua continuidade noutros contextos territoriais.

Assumir este orçamento implica reconhecer que a sustentabilidade destas práticas depende da remuneração justa do trabalho invisível de mediação e construção relacional, que acontece em grande parte fora do momento visível da sessão. O orçamento constitui, assim, também um posicionamento político sobre o que se reconhece como trabalho cultural legítimo.

O orçamento simplificado distingue, assim, entre o valor global das despesas necessárias à realização do projeto, os apoios em espécie assegurados pelo Município de Alcobaça e o investimento financeiro que teria de ser garantido para a implementação do ciclo anual.

Tabela 3 - Orçamento simplificado

Rubrica	Valor (€)
Total das despesas do projeto	66 000,00
Apoio do Município de Alcobaça – despesas suportáveis em espécie	30 000,00
Investimento financeiro a assegurar	36 000,00

Como possibilidade futura de financiamento, o projeto poderá ser enquadrado em programas que articulem prática artística e transformação social, como o *PARTIS & Art for Change*, iniciativa conjunta da Fundação Calouste Gulbenkian e da Fundação “la Caixa”. Este programa apoia projetos nas áreas das artes visuais, performativas, audiovisuais e transdisciplinares que promovam acesso, participação e cocriação com grupos sub-representados, podendo financiar até 30.000 euros numa primeira fase, com possibilidade de continuidade por mais dois anos. A sua menção não significa que o *Sagrado Mundo Feminino* tenha sido financiado por este programa, mas apenas que o modelo proposto apresenta características compatíveis com este tipo de linha de apoio.

Uma das questões centrais na sustentabilidade de projetos de criação artística participativa é a capacidade de gerar condições para a sua continuidade e expansão territorial. O orçamento aqui apresentado contempla, de forma deliberada, uma produtora a tempo inteiro, não apenas para assegurar a execução do projeto, mas para desenvolver ativamente candidaturas a outros programas de financiamento e construir as parcerias necessárias à transferibilidade do modelo para outros territórios.

Esta opção tem uma lógica estratégica: um projeto desta natureza, assente em metodologias relacionais e em processos de mediação artística com comunidades específicas, só pode crescer se houver alguém dedicado exclusivamente a criar as condições para esse crescimento. A captação de financiamentos, a gestão de parcerias institucionais e o desenvolvimento de candidaturas exigem disponibilidade, continuidade e competência técnica que não são compatíveis com funções acumuladas.

Neste enquadramento, o *PARTIS* funcionaria como hipótese de financiamento, um investimento que viabiliza a construção de uma estrutura capaz de se replicar. A produtora seria o elo entre a prática artística no território e os mecanismos institucionais de sustentabilidade a médio prazo.

6.9 Comunicação e parcerias

A comunicação do projeto deve respeitar a natureza sensível dos processos desenvolvidos, evitando transformar a vulnerabilidade das participantes em estratégia de divulgação. Assim, a imagem pública do *Sagrado Mundo Feminino* deve privilegiar a dimensão artística, comunitária e cultural do projeto, comunicando os seus objetivos, metodologia, apresentações públicas e impacto territorial sem expor histórias pessoais, testemunhos íntimos ou situações de fragilidade individual. Esta opção constitui também uma decisão ética de gestão cultural: comunicar o projeto é torná-lo visível, mas sem instrumentalizar as mulheres que dele fazem parte.

As parcerias devem ser pensadas não apenas como apoios logísticos ou financeiros, mas como parte da rede de sustentação ética, territorial e institucional do projeto. A articulação com municípios, serviços de ação social, estruturas de igualdade de género, saúde mental, associações culturais e equipamentos culturais permite criar condições de acesso, encaminhamento, acompanhamento e apresentação pública, sem descaracterizar a natureza artística do processo.

6.10 Avaliação

A avaliação do projeto não pode ficar limitada a indicadores numéricos. A sua natureza, centrada em processos relacionais, incorporados e situados, exige instrumentos coerentes com a natureza do que se produz. A avaliação desenvolve-se em dois momentos: uma avaliação de processo, realizada no final de cada fase, que acompanha a evolução do grupo e permite ajustes metodológicos; e uma avaliação de impacto, realizada no encerramento de cada ciclo anual, que sistematiza os efeitos observados nas participantes, no processo artístico e no território.

Esta técnica narrativa, em que as participantes identificam e narram o momento de maior transformação ao longo do processo, é particularmente adequada para captar dimensões de

mudança que os instrumentos padronizados tendem a invisibilizar. Os testemunhos anonimizados recolhidos depois do encerramento formal do projeto constituem também uma fonte relevante, dado que muitos dos efeitos mais significativos se revelam apenas com distância temporal. A Tabela 5 apresenta o plano de avaliação do projeto, elaborado pela autora no âmbito da presente investigação.

Tabela 4 - Avaliação

Dimensão	Indicadores	Instrumentos
Transformação individual	Autoestima; relação com o corpo; autonomia expressiva; capacidade de ocupar o espaço e sustentar a voz.	Formulários por fase; conversas individuais; técnica da Mudança Mais Significativa.
Dinâmica relacional	Coesão do grupo; qualidade da escuta; sentimento de pertença; reconhecimento mútuo.	Observação participante; círculos de avaliação partilhada; notas da facilitadora.
Processo artístico	Progressão criativa; qualidade compositiva; exigência estética; relevância simbólica.	Registo fotográfico/videográfico; reflexão da facilitadora; avaliação da apresentação.
Participação e cidadania	Ampliação da participação cultural; visibilidade das narrativas femininas no espaço público.	Testemunhos retrospectivos; feedback de parceiros institucionais.

6.11 Sustentabilidade e continuidade

A sustentabilidade do projeto não se resolve apenas com financiamento estável, embora este seja condição necessária. Depende também da criação de condições organizacionais que permitam a sua continuidade para além da facilitadora que o iniciou. A centralização excessiva num único agente constitui a fragilidade mais frequente em projetos culturais de proximidade, e o *Sagrado Mundo Feminino* não é exceção.

Para garantir continuidade, o modelo prevê mecanismos de transmissão metodológica e ética, incluindo um período de co-facilitação antes de qualquer transição de equipa, a documentação sistemática do processo em cada ciclo, e a identificação progressiva de participantes com potencial para assumir funções de mediação ou suporte em edições futuras. A governação do projeto deve incluir, desde o início, um protocolo de colaboração intersectorial com a entidade parceira, definindo papéis, limites da intervenção artística, canais de comunicação e procedimentos de encaminhamento. Este protocolo protege simultaneamente a especificidade cultural do projeto e a segurança relacional das participantes.

A gestão ética do encerramento é igualmente parte da sustentabilidade. Em projetos de longa duração onde se constroem vínculos intensos, o fim não pode ser pensado como término administrativo. Momentos de devolução, celebração e avaliação partilhada permitem que o encerramento seja vivido como conclusão com dignidade, e não como rutura abrupta.

6.12 Transferibilidade e adaptação territorial

O *Sagrado Mundo Feminino* não é uma receita replicável. É um modelo de princípios e processos que foi construído a partir de uma experiência singular, a de Alcobaça, com aquelas mulheres, naquele território, naquele tempo. A sua transferência para outros contextos não implica copiar uma forma, mas reconhecer os princípios que a sustentam e construir, a partir de cada território, a sua própria versão.

Antes de qualquer início, é necessário realizar um diagnóstico situado do território: identificar os silêncios, as necessidades, as tensões e as potencialidades específicas do contexto local, os recursos disponíveis, as entidades com quem é possível estabelecer parcerias, e as barreiras concretas que condicionam a participação feminina naquele lugar. O projeto não pode ser imposto sobre o contexto, tem de emergir dele.

A fidelidade ao modelo mede-se pela qualidade do processo e não pela semelhança com o original. Um projeto que respeite os princípios de proteção antes de exposição, exigência artística como forma de respeito, tempo como condição e não como recurso, e avaliação coerente com a epistemologia do projeto, é um projeto *Sagrado Mundo Feminino*, independentemente do território, do grupo ou da facilitadora que o conduz.

Considerações Finais

A análise do projeto *Sagrado Mundo Feminino* permite tornar visível um conjunto de princípios que ultrapassam o caso específico e se afirmam como contributos relevantes para a gestão cultural de práticas artísticas participativas. Estes princípios não foram definidos à partida, mas emergiram da experiência concreta do projeto e revelam que o contributo específico para a gestão cultural reside na criação de condições de processo: tempo, continuidade, acessibilidade, mediação qualificada, cuidado ético, avaliação situada e sustentabilidade institucional.

O tempo afirma-se como condição estruturante. A transformação exige continuidade, repetição, presença e confiança construída ao longo do tempo: constrói-se em processos prolongados e consistentes. Esta leitura implica repensar modelos de financiamento e programação capazes de acolher a duração própria das práticas participativas.

A mediação é uma prática complexa, ética, relacional e artística. A posição da facilitadora envolve escuta, leitura do grupo, gestão da vulnerabilidade e criação de condições para que o processo possa emergir. É uma função central, especializada e estrutural, configurando-se como uma infraestrutura invisível da prática cultural.

A acessibilidade deve ser entendida como criação efetiva de condições de participação. A presença das mulheres depende de horários compatíveis, proximidade territorial, reconhecimento social da legitimidade de estar naquele espaço e possibilidade de suspender temporariamente as responsabilidades de cuidado. A gestão cultural surge aqui como prática de mediação concreta entre vida quotidiana, território, instituição e criação, tornando possível uma participação que, de outro modo, permaneceria inacessível.

A relação entre proteção e exposição constitui outro princípio central. A criação pública ganha força quando nasce de um espaço seguro de escuta, confiança e pertença. A apresentação surge como consequência orgânica de um processo cuidado, no qual as

participantes encontram condições para transformar a sua experiência em matéria partilhável e reconhecida.

O valor do projeto reside no conjunto de relações, deslocações e transformações que tornam possível o espetáculo final, para além do espetáculo em si. Esta perspetiva propõe uma leitura da gestão cultural atenta ao percurso, à mediação e às condições invisíveis que sustentam a criação, deslocando o foco do produto para a experiência.

A avaliação deve assumir uma dimensão qualitativa e situada. As transformações observadas exigem instrumentos capazes de captar dimensões subjetivas, relacionais e simbólicas, permitindo compreender o impacto cultural para além dos resultados imediatos e mensuráveis. Os indicadores quantitativos, usados isoladamente, captam apenas uma parte limitada destes processos.

A dimensão cívica do projeto afirma-se na passagem para o espaço público. A apresentação funciona como inscrição simbólica da experiência no território, legitimando vozes, corpos e narrativas que passam a ocupar lugar na vida cultural da comunidade. O teatro comunitário configura-se assim como prática de cidadania cultural, onde a criação se articula com o direito à participação.

A sustentabilidade exige reconhecimento institucional, financiamento adequado e valorização do trabalho invisível da mediação, da relação e do cuidado. A continuidade destes projetos depende de estruturas concretas de apoio, de condições materiais adequadas e da articulação entre diferentes agentes institucionais e sociais, evidenciando a importância de modelos de cooperação intersetorial no desenvolvimento de práticas culturais participativas.

Estes princípios permitem compreender o *Sagrado Mundo Feminino* como um modelo operativo de gestão cultural, aplicável e estruturado em fases, condições e dispositivos concretos de implementação. A sua transferência para outros contextos implica mais do que a reprodução formal do projeto: implica reconhecer e recriar estas condições em territórios específicos, respeitando as suas singularidades sociais, culturais e relacionais. Neste sentido,

o projeto afirma-se não apenas como experiência situada, mas como contributo para a reconfiguração das práticas de gestão cultural em contextos participativos.

Conclusão

A partir da análise do projeto *Sagrado Mundo Feminino*, este trabalho permitiu identificar o teatro comunitário com mulheres como um contexto potencial de transformação situada, de produção de conhecimento incorporado e de construção de participação cultural. A análise de três anos de implementação em Alcobaça tornou visível que o valor deste tipo de prática não reside apenas nos resultados apresentados, como os espetáculos, mas no processo cultural, relacional e artístico que os torna possíveis.

A experiência analisada evidenciou que a criação artística, quando ancorada na escuta, no corpo e na relação, pode abrir espaço à reconfiguração de trajetórias marcadas por silenciamento, sobrecarga e desigualdade. Os testemunhos das participantes revelam processos de fortalecimento da presença pública, transformação da relação com o corpo e construção de sentido coletivo, mostrando que o teatro comunitário pode operar como espaço de elaboração, reconhecimento e inscrição simbólica no território.

Esta investigação demonstrou que o teatro comunitário com mulheres pode constituir-se como contexto real de transformação e de produção de conhecimento, e que sustentar essa função exige condições que vão muito além da proposta artística: tempo, mediação qualificada, continuidade, enquadramento institucional e condições materiais adequadas. A experiência de Alcobaça tornou visível que a qualidade do trabalho desenvolvido está diretamente ligada à forma como o projeto é concebido, acompanhado e sustentado.

O contributo deste trabalho para a gestão cultural reside na demonstração de que a transformação não emerge de forma espontânea, mas depende de modelos operativos que reconheçam o processo, a relação e o cuidado como dimensões centrais da ação cultural, traduzindo esse reconhecimento em condições concretas de financiamento, mediação e avaliação.

A principal limitação deste estudo reside na sua natureza situada, assente num único caso e numa análise construída a partir da posição da autora enquanto criadora, facilitadora e

investigadora do projeto, o que delimita o alcance das conclusões e impede generalizações lineares. Esta condição abre, porém, caminho para investigação futura, nomeadamente a replicação do modelo em diferentes territórios, o desenvolvimento de instrumentos de avaliação qualitativa mais sistemáticos e a análise longitudinal dos efeitos da participação em práticas artísticas comunitárias.

Ao mesmo tempo, a força desta investigação reside no facto de não partir de uma proposta abstrata ou meramente especulativa. O modelo apresentado nasce de uma prática real, desenvolvida ao longo de três anos em Alcobaça, posteriormente analisada, sistematizada e transformada em proposta metodológica transferível. Esta passagem da experiência vivida para a formulação de um modelo operativo constitui uma das dimensões centrais do contributo deste trabalho para a gestão cultural.

Bibliografia

Teatro, performance e prática artística

Artaud, A. (1996). *O teatro e o seu duplo*. Fenda.

Boal, A. (1991). *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* (6.^a ed.). Civilização Brasileira.

Boal, A. (1996). *O arco-íris do desejo: Método Boal de teatro e terapia*. Civilização Brasileira.

Boal, A. (2004). *Jogos para atores e não atores*. Civilização Brasileira.

Brook, P. (2008). *O espaço vazio*. Orfeu Negro.

Grotowski, J. (1992). *Em busca de um teatro pobre*. Civilização Brasileira.

Kershaw, B. (1992). *The politics of performance: Radical theatre as cultural intervention*. Routledge.

Kershaw, B. (2011). *Practice as research: Transdisciplinary innovation in action*. In B. Kershaw & H. Nicholson (Eds.), *Research methods in theatre and performance* (pp. 63–85). Edinburgh University Press.

Spolin, V. (1986). *Jogos teatrais na sala de aula*. Perspectiva.

Spolin, V. (2010). *Improvisação para o teatro*. Perspectiva.

Taylor, D. (2013). *O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas* (E. L. de L. Reis, Trad.). Editora UFMG.

Teatro comunitário, participação e gestão cultural

Bishop, C. (Ed.). (2006a). *Participation*. Whitechapel; MIT Press.

Bishop, C. (2006b). *The social turn: Collaboration and its discontents*. *Artforum*.
<https://www.artforum.com/features/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-173361/>

Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.

Cruz, H. A. (2020). *Práticas artísticas comunitárias e participação cívica e política: Experiências de grupos teatrais em Portugal e no Brasil* [Tese de doutoramento, Universidade do Porto].

Cruz, H., Bezelga, I., & Rodrigues, P. S. (Coords.). (2017). *Práticas artísticas comunitárias*. PELE; CHAIA.

Espiridião, A. (2017). *Brinca: Da tradição à contemporaneidade. Teatro comunidade: Da expressão individual à criação colectiva*. In H. Cruz, I. Bezelga, & P. S. Rodrigues (Coords.), *Práticas artísticas comunitárias* (pp. 220–226). PELE; CHAIA.

Fundação GDA. (2026). *Companhia Limitada*. Catálogo Edições Fonográficas.
<https://catalogo-fonografico.fundacaogda.pt/artista/companhia-limitada/>

Gaspar, S. R. (2013). *Ser mulher, aqui: Teatro, género e comunidade* [Dissertação de mestrado, Escola Superior de Educação de Lisboa, Instituto Politécnico de Lisboa].

Matarasso, F. (2019). *Uma arte irrequieta: Reflexões sobre o triunfo e importância da prática participativa*. Fundação Calouste Gulbenkian.

Mörsch, C. (2014). *Time for cultural mediation*. Institute for Art Education, Zurich University of the Arts; Pro Helvetia.

Prendergast, M., & Saxton, J. (2016). *Applied theatre: International case studies and challenges for practice*. Intellect.

Serafino, I. (2022). *O teatro comunitário em Portugal: Uma análise sociológica a partir do estudo de caso da associação PELE-Espaço de Contacto Social e Cultural*. *Análise Social*, 57(4), 656–675. <https://doi.org/10.31447/as00032573.2022245.02>

Unfinished Histories. (s.d.). *Women's Theatre Group*.
<https://unfinishedhistories.com/history/companies/womens-theatre-group/>

Género, feminismo e desigualdades

Acker, J. (1990). Hierarchies, jobs, bodies: A theory of gendered organizations. *Gender & Society*, 4 (2), 139–158.

Ahmed, S. (2006). *Queer phenomenology: Orientations, objects, others*. Duke University Press.

Aston, E. (2016). Agitating for change: Theatre and a feminist “network of resistance”. *Theatre Research International*, 41(1), 5–20.
<https://doi.org/10.1017/S0307883315000589>

Beauvoir, S. de. (1970). *O segundo sexo: Vol. 1. Fatos e mitos* (S. Milliet, Trad.; 4.^a ed.). Difusão Europeia do Livro.

Butler, J. (2003). *Problemas de género: Feminismo e subversão da identidade*. Civilização Brasileira.

Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género. (2021). *Igualdade de género em Portugal: Indicadores-chave 2021*. CIG. <https://www.cig.gov.pt>

- Gimbutas, M. (1991). *The civilization of the goddess: The world of Old Europe*. HarperSanFrancisco.
- Haraway, D. (1988). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575–599.
- hooks, b. (2004). *The will to change: Men, masculinity, and love*. Atria Books.
- Janeiro, L. M. (2022). *A Costela de Lilith* [Dissertação de mestrado, Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa].
- Kern, L. (2021). *Ciudad feminista: La lucha por el espacio en un mundo diseñado por hombres*. Bellaterra.
- MUDA - Assédio nas Artes em Portugal. (s.d.). Projeto MUDA.
<https://www.mudaprojeto.com/>
- Pereira, N. P. T. C. (2020). *Objetos fascinados: Performances da criação* [Dissertação de mestrado, Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha].

Corpo, experiência, comunidade e conhecimento

- Bech, J. M. (2005). *Merleau-Ponty: Una aproximación a su pensamiento*. Anthropos.
- Bourdieu, P. (2007). *A distinção: Crítica social do julgamento* (D. Kern & G. J. F. Teixeira, Trans.). Edusp; Zouk.
- Cohen, A. P. (1985). *The symbolic construction of community*. Routledge.
- Dewey, J. (1980). *Art as experience*. Perigee Books. (Original work published 1934)
- Freire, P. (2013). *Pedagogia do oprimido*. Paz e Terra.

Gilligan, C. (1982). *Uma voz diferente: Psicologia da diferença entre homens e mulheres*. Rosa dos Tempos.

Kwon, M. (2002). *One place after another: Site-specific art and locational identity*. MIT Press.

Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da percepção*. Martins Fontes.

Turner, V. (1977). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Cornell University Press.

Van der Kolk, B. (2014). *The body keeps the score: Brain, mind, and body in the healing of trauma*. Viking.

Projeto Sagrado Mundo Feminino, outros projetos e fontes audiovisuais/web

Bento, M. (2021). *Teatro da Transformação: O Sagrado Mundo Feminino na transformação da vida de mulheres* [Relatório de mestrado, Instituto Politécnico de Leiria].

Chão de Oliva. (s.d.). *SenteMente*. <https://chaodeoliva.com/portfolio/sentemente/>

Chão de Oliva. (2022). *SenteMente: Reflexão sobre práticas artísticas para o bem-estar e saúde mental em mulheres*. Chão de Oliva.

Faria, C. (s.d.-a). *Carina* [Vídeo]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=g4TeTZZoK3M>

Faria, C. (s.d.-b). *Céu* [Vídeo]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=JOBw189NjGQ>

Faria, C. (s.d.-c). *Cristela* [Vídeo]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=0X1TnvMwhC0>

Faria, C. (s.d.-d). *Diana Bernardes* [Vídeo]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=ygUvLEOIFTg>

Faria, C. (s.d.-e). *Isabel* [Vídeo]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=bnbnBFpPd4E>

Faria, C. (s.d.-f). *Jaqueline* [Vídeo]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=OzU7j7-Mups>

Faria, C. (s.d.-g). *Susana* [Vídeo]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=WFR0gMEiiok>

getLISBON. (2021, 9 de junho). *Lisboa em Nós de Cláudia Andrade*.

<https://getlisbon.com/pt/lisboa-nos-pt/lisboa-em-nos-de-claudia-andrade/>

Palma, R. (2017, 26 de março). *Io Appolloni: “Não ganhei dinheiro no teatro. Tudo o que tenho hoje devo-o ao tiramisu”*. Observador. <https://observador.pt/especiais/io-appolloni-nao-ganhei-dinheiro-no-teatro-tudo-o-que-tenho-hoje-devo-o-ao-tiramisu/>

SIC Notícias. (2026, 17 de abril). *“Há muitos anos sofri de assédio no teatro, bati com a porta e fiquei sem trabalho. Percebo as mulheres que ficam em silêncio”*. A Beleza das Pequenas Coisas. <https://sicnoticias.pt/podcasts/a-beleza-das-pequenas-coisas/2026-04-17-ha-muitos-anos-sofri-de-assedio-no-teatro-bati-com-a-porta-e-fiquei-sem-trabalho.-percebo-as-mulheres-que-ficam-em-silencio-598b527c>

Anexos

Anexo 1 - Instrumento de avaliação de impacto

Este anexo apresenta uma proposta de instrumento de avaliação de impacto para o projeto *Sagrado Mundo Feminino*, construída posteriormente a partir da análise retrospectiva do processo desenvolvido em Alcobaça, bem como uma sistematização das respostas recolhidas. A sua inclusão permite evidenciar uma preocupação metodológica com a escuta, a sistematização e a avaliação de processos participativos, traduzindo em instrumento aquilo que, no contexto da prática, foi vivido de forma relacional e situada. Trata-se de um instrumento de natureza qualitativa, orientado para captar dimensões subjetivas da experiência, nomeadamente ao nível da transformação individual, da relação com o grupo e do sentido de pertença.

O instrumento organiza-se em três componentes complementares: uma primeira dedicada à estrutura do questionário, uma segunda orientada para a sistematização das respostas em escala e uma terceira centrada nas respostas abertas das participantes.

A primeira componente apresenta a estrutura do questionário, identificando as dimensões avaliadas, o tipo de resposta previsto e a formulação de cada questão.

Tabela 5 - Questionário de avaliação de impacto: estrutura, dimensões e questões

Código	Dimensão avaliada	Tipo	Questão
Q1	Valor próprio	Escala 1-5	Sinto que o projeto aumentou o meu valor próprio perante os outros.
Q2	Reconhecimento de capacidades	Escala 1-5	Reconheço hoje em mim mais qualidades e capacidades do que antes.
Q3	Capacidade de enfrentar desafios	Escala 1-5	Sinto-me mais capaz de enfrentar desafios quotidianos.
Q4	Imagem e identidade	Escala 1-5	Tenho uma atitude mais positiva em relação à minha imagem e identidade.
Q5	Bem-estar	Escala 1-5	No geral, sinto que o projeto foi determinante para o meu bem-estar atual.
Q6	Isolamento social	Escala 1-5	O projeto ajudou-me a quebrar o meu isolamento social.
Q7	Voz na comunidade	Escala 1-5	Sinto-me mais segura para expressar a minha voz na comunidade de Alcobaça.
Q8	Ressignificação de experiências difíceis	Escala 1-5	A articulação com o GAVVD e o teatro ajudou-me a dar um novo sentido a experiências difíceis.
Q9	Rede de suporte	Escala 1-5	Sinto que hoje tenho uma rede de suporte (amigas/companheiras) que não tinha antes.
Q10	Momento transformador	Resposta aberta	Qual foi a ferramenta artística ou o momento específico de uma sessão que mais contribuiu para a sua mudança de perspetiva?
Q11	Satisfação geral	Escala 1-5	Qual o nível de satisfação geral com a execução do Projeto <i>Sagrado Mundo Feminino</i> em Alcobaça?
Q12	Sugestões de melhoria	Resposta aberta	Que sugestões tem para melhorar ou expandir o Projeto <i>Sagrado Mundo Feminino</i> no futuro?
Q13	Continuidade da participação	Resposta aberta	Gostaria de participar novamente neste projeto?

A segunda componente centra-se nas respostas em escala, permitindo observar percepções das participantes sobre dimensões como valor próprio, reconhecimento de capacidades, bem-estar, isolamento social, voz na comunidade, rede de suporte e satisfação geral.

Tabela 6 - Avaliação de impacto: respostas em escala

Participante	Q1	Q2	Q3	Q4	Q5	Q6	Q7	Q8	Q9	Q11
P1	3	4	3	3	2	1	1	1	3	3
P2	4	5	4	4	5	5	5	3	5	5
P3	5	5	5	5	5	5	4	5	5	5
P4	4	4	4	4	4	5	3	4	3	5
P5	2	3	2	2	3	3	2	3	2	5
P6	4	5	4	4	5	5	5	3	5	5
P7	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
P8	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5

A terceira componente privilegia respostas abertas, permitindo às participantes elaborar livremente a sua experiência e nomear aspetos significativos do processo que poderiam não emergir em respostas estruturadas.

Tabela 7 - Questionário de avaliação de impacto: respostas abertas das participantes

Participante	Q10 - Momento transformador	Q12 - Sugestões	Q13 - Participação futura
P1	A desistência de uma colega, pouco tempo antes da estreia	Maior integração do gaav	Se forem novos temas
P2	A escrita de monólogo tendo como base a vivência pessoal de momentos dramáticos	A inexistência de rótulos, superação ou empoderamento. Antes uma perspectiva mais natural de cuidado.	Sim
P3	-	-	Sim
P4	-	-	A distância dificulta
P5	Criatividade, performance	Dar a conhecer o projeto a outro tipo de comunidades...	Sim
P6	a força do grupo, a possibilidade de te expressares sem seres julgado e a consciência de que não estás sozinho e de que os outros também têm os seus problemas.	Seria importante que o projeto fosse apoiado pela Câmara Municipal (ou por outras instituições/subsídios) para alcançar um número muito maior de mulheres.	Sim
P7	Enfrentar o público numa sala às escuras praticamente. Aprender a projetar a minha voz. Postura corporal enraizada e poderosa.	O projeto deve continuar em frente e realizar novas apresentações para que mais mulheres ultrapassem seus limites e se sintam poderosas e descubram uma força que têm e desconhecem.	Não
P8	Teatro da Transformação	Continuar a expandir com mais pessoas	Sim

Anexo 2 - Testemunho técnico sobre o impacto psicossocial

Este anexo reúne um testemunho técnico produzido no contexto institucional de acompanhamento do projeto *Sagrado Mundo Feminino*. A sua inclusão permite integrar uma leitura externa ao processo artístico, evidenciando a relevância do projeto em contextos de vulnerabilidade e a sua articulação com dimensões de intervenção social, escuta e acompanhamento comunitário. Este contributo reforça a dimensão relacional, ética e psicossocial da prática desenvolvida, permitindo compreender o projeto não apenas como criação artística, mas também como espaço de reconhecimento, cuidado e fortalecimento pessoal e coletivo.

Testemunho técnico

Entre 2017 e 2020, o Gabinete de Apoio a Vítimas de Violência Doméstica do Município de Alcobaça teve a oportunidade de colaborar com um projeto de intervenção através do teatro, coordenado por Diana Bernardes, que se revelou profundamente significativo no percurso de várias vítimas.

Este projeto, associado ao grupo *Sagrado Mundo Feminino*, integrava mulheres e desenvolvia um trabalho que podemos enquadrar no âmbito do teatro de intervenção. Através de práticas teatrais, eram exploradas vivências, emoções e narrativas pessoais, criando um espaço seguro de expressão e reconstrução.

Os ensaios decorriam no auditório da Escola Adões Bermudes, onde também se encontra sediado o Gabinete. Neste contexto, foi estabelecida uma parceria que permitia, após acompanhamento técnico no gabinete, encaminhar algumas vítimas para integrarem o projeto teatral. Este encaminhamento era feito de forma ponderada, tendo em conta o momento individual de cada pessoa, a sua disponibilidade emocional e, sobretudo, a sua vontade em participar.

O teatro revelou-se uma ferramenta particularmente poderosa neste processo. Para além da dimensão expressiva, permitiu às participantes trabalhar a autoestima, a autoimagem e a confiança, ao mesmo tempo que promovia o alargamento das suas redes sociais e o sentimento de pertença a um grupo. O palco funcionava, muitas vezes, como um espaço simbólico de ressignificação das suas histórias.

Desta colaboração resultaram várias criações teatrais, que materializaram não só o trabalho artístico desenvolvido, mas também os percursos de transformação pessoal das participantes. Para o Gabinete, foi uma experiência marcante e enriquecedora; acreditamos que também o terá sido para o próprio projeto e para todas as mulheres envolvidas.

Foi, sem dúvida, um privilégio poder integrar esta parceria e contribuir, em conjunto, para processos de mudança tão significativos na vida destas vítimas.

Fonte: Psicólogo do Município de Alcobaça e responsável pelo Gabinete de Apoio à Vítima de Violência Doméstica, testemunho produzido em abril de 2026

Anexo 3 - Transcrições dos registos audiovisuais

Este anexo reúne transcrições de testemunhos audiovisuais associados ao projeto *Sagrado Mundo Feminino*. A sua inclusão permite preservar a dimensão oral e testemunhal do processo, tornando acessíveis vozes, narrativas e percepções que ajudam a compreender a experiência vivida pelas participantes. Estes materiais complementam a análise desenvolvida no corpo do trabalho, permitindo um acesso mais direto ao modo como o projeto foi sentido, elaborado e narrado por quem nele participou.

As transcrições foram realizadas pela autora a partir de registos audiovisuais disponíveis online, mantendo, sempre que possível, a formulação original das falas, de modo a preservar a autenticidade do discurso oral.

Participante A

Fonte: Faria (2008), transcrição da autora.

Fui desafiada a fazer parte do projeto e como gosto destas áreas das artes formativas se calhar dizendo assim... primeiro para pela por ser por ser arte e depois por ser um grupo de mulheres e ter quase a certeza que se ia falar de temas que se calhar não se aborda tanto ou menos ou pouco ando à procura de um grupo onde pudesse falar de outros temas porque se calhar só falo com uma melhor amiga talvez. O caminho que eu faço entre aula teatro e a minha casa demora cerca de 20 minutos eu vou sempre a pensar no que nós falamos e que nós no que nós fizemos e nos dias seguintes penso sempre nas pessoas e na história de cada uma e na Visão e na perspetiva que cada uma dá ao texto que está a trabalhar por exemplo.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g4TeTZZoK3M>

Participante B

Fonte: Faria (2008), transcrição da autora.

Foi um processo conseguir chegar aos 50 anos e não ter complexo nenhum com o corpo. Demorou muito tempo, muitos anos, muitos complexos, muita tristeza. Olhava-me ao espelho... Mesmo quando passava na rua, nas montras, pensava: “Ai, que horror, estou tão gorda.” Era assim a minha experiência, desagradável, não era boa.

Hoje em dia já passo, olho e penso: “Olha, estás bonita.” E é diferente. Sei que isto do teatro me ajudou muito, muito mesmo, porque, neste grupo, ganhei muito. Parece-me que encontrei a minha identidade. Não sei explicar muito bem, mas é um bocado assim: encontrei a minha identidade. Eu sou assim, uma pessoa que... pronto, é alegria, uma alegria imensa. Para mim, é uma alegria imensa fazer teatro.

Então, isso deu-me confiança: “Tu és muito mais do que seres gorda ou deixares de ser gorda.” Aceito-me perfeitamente. O meu corpo faz parte de mim, é meu e eu gosto imenso dele. Tudo bem.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bnbnBFpPd4E>

Participante C

Fonte: Faria (2008), transcrição da autora.

Eu era uma pessoa um bocadinho fechada no meu mundo, e o teatro, as colegas do teatro, fizeram-me sair um bocadinho da minha zona de conforto. Percebi que, realmente, a minha zona de conforto não era a mais confortável. Então dei um pulo e ganhei mais autoestima, mais confiança em mim própria.

Com o trabalho e com o texto que tenho no teatro, dei por mim a fazer perguntas a mim própria: onde é que estava o meu prazer de brincar? Quantos anos é que eu tinha realmente? Quantos sonhos é que eu desisti? Quantos deixei parados? Onde é que estavam os meus sonhos realizados?

Realmente, mexeu bastante comigo. Esse texto enquadrou-se com a minha pessoa: “Quantos anos tens? Não é o teu corpo, és tu! Tens idade para ser feliz, não achas?”

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WFR0gMEiiok>

Participante D

Fonte: Faria (2008), transcrição da autora.

As pessoas que se identificarem com os nossos temas, penso que tudo o que nós vamos transmitir também irá mexer com elas. Sinto que estou muito mais forte, e o que eu quero mostrar é a liberdade: mostrar a pessoa que o teatro transformou.

Agora quero mostrar às pessoas que isto mudou realmente a minha vida, que agora sou mais forte e sigo em frente com tudo. Tenho três meninas, e elas próprias sentem a diferença da mãe. Sentem-se felizes por ver a mãe feliz.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JOBw189NjGQ>

Participante E

Fonte: Faria (2008), transcrição da autora.

Foi mais um meio de aprofundar aquilo que eu achava que sabia, aquilo que eu tenho como conceito de amor. Amor é aceitar-se na totalidade e aceitar também aquilo que nós vemos nas outras pessoas.

É crescer ao ponto de apenas observar o outro e observar-se a si própria, sem julgar, mas aceitando, usando aquilo que se tem intenção de mudar. Para isso, no amor, cada uma das pessoas da relação deve aproveitar a outra pessoa para se fazer crescer.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OzU7j7-Mups>

Participante F

Fonte: Faria (2008), transcrição da autora.

O grupo que nos juntou todas as semanas, ao longo destes seis meses, foi, em primeiro lugar, um grupo de amigas. Estávamos todas um bocadinho às escuras, no desconhecido: “O que é que isto vai ser?” Ninguém era atriz antes; uma ou outra tinha tido uma experiência de teatro, mas uma coisa muito fugaz, talvez na adolescência ou na juventude.

Estávamos todas no mesmo barco e, quando estamos todas no mesmo barco, sem querer mostrar que uma é mais ou que outra é menos, estamos todas no mesmo patamar. Isso permitiu que as pessoas estivessem sem amarras e que se sentissem em casa. E, quando se sentem em casa, deixam as preocupações, são mais elas e descobrem-se. Vamos descobrindo umas nas outras.

Criou-se um clima muito positivo, de grande amizade. A própria temática, os exercícios e esse convívio salutar fizeram com que eu sentisse: “não sou mais que ninguém”. E permitiram-me ver, em cada uma das minhas colegas do grupo de teatro, o seu melhor.

É uma experiência muito enriquecedora, muito enriquecedora. Divertida também, porque rimos, e o pessoal é verdadeiramente boa onda.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0X1TnvMwhC0>

Diana Bernardes

Fonte: Faria (2008), transcrição da autora.

Sempre quis fazer círculos de mulheres e usar o teatro para concretizar esse sonho. Acho que foi uma ideia espetacular, um interesse que se juntou a um sonho.

Foi surpreendente trabalhar com dez mulheres, a maioria mais velha do que eu, por volta dos quarenta e tal, cinquenta anos. E foi surpreendente ver como elas se aceitam como mulheres, como nos aceitamos todas como mulheres, independentemente da religião, da orientação sexual ou do que for.

Ali, é possível falar sobre experiências sexuais, sobre dificuldades nas relações, sobre formas de comunicar, sobre o que é o amor para cada uma, porque para cada uma o amor é diferente. Há ali uma sensação de poder comunicar, de poder dizer o que se pensa, o que se sente, o que se quer. E essa liberdade é maravilhosa.

Foram encontros semanais, ao longo de vários meses, com muita conversa. Isso foi um desafio para mim: aceitar que não ia ali só para fazer teatro e para trabalhar. Era preciso, era necessário, haver conversas. Havia aquela altura de pensar: “Ok, já passou uma hora e estivemos só a conversar. Vamos trabalhar.” Mas era preciso aceitar que essa conversa também fazia parte do processo.

Depois íamos para o palco falar em palco, discutir o que é um sexo bom, o que é um sexo mau, o que é o amor. E é espetacular sentir a união das mulheres, o poder das mulheres, a capacidade de ser mulher, de se aceitar, de se assumir, de crescer. É muito potente. Obrigada a todas.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ygUvLEOIFTg>

Anexo 4 - Orçamento de referência para implementação

Este anexo apresenta o orçamento de referência para a implementação anual do projeto *Sagrado Mundo Feminino*, distinguindo entre o custo global necessário à execução do projeto e os apoios ou encargos que poderão ser assumidos em espécie pelo Município de Alcobaça. A sua inclusão permite evidenciar que a sustentabilidade de práticas artísticas participativas e comunitárias depende de condições materiais concretas, nomeadamente ao nível dos recursos humanos, da mediação, da produção, da comunicação, da avaliação, da documentação e da retaguarda institucional.

O orçamento constitui, assim, um elemento fundamental para a compreensão do projeto enquanto modelo transferível no âmbito da gestão cultural, permitindo identificar recursos necessários, áreas de investimento prioritárias e formas possíveis de articulação entre financiamento direto, apoio institucional e recursos disponibilizados em espécie.

A primeira tabela apresenta o custo global de referência do projeto, incluindo recursos humanos, facilitação, mediação, produção, materiais, avaliação, administração e imprevistos.

A segunda tabela sistematiza os apoios que poderão ser assumidos pelo Município de Alcobaça em espécie, incluindo cedência de espaços, comunicação, apoio técnico, design gráfico, acompanhamento psicológico e documentação audiovisual.

Tabela A4- Orçamento de referência: despesas gerais do projeto Sagrado Mundo Feminino -1 ano

ORÇAMENTO - SAGRADO MUNDO FEMININO Despesas do Projeto 1 ano					
Categoria	Item / Descrição	Valor (€)	Qtd / unidade duração	Valor Unit. (€)	Observações
Recursos Humanos	Direção artística	17 706,00 €	13 meses	1 362,00 €	Supervisão teórico-prática do modelo de criação participativa e produção de conhecimento situado. Inclui encargos com Segurança Social, subsídio de férias e subsídio de alimentação.
Recursos Humanos	Coordenação	14 982,00 €	11 meses	1 362,00 €	Gestão institucional e administrativa para assegurar a sustentabilidade e democratização do acesso. Inclui encargos com Segurança Social e subsídio de alimentação.
Recursos Humanos	Facilitação + encenação	9 000,00 €	80 horas	100,00 €	Mediação artística focada na expressão corporal e inscrição cívica das narrativas femininas, incluindo a encenação do espetáculo final.
Equipa de Mediação	Equipa mediação	6 169,50 €	11 meses	685,50 €	Acompanhamento relacional e construção de vínculos de confiança.
Recursos Humanos	Produção / Gestão de projeto	12 258,00 €	9 meses	1 362,00 €	Gestão operativa e logística em regime de tempo inteiro, com foco na captação de financiamentos e parcerias para assegurar a expansão territorial e transferibilidade do modelo. Inclui encargos com Segurança Social e subsídio de alimentação.
Atividades	Materiais artísticos e pedagógicos	1 000,00 €			Recursos para dispositivos de escrita criativa, improvisação e trabalho somático, destinados a transformar a vivência privada em matéria dramática artisticamente mediada.
Avaliação	Monitorização e avaliação	1 500,00 €			Aplicação de metodologias qualitativas para aferir processos de reconfiguração subjetiva e impacto cívico.
Administração	Custos administrativos	1 000,00 €			Encargos operacionais de gestão financeira, faturação e rigor contabilístico indispensáveis à transparência e sustentabilidade administrativa do projeto.
Imprevistos	Imprevistos	2 384,50 €			Margem para ajustamentos de um método vivo, relacional e responsivo, capaz de se adaptar às necessidades emergentes e aos ritmos específicos do coletivo de mulheres.
TOTAL DESPESA		66 000,00 €			

Tabela A5 - Orçamento de referência: despesas suportadas pelo Município de Alcobaça

ORÇAMENTO - SAGRADO MUNDO FEMININO Despesas Suportadas pelo Município						
Categoria	Item / Descrição	Valor (€)	Qtd / Horas	Valor Unit. (€)	Observações	
Município de Alcobaça	Cedência de espaço - ensaios	12 000,00 €	40 sessões	300,00 €	Disponibilização de espaço protegido para 40 sessões de experimentação e construção de confiança (comunidades), fundamentais para a segurança relacional do grupo.	
Município de Alcobaça	Cedência de espaço - espetáculo	2 000,00 €			Atribuição de sala de espetáculos formal para a inscrição pública das narrativas femininas e afirmação do protagonismo das participantes.	
Município de Alcobaça	Comunicação	5 000,00 €			Estratégia de mediação para garantir a democratização do acesso e a visibilidade de grupos historicamente silenciados no território.	
Município de Alcobaça	Apoio técnico (som / luz)	1 000,00 €			Garantia de exigência estética e rigor técnico na apresentação final, enquanto forma de reconhecimento e valorização das participantes.	
Município de Alcobaça	Design gráfico	2 000,00 €			Construção de identidade visual profissional para legitimação da voz pública das participantes e suporte à divulgação institucional do projeto.	
Município de Alcobaça	Psicóloga	3 000,00 €			Retaguarda institucional para suporte emocional especializado e segurança relacional das participantes, abrangendo 40 sessões (equivalente a 4 sessões por participante para um grupo de 10 mulheres).	
Município de Alcobaça	Documentação (foto / vídeo)	5 000,00 €			Registo profissional para memória social, arquivo e produção de saber sobre práticas artísticas comunitárias.	
TOTAL APOIO MUNICÍPIO		30 000,00 €				

Anexo 5 - Vestígios do processo criativo: registos manuscritos, apontamentos de mediação e excertos de guião

Este anexo reúne materiais produzidos ao longo do processo criativo do projeto *Sagrado Mundo Feminino*, incluindo registos manuscritos de participantes, apontamentos da facilitadora e excertos de construção dramática. Estes vestígios permitem aceder às dinâmicas internas do processo, evidenciando a forma como a experiência vivida se transforma em matéria de criação. A sua inclusão contribui para a compreensão do projeto enquanto prática situada de produção de conhecimento, onde o corpo, a escuta e a relação assumem um papel central.

5.1 Escritas das participantes

Esta secção reúne textos produzidos pelas participantes nas fases iniciais do projeto, evidenciando a emergência de narrativas pessoais e a construção progressiva de um espaço de expressão.

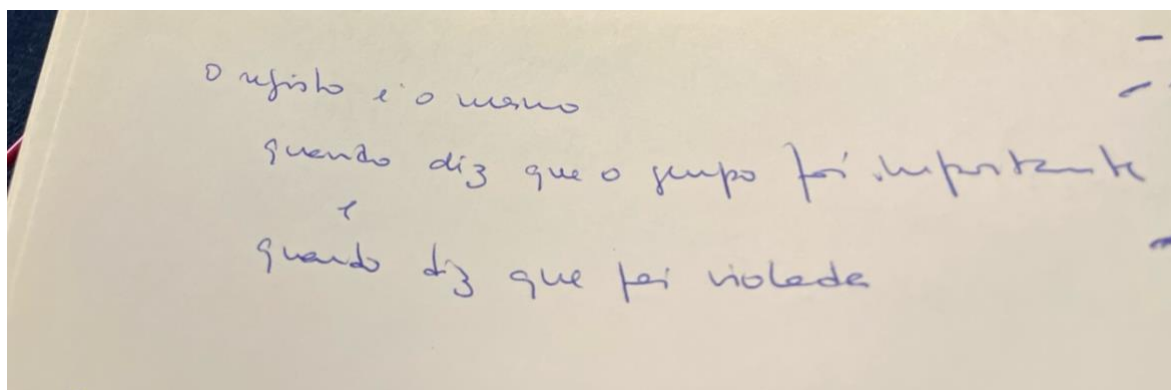


Figura 1 - Comentário manuscrito de uma participante

Nota: Registro que evidencia a percepção do grupo como espaço de escuta e acolhimento de experiências de elevada vulnerabilidade. Fonte: arquivo da autora

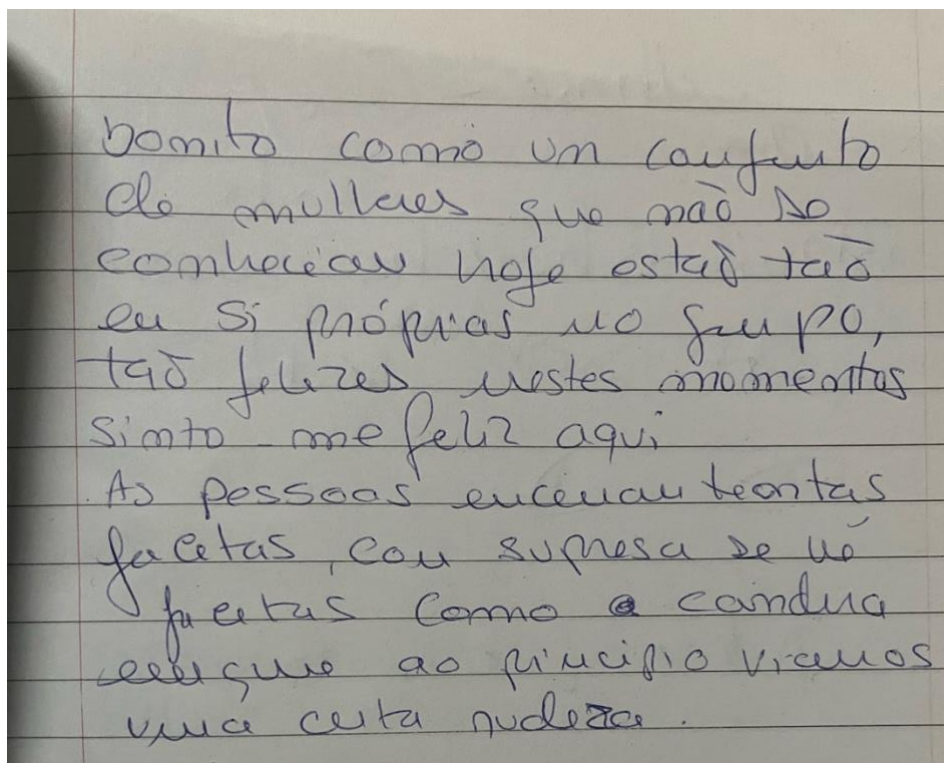


Figura 2 - Texto manuscrito de uma participante

Nota: Registro produzido nas primeiras sessões do projeto *Sagrado Mundo Feminino*. Fonte: arquivo da autora.

Transcrição parcial:

“Bonito como um conjunto de mulheres que não se conheciam hoje estão tão em si próprias no grupo, tão felizes nestes momentos, sinto-me feliz aqui. As pessoas encenam tantas facetas (...) ao princípio vimos uma certa rudeza.”

5.2 Apontamentos da facilitadora

Os registos apresentados nesta secção correspondem a apontamentos realizados pela facilitadora ao longo das sessões, permitindo observar decisões metodológicas, escuta do grupo e adaptação contínua do processo

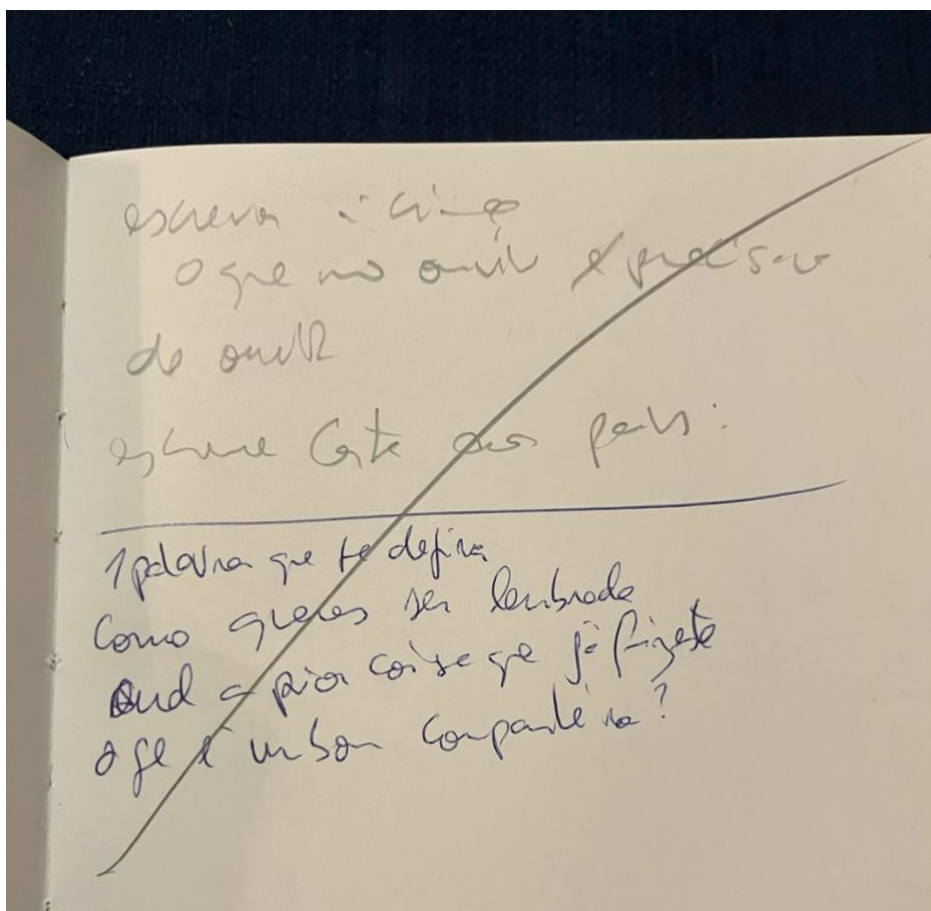


Figura 3 - Apontamentos da facilitadora durante uma sessão do projeto

Registo manuscrito produzido pela facilitadora a partir da escuta das participantes, reunindo temas, perguntas e pistas de trabalho a desenvolver em sessões posteriores. Evidencia a natureza responsiva da mediação e a adaptação do processo às questões emergentes do grupo.

Fonte: arquivo pessoal da autora

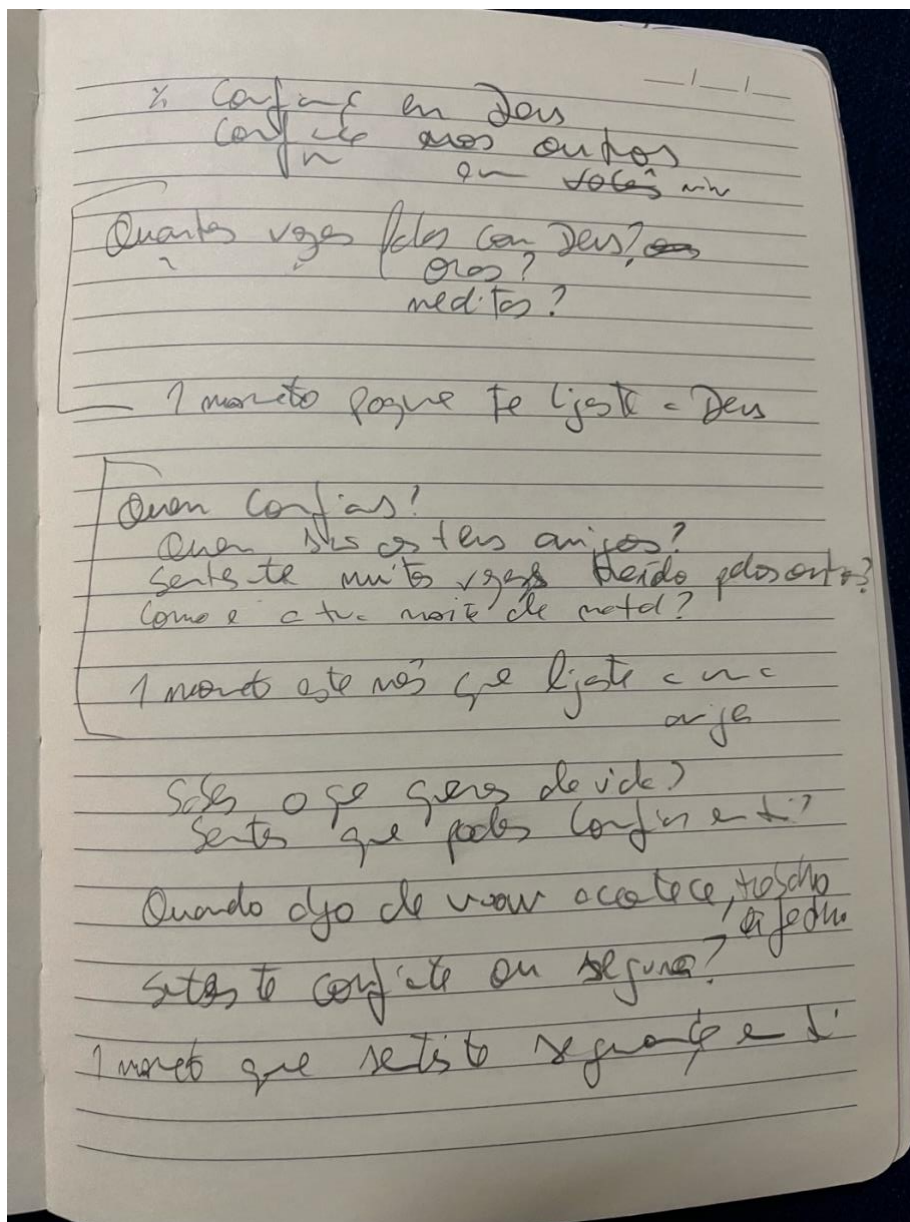


Figura 4 - Apontamentos da facilitadora durante uma sessão do projeto

Registo manuscrito produzido pela facilitadora a partir da escuta das participantes, reunindo temas, perguntas e pistas de trabalho a desenvolver em sessões posteriores. Evidencia a natureza responsiva da mediação e a adaptação do processo às questões emergentes do grupo.

Fonte: arquivo pessoal da autora.

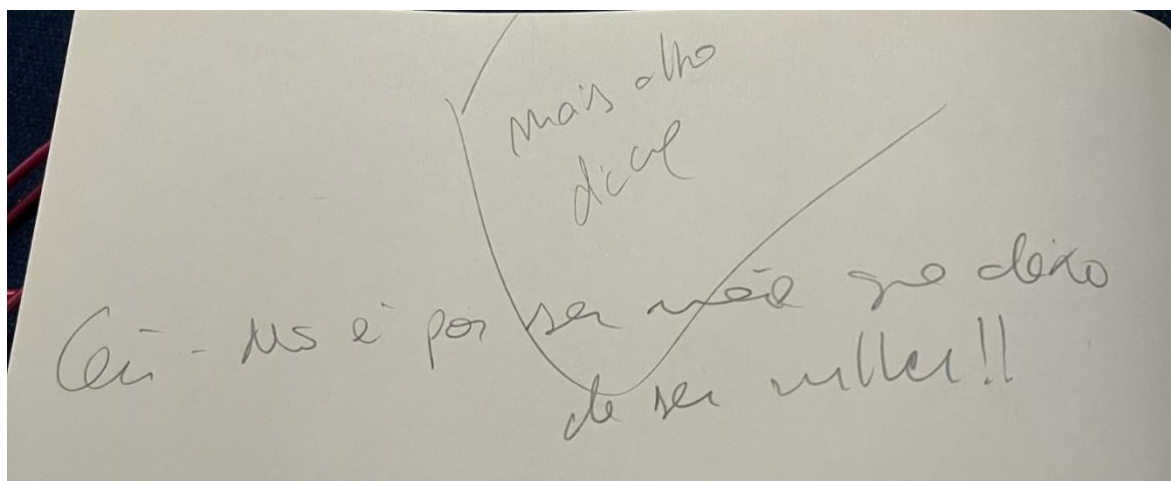


Figura 5 - Apontamento da facilitadora a partir de uma frase dita por uma participante

Registo manuscrito produzido durante o processo, a partir de uma frase verbalizada por uma participante. A anotação evidencia a emergência de temas ligados à maternidade, à identidade feminina e à recusa do apagamento da mulher no papel materno.

Fonte: arquivo pessoal da autora.

Transcrição parcial: “Não é por ser mãe que deixo de ser mulher.”

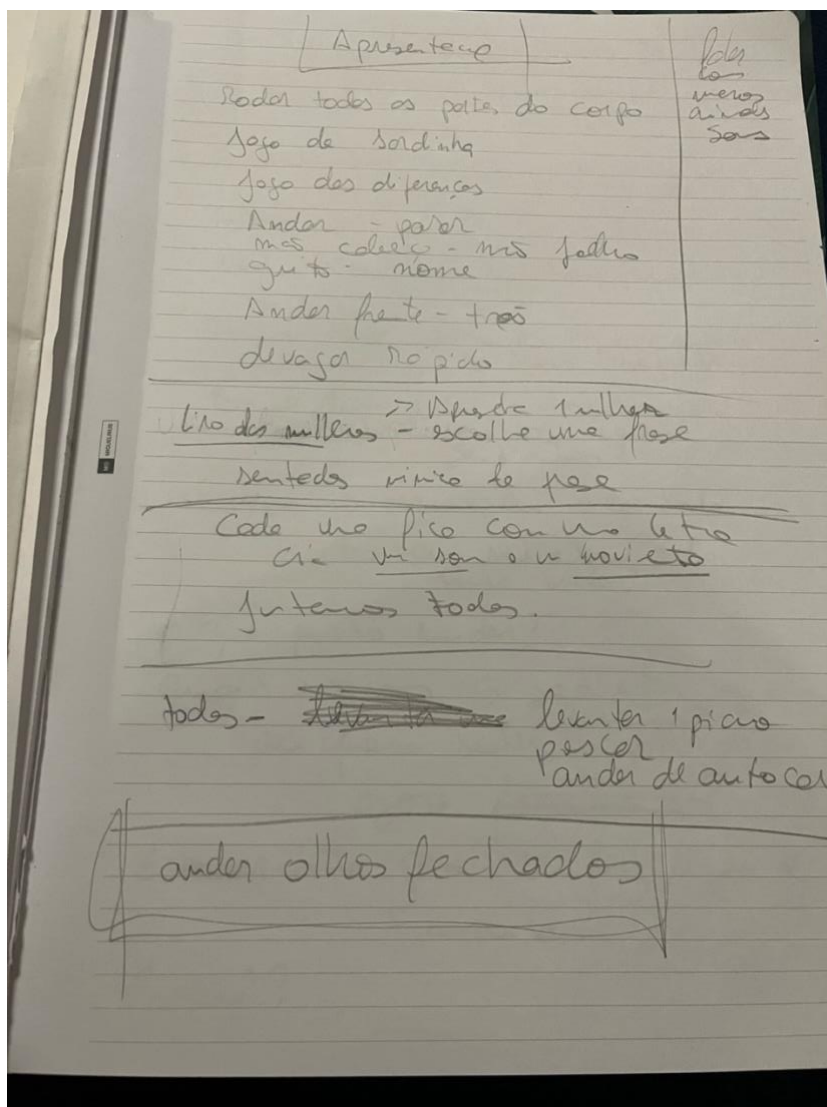


Figura 6 - Estrutura de sessão com exercício de olhos fechados

Registo manuscrito da facilitadora com a organização de exercícios e propostas de trabalho desenvolvidas em sessão. Inclui a referência ao exercício “andar de olhos fechados”, utilizado no processo para trabalhar confiança, escuta e relação com o grupo. Fonte: arquivo pessoal da autora.

Senti-me feliz por ver todas as interessadas no
primeiro encontro. Fizemos um -paseio- .
1º grupo de trabalho - 10 min.
Tipo de trabalho
faz acções as mulheres que aqui
estão e
a Lebe não acatou
Mary Beth

Figura 7 - Apontamento da facilitadora relativo à primeira sessão de uma edição do projeto

Registo manuscrito produzido no início do processo, com notas sobre exercícios de apresentação, primeiros contactos do grupo e impressão da facilitadora sobre a adesão das participantes.

Fonte: arquivo pessoal da autora.

Transcrição parcial: “Senti-me feliz por ver todas as interessadas no primeiro encontro.”

5.3 Materiais de composição dramatúrgica

Esta secção inclui excertos do processo de construção dramatúrgica, evidenciando a passagem da experiência individual à criação coletiva e à estruturação do material cénico.

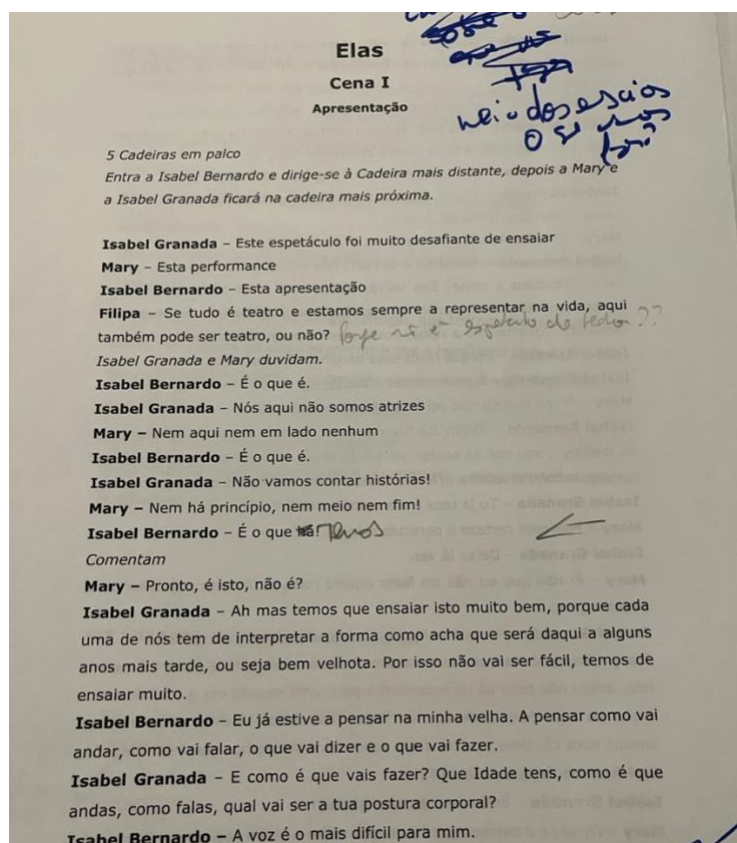


Figura 8 - Excerto do guião de trabalho do espetáculo *Elas*

Evidencia uma escrita cénica construída a partir das características, memórias e possibilidades das participantes. A estrutura dramatúrgica integra humor, comentário, improvisação e estratégias de apoio à memorização, transformando fragilidades do processo em matéria teatral.

Fonte: arquivo pessoal da autora.

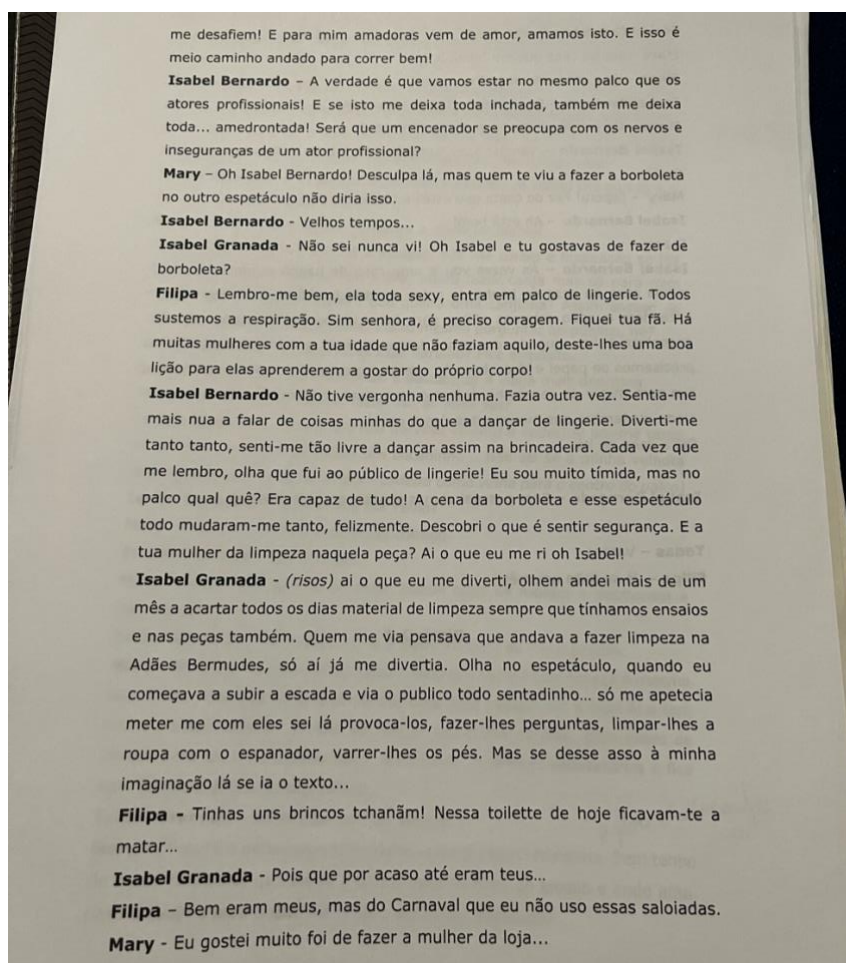


Figura 9 - Excerto do guião de trabalho do espetáculo Elas

Evidencia uma escrita cénica construída a partir das características, memórias e possibilidades das participantes. A estrutura dramatúrgica integra humor, comentário, improvisação e estratégias de apoio à memorização, transformando fragilidades do processo em matéria teatral.

Fonte: arquivo pessoal da autora.

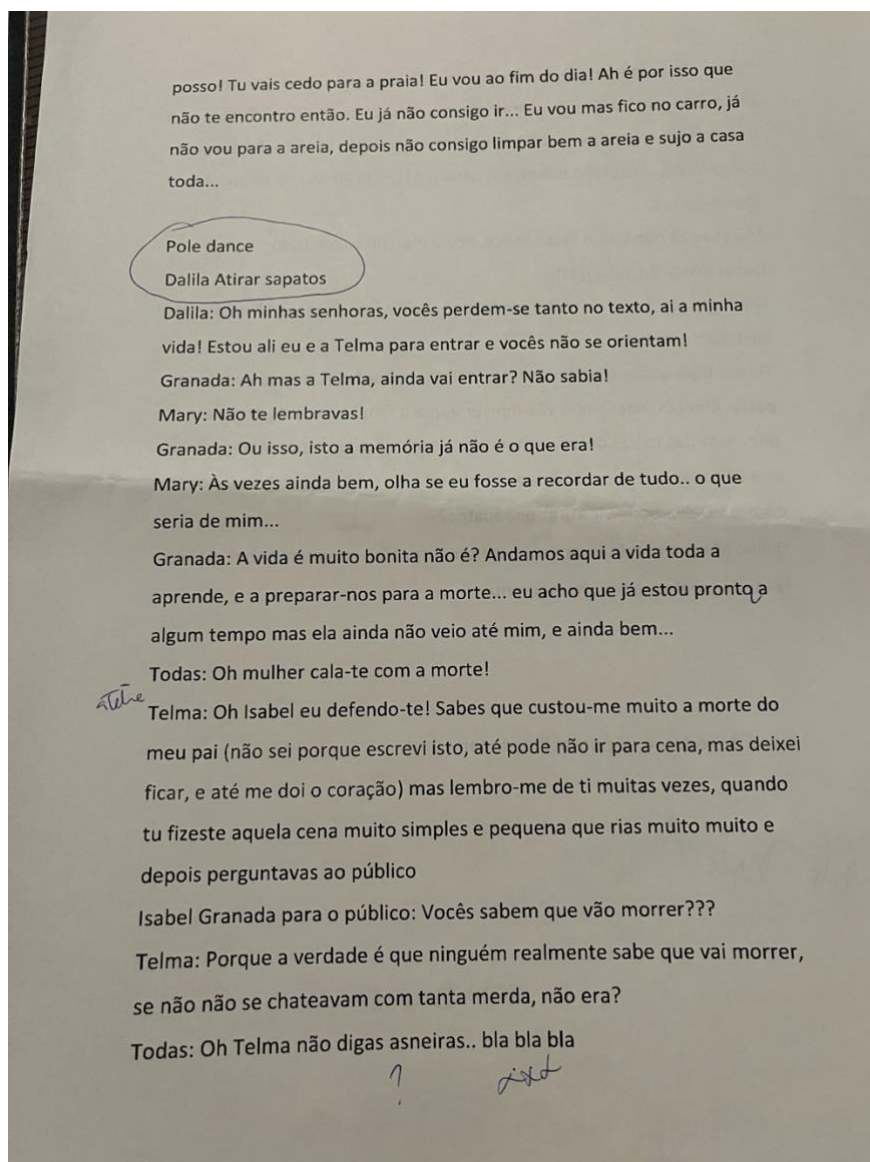


Figura 10 - Excerto do guião de trabalho do espetáculo Elas

Evidencia uma escrita cénica construída a partir das características, memórias e possibilidades das participantes. A estrutura dramatúrgica integra humor, comentário, improvisação e estratégias de apoio à memorização, transformando fragilidades do processo em matéria teatral.

Fonte: arquivo pessoal da autora.

Anexo 6 - Registos visuais, materiais de comunicação e inscrição pública do projeto *Sagrado Mundo Feminino*

Este anexo reúne um conjunto de registos visuais e materiais de comunicação associados ao projeto *Sagrado Mundo Feminino*. Estes materiais permitem observar a forma como o processo artístico se inscreve no espaço público, evidenciando a sua dimensão performativa, comunicacional e comunitária. A sua organização distingue entre momentos de apresentação, materiais de divulgação e presença mediática, tornando visível a passagem do processo interno à sua partilha com a comunidade.

6.1 Registos das apresentações públicas

Esta secção reúne imagens captadas durante apresentações públicas do projeto, evidenciando a presença em palco, a relação entre participantes e a dimensão performativa do processo.



Figura 11 - Apresentação pública do projeto Sagrado Mundo Feminino

Nota: Registo de apresentação pública do projeto. Fonte: arquivo da autora.



Figura 12 - Exercício de trabalho corporal durante o processo de criação.

Nota: Registo de exercício desenvolvido durante uma sessão do projeto *Sagrado Mundo Feminino*. Fonte: arquivo da autora.



Figura 13 - Momento de agradecimento final após a apresentação pública

Nota: Momento de encerramento e reconhecimento coletivo após a apresentação do projeto, com a presença da autora/facilitadora Diana Bernardes.

Fonte: arquivo da autora.



Figura 14 - Momento de agradecimento final no Cine-Teatro de Alcobaça

Nota: Momento de encerramento e reconhecimento coletivo após a apresentação do projeto, com a presença da autora/facilitadora Diana Bernardes.

Fonte: arquivo da autora.



Figura 15 - Conversa final com o público

Nota: Registo do momento de diálogo com o público após a apresentação do projeto. Fonte: arquivo da autora.

6.2 Materiais de comunicação dos espetáculos

Esta secção inclui cartazes e materiais de divulgação produzidos no âmbito do projeto, evidenciando estratégias de comunicação e a inserção do trabalho em contextos culturais específicos.



Figura 16 - Cartaz do espetáculo Começa Tudo Nelas!

Nota: Material de divulgação integrado no festival Books & Movies, em Alcobça. Fonte: arquivo da autora.



Figura 17 - Cartaz do espetáculo Começa Tudo Nelas!

Nota: Material de divulgação no âmbito das comemorações do Dia Internacional da Mulher. Fonte: arquivo da autora.



Figura 18 - Cartaz de divulgação do espetáculo *Quem São Elas?*

Nota: Material de divulgação do espetáculo apresentado no festival Books & Movies, em Alcobaça. Fonte: arquivo da autora.



Figura 19 - Cartaz de divulgação do espetáculo *Rainha sou EU*

Nota: Material de divulgação do espetáculo apresentado na Biblioteca Municipal de Alcobaça. Fonte: arquivo da autora.

6.3 Imprensa e presença pública

Os materiais aqui reunidos evidenciam a circulação pública do projeto e o seu reconhecimento em contextos institucionais e mediáticos, contribuindo para a sua inscrição no território e no espaço cultural.



Figura 20 - Notícia de imprensa sobre o Teatro da Transformação no festival Books & Movies

Nota: Registo da integração do projeto em contextos culturais institucionais. Fonte: arquivo da autora.



Figura 21 - Notícia de imprensa sobre o Teatro da Transformação



Figura 22 - Notícia de imprensa sobre ações performativas no espaço público

Nota: Registo da continuidade das ações do Teatro da Transformação, com foco na sensibilização para a violência doméstica. Fonte: arquivo da autora.



Figura 23 - Notícia de imprensa sobre a marcha do Dia Internacional da Mulher

Nota: Registo da participação comunitária e da dimensão pública da intervenção dinamizada em Alcobaça. Fonte: arquivo da autora.



Figura 24 - Cartaz de divulgação da marcha performativa do Dia Internacional da Mulher

Nota: Iniciativa promovida pelo Teatro da Transformação em Alcobaça, evidenciando a mobilização comunitária e a ocupação do espaço público. Design gráfico: Natacha Costa Pereira. Fonte: arquivo da autora.