Arte Participativa e Construção Comunitária: Potencialidades e Limites de Duas Intervenções no Bairro 2 de Maio

Susana Campos
Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design (CIAUD),
Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa.

Artigo recebido a 25/06/2026.
Aceite para publicação a 30/09/2026.

Resumo

Este artigo analisa dois projetos de desenvolvimento social que recorreram a metodologias artísticas com participantes do Bairro 2 de Maio, em Lisboa. Embora os dois grupos apresentassem características demográficas distintas, houve continuidade de processos. O estudo examina o papel da prática artística na promoção da participação, da expressão pessoal, da aprendizagem e do bem-estar. Os resultados sugerem que práticas artísticas acessíveis e adaptadas às características dos participantes favorecem a inclusão social, a construção de relações e a capacitação individual, embora persistam limitações relativas à distribuição da agência criativa e à emancipação artística.

Palavras-chave: Metodologias artísticas; Desenvolvimento local; Arte participativa.

Participatory Art and Community Building: The Potential and Limitations of Two Interventions in the 2 de Maio Neighbourhood

Abstract

This article analyses two social development projects utilising arts-based methodologies with participants from Bairro 2 de Maio in Lisbon. Although the two groups displayed distinct demographic characteristics, they were conceived as part of a continuous process. The study examines the role of artistic practice in fostering participation, personal expression, learning, and well-being. The findings suggest that accessible artistic practices adapted to participants' characteristics promote social inclusion, relationship-building, and individual empowerment,

CAMPOS, Susana (2026),
"Arte Participativa e Construção Comunitária: Potencialidades e Limites de Duas Intervenções no Bairro 2 de Maio",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 105 – 131.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a4

although limitations remain regarding the distribution of creative agency and artistic emancipation.

Keywords: Arts-based methodologies; Social development; Participatory art.

Art Participatif et Développement Communautaire: Potentialités et Limites de Deux Interventions dans le Quartier du 2 Mai

Résumé

Cet article analyse deux projets de développement social fondés sur des méthodologies artistiques menés avec des participants du Bairro 2 de Maio à Lisbonne. Bien que les deux groupes présentent des caractéristiques démographiques distinctes, une continuité des processus a été maintenue. L'étude examine le rôle de la pratique artistique dans la participation, l'expression personnelle, l'apprentissage et le bien-être. Les résultats suggèrent que des pratiques accessibles et adaptées favorisent l'inclusion sociale, la création de liens et l'autonomisation individuelle, malgré certaines limites liées à l'agentivité créative et à l'émancipation artistique.

Mots-clés: Méthodologies artistiques; Développement social; Art participatif.

Arte Participativo y Construcción Comunitaria: Posibilidades y Límites de Dos Intervenciones en el Barrio de 2 de Maio

Resumen

Este artículo analiza dos proyectos de desarrollo social basados en metodologías artísticas realizados con participantes del Barrio 2 de Maio, en Lisboa. Aunque ambos grupos presentaban características demográficas distintas, existió una continuidad de los procesos. El estudio examina el papel de la práctica artística en la promoción de la participación, la expresión personal, el aprendizaje y el bienestar. Los resultados sugieren que prácticas accesibles y adaptadas a las características de los participantes favorecen la inclusión social, la construcción de relaciones y el empoderamiento individual, aunque persisten limitaciones relacionadas con la agencia creativa y la emancipación artística.

Palabras clave: Metodologías artísticas; Desarrollo social; Arte participativo.

Introdução

Nas últimas décadas, as metodologias artísticas têm vindo a ganhar um crescente reconhecimento nos campos do desenvolvimento social, do envolvimento comunitário e da investigação participativa, pela sua capacidade de promover inclusão, diálogo e

transformação pessoal, particularmente entre populações em situação de marginalização estrutural. Tais abordagens deslocam o foco de modelos centrados em défices sistémicos para práticas que valorizam a criatividade, a agência, a expressão da diversidade e a produção de conhecimento relacional.

Olhamos aqui para uma abordagem da função social das artes, cuja primeira manifestação sistematizada podemos situar em *Art as Experience* de John Dewey (2005), publicado em 1934, que nos sugere a probabilidade de os mais importantes valores etológicos da arte serem a própria atividade de fazer e participar na produção de sentido partilhado, assim como o conhecimento, com dimensão estética, que resulta do 'fazer' (*learning by doing*). Com o estabelecimento da arteterapia em meados do século XX e a recuperação de Dewey pelos movimentos que revolucionaram tanto alguns princípios da educação formal como o panorama artístico na segunda metade do século — nomeadamente através das linhas pragmatistas da Filosofia e da Estética —, nos anos 90 começaram a aparecer propostas que pensavam a arte como instrumento de investigação científica.

Shaun McNiff (1998), pioneiro destas metodologias do ponto de vista do papel epistemológico das práticas, destaca o fazer artístico como um processo inerentemente reflexivo e terapêutico, que facilita a autoexploração e a construção de sentido. Vendo os processos artísticos (fazer, reagir ou refletir) como produtores de conhecimento, recusa a noção da neutralidade em investigação, afirmando que esta é inerentemente experimental, intuitiva e incorporada (*embodied*) e que conduz a campos de pesquisa e a resultados que os métodos convencionais não permitem perscrutar e alcançar.

Por seu lado, Elliot Eisner (1997, 2008), ao longo de duas décadas, legitimou o uso das metodologias baseadas em práticas artísticas no contexto académico, construindo suportes teóricos e estabelecendo-as como adequadas a novas formas de entendimento, reguladas pela compreensão de sentido e pela imaginação. A multiplicidade de interpretações serve os propósitos de conhecer esteticamente, facilita a narrativa e a metáfora e permite formas de avaliação para lá da mera replicabilidade, favorecendo a aquisição intuitiva de competências adaptadas às nuances do conhecedor (Eisner, 1997, 2008; Barone & Eisner, 2012).

Patricia Leavy, mais recentemente, sistematizou trabalho precedente nesta área de estudo, consolidou enquadramentos metodológicos e apresentou metodologias em associações de uma enorme variedade de disciplinas artísticas e científicas, demonstrando que o campo abrangente da investigação baseada na arte é já um paradigma estabelecido de investigação interdisciplinar. Leavy produziu duas das mais importantes obras que firmaram e expandiram a área em cruzamentos disciplinares, *Method Meets Art* (2015) e *Handbook of arts-based research* (2025), ambas reeditadas[1] e amplamente citadas, que enfatizam as possibilidades de design, sistematização e avaliação adaptadas às especificidades de problemas disciplinares ou sociais, sempre dentro de princípios éticos e de justiça social.

Este artigo examina dois projetos de desenvolvimento social consecutivos realizados com populações do mesmo bairro desfavorecido — o Bairro 2 de Maio, no Alto da Ajuda, em Lisboa —, ambos recorrendo a metodologias artísticas com grupos de participantes distintos, mas parcialmente sobrepostos. Os projetos, financiados pelo BIP/ZIP – Câmara Municipal de Lisboa, programa de intervenção prioritária em parcerias locais, decorreram em 2022 (Mãos que Falam) e em 2023 (*Aceleradora Tech Ocidental*). Os dois tinham vertentes formativas profissionalizantes, de desenvolvimento pessoal e de desenvolvimento artístico e envolviam outros parceiros, nomeadamente a Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa. Embora as iniciativas tenham assentado num compromisso comum com a acessibilidade, a convivialidade e a criação coletiva, diferiam significativamente na composição demográfica, nas dinâmicas de grupo e nos recursos artísticos mobilizados.

Como defende François Matarasso, a participação nas artes pode gerar competências, confiança, conhecimento e ligações sociais que se estendem para além do próprio ato artístico (Matarasso, 2019). Todavia, as práticas artísticas socialmente comprometidas dependem frequentemente de infraestruturas de cuidado, apoio e manutenção que tendem para a parca visibilidade, mas que são essenciais para possibilitar a participação plena (Jackson, 2011). Ao olhar para estes projetos, o artigo procura explorar criticamente de que forma o fazer artístico funciona como uma atividade capacitadora e conducente à realização

[1] *Method Meets Art* foi publicado em 2008 e reeditado em 2015 e 2020; enquanto que *Handbook of arts-based research* foi-o em 2018 e 2025.

CAMPOS, Susana (2026),
"Arte Participativa e Construção Comunitária: Potencialidades e Limites de Duas Intervenções no Bairro 2 de Maio",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 105 – 131.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a4

para pessoas com pouca ou nenhuma literacia artística, permitindo formas de expressão e aprendizagem que contornam as barreiras da educação formal.

Situando os dois projetos num enquadramento teórico mais amplo, analisa-se de que forma diferentes configurações de participantes, materiais e atividades moldam os resultados e as experiências em iniciativas de desenvolvimento social baseadas na arte. É dada particular atenção às dificuldades como oportunidades de ligação, ao papel dos recursos artísticos na facilitação da participação de indivíduos com pouca literacia, bem como às formas como o prazer, a colaboração, o envolvimento material e o reconhecimento público contribuem para a emoção estética e para o desenvolvimento pessoal e comunitário. Ao analisar estes dois casos em paralelo, o artigo procura contribuir para o debate em torno do potencial e dos limites das metodologias artísticas em contextos de marginalização social, oferecendo pistas relevantes para futuras práticas e investigações.

1. Um bairro, dois projetos – contextos de atuação

No que respeita aos destinatários primários dos projetos, o primeiro envolveu um grupo misto de participantes Ciganos e não-Ciganos, predominantemente jovens e adolescentes em abandono escolar, bem como um número muito reduzido de participantes séniores com escassa assiduidade. O segundo projeto foi composto maioritariamente por mulheres séniores (muitas das quais nunca frequentaram a escola ou têm uma escolaridade muito limitada), juntamente com a presença menos numerosa e irregular de crianças, alguns adolescentes, algumas mulheres jovens e adultos com défice cognitivo. A mudança na composição demográfica introduziu novos desafios e possibilidades, particularmente ao nível da comunicação, do ritmo de trabalho, das formas de participação e da adaptação do trabalho a um grupo muito heterogéneo (mesmo que maioritariamente feminino). Como nos recorda o enquadramento pedagógico de Paulo Freire (1970), a literacia não é apenas uma competência técnica, mas uma prática social situada, ligada a relações de poder e identidade. Em contextos onde os participantes foram historicamente excluídos da educação formal, os modos alternativos de envolvimento, como as práticas artísticas visuais e tácteis, tornam-se especialmente relevantes.

CAMPOS, Susana (2026),
"Arte Participativa e Construção Comunitária: Potencialidades e Limites de Duas Intervenções no Bairro 2 de Maio",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 105 – 131.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a4

Uma característica central de ambos os projetos foi a criação deliberada de grupos que se aproximassem, na composição, de um reflexo do tecido social local, envolvendo bairro, universidade e outros atores voluntários. Assim, os participantes do bairro trabalharam lado a lado com estudantes de licenciatura e pós-graduação das áreas do design e da arquitetura. Acresce que, no segundo caso, foram igualmente acolhidos participantes voluntários externos ao local, os quais, embora pouco numerosos, ampliaram quer competências em partilha, quer o carácter de não-especialização em arte e design, o que os aproximava da população marginalizada.

A colaboração intergeracional e intercontextual promoveu uma troca recíproca de competências e perspetivas, desafiando distinções hierárquicas entre 'especialistas' e 'aprendentes'. No segundo projeto, esta dinâmica foi ainda enriquecida por momentos em que as crianças apoiaram as mulheres séniores, gerando situações de cuidado e apoio mútuo que subverteram papéis convencionais associados à idade. Estas interações aproximam-se da noção de "comunidades de prática" de Etienne Wenger (1998), na qual a aprendizagem emerge através da participação e da atividade partilhada, mais do que da instrução formal. Esta compreensão é prolongada na descrição de Wenger-Trayner *et al.* (2023) sobre as comunidades de prática como grupos "constituída por pessoas que participam num processo de aprendizagem coletiva num domínio partilhado da atividade humana." (Wenger-Trayner *et al.*, 2023: 1). No desenvolvimento através da prática, Wenger-Trayner *et al.* (2023: 110), referem o apoio mútuo entre os membros de uma comunidade envolvida num projeto como um fator potencial para o sucesso do mesmo e acrescentam que "a comunidade constrói relações que possibilitam o envolvimento mútuo e a aprendizagem coletiva; e a prática ancora a aprendizagem naquilo que as pessoas fazem, tanto enquanto fonte de desafios vividos como enquanto espaço para experimentar novas formas de fazer" (Wenger-Trayner *et al*., 2023: 13).

A natureza colaborativa e artística destes projetos criou oportunidades para tal aprendizagem coletiva, permitindo que participantes de diferentes idades e origens negociassem significados, trocassem conhecimentos e desenvolvessem relações através do seu envolvimento com o bairro — diferenciado, mas partilhado. É possível que, num contexto em

que 'bairro' era central no processo, perceções interiorizadas da composição do mesmo contribuíssem para a transposição do fosso intergeracional, ao contrário do que aconteceria, por exemplo, na escola ou num espaço de lazer subordinado a um segmento social ou a uma das faixas etárias.

Em ambos os projetos, o fazer artístico funcionou como uma linguagem não verbal e multissensorial através da qual os participantes puderam explorar narrativas pessoais, emoções, afinidades e realidades sociais. Esta perspetiva alinha-se com o conceito de 'metodologias visuais' desenvolvido por Gillian Rose (2016), que sublinha a capacidade das imagens e das práticas criativas para produzir conhecimento dificilmente articulável por palavras. No caso, tal conhecimento espelha um contexto cultural com as suas opções eletivas relativamente a técnicas, composições cromáticas e representações simbólicas. Para participantes com baixos níveis de literacia, estas abordagens não são meramente complementares, mas fundamentais, possibilitando o acesso a formas de expressão que, de outro modo, permaneceriam inacessíveis, se em paradigmas centrados no texto.

Os projetos decorreram ao longo de três a quatro meses, com *workshops* bissemanais que proporcionaram continuidade, mantendo simultaneamente a flexibilidade necessária face aos diferentes níveis de participação. Neste enquadramento temporal, foi desenvolvido um conjunto diversificado de atividades artísticas, concebidas para serem acessíveis, adaptáveis e abertas. No primeiro projeto, estas incluíram exercícios de desenho de retrato realizados em paralelo com práticas de escuta ativa orientadas pela equipa de desenvolvimento pessoal envolvida no projeto Mãos que Falam; a criação de narrativas visuais curtas utilizando figuras de plasticina e cenários desenhados em papel; Hirameki (uma estratégia baseada na pareidolia que permite transformar formas aleatórias em imagens 'encontradas'); desenhos coletivos de carácter catártico; e autorretratos coletivos compósitos sobre espelhos. Estas atividades privilegiaram a experimentação e a expressão de visões pessoais e coletivas, assim como a construção de narrativas em cocriação, as quais espelhavam inquietações e imaginários, frequentemente através de representações metafóricas.

Imagem 1 – Corda têxtil, *Projeto Aceleradora Tech Ocidental*, 2023. À esquerda, no primeiro dia; à direita, em exposição no Palácio da Ajuda.



Fonte: Susana Campos e Associação *Locals Approach.*

No segundo projeto, embora algumas práticas tenham sido retomadas — nomeadamente os autorretratos coletivos sobre espelhos —, a abordagem geral deslocou-se para atividades mais tácteis e ligadas ao fazer manual. Os participantes contribuíram para uma peça têxtil coletiva (Imagem 1); realizaram pinturas e colagens; colaboraram numa obra de grande formato em papel com motivos de *stencil* rudimentar criados por si; modelaram medalhões em massa de pão com relevos impressos, posteriormente pintados. Adicionalmente, uma estrutura em grelha construída com canas comuns, realizada, desde a recolha das canas no campo adjacente, por crianças, estudantes e voluntários externos, introduziu uma dimensão arquitetónica que articulou o pensamento espacial com o desenvolvimento de competências manuais (Imagem 2). Esta variação dos recursos artísticos reflete não só as necessidades e preferências do grupo participante, mas também a importância da materialidade na facilitação do envolvimento, particularmente entre indivíduos com baixos níveis de cultura artística institucional. Como sugere Tim Ingold (2013), o fazer é um processo de pensar através dos materiais, no qual o conhecimento emerge da interação prática, mais do que do raciocínio abstracto, e o produto "*não é a sombra visível de um acontecimento mental; é um processo de pensamento, e não a projeção do pensamento.*" (Ingold, 2013: 128).

CAMPOS, Susana (2026),
"Arte Participativa e Construção Comunitária: Potencialidades e Limites de Duas Intervenções no Bairro 2 de Maio",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 105 – 131.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a4

Imagem 2 – Grelha de canas – apanha, construção (Faculdade de Arquitetura) e objeto concluído (Palácio da Ajuda), 2023, *Projeto Aceleradora Tech Ocidental*.



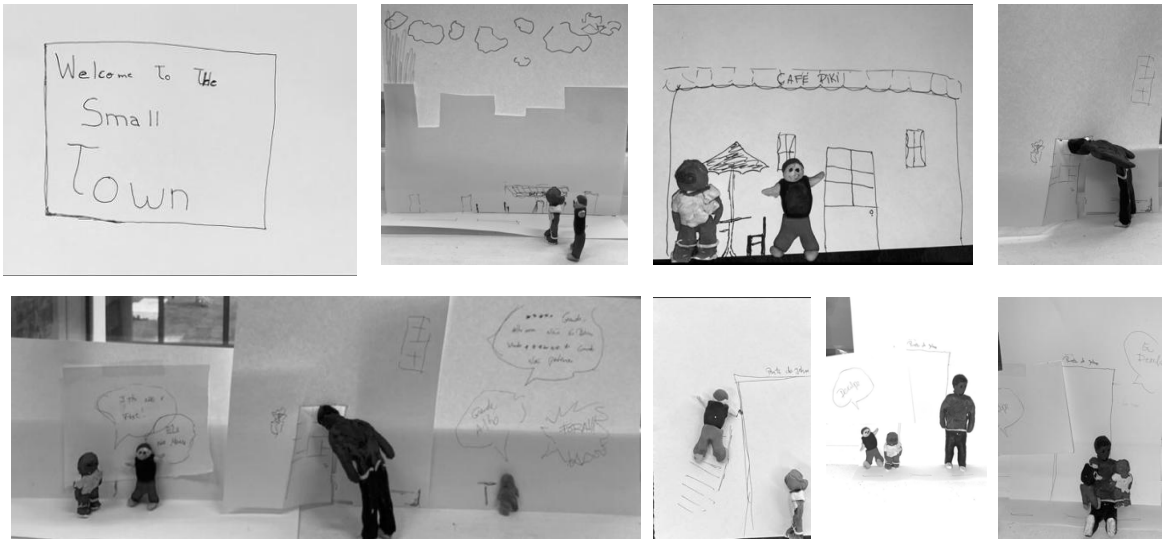
Fonte: Helena Cabral Fernandes, Associação *Locals Approach* e Susana Campos.

Apesar destas diferenças, ambos os projetos partilharam um compromisso com o fazer artístico enquanto atividade conducente ao prazer — um aspecto frequentemente subvalorizado em contextos de desenvolvimento social, onde os resultados tendem a ser avaliados em termos instrumentais. O prazer desempenha, contudo, um papel fundamental na sustentação da participação, pela promoção da motivação intrínseca e pela criação de um sentimento de pertença. A ideia de que os espaços de aprendizagem e transformação devem ser também espaços de alegria e ligação (hooks, 1994) conduziu o trabalho, no qual se procurou instituir variedade, ludismo e coparticipação. Em ambos os projetos, momentos de riso, curiosidade e descoberta partilhada não foram incidentais, mas centrais ao processo, contribuindo para o sentimento de realização e de valorização pessoal dos participantes. Tal dimensão dialógica aproxima-se igualmente daquilo que Grant Kester (2013) descreve como práticas artísticas baseadas na conversação, nas quais o valor da obra reside menos na produção de artefactos e mais nos processos de escuta, negociação e construção coletiva de significado.

Nesta perspetiva, importa referir o equilíbrio entre exercícios que promoviam a colaboração, aspetos lúdicos e aprendizagens visuo-manuais e outros que convidavam à introspeção e à reflexão. Na primeira linha, refira-se os retratos compósitos, o Hirameki, o *stencil*, ou a peça

têxtil. Na segunda, os retratos associados à atenção ao Outro, as 'rasgagens de frustrações' e subsequente colagem reorganizada, ou a criação de medalhões que 'transformavam' forças individuais em peças pessoais, cuja construção suscitou uma conversa sobre a ambiguidade das forças e qualidades no sentido em que por vezes são percebidas como um convite aos maus-tratos, levando aos temas da violência doméstica, da traição entre amigos, etc. Houve ainda exercícios que combinavam em igual medida as duas vertentes, como o das narrativas visuais em plasticina.

Imagem 3 – Narrativa visual com avatares em plasticina, 2022, *Projeto Mãos que Falam*.



Fonte: Susana Campos.

Na Imagem 3, podemos ver um exemplo deste trabalho feito em pequenos grupos de jovens Ciganos, do bairro, e não-Ciganos, do bairro e da faculdade. Os participantes fizeram, individualmente, uma pequena figura em plasticina, entendida como o seu avatar. Seguidamente, em conjunto, criaram uma pequena história ilustrando um episódio de exclusão injustiça ou sofrimento, entendido numa interpretação literal ou metafórica. Este grupo tirou partido da existência de uma figura em plasticina ser bastante maior que as outras e fez uma história sobre uma pequena cidade, na qual um dos habitantes não conseguia entrar devido à dimensão da porta. Os outros apressaram-se a construir-lhe uma porta maior, em consonância com o pendor geral destas histórias criadas para uma resposta solidária, muito no sentido (embora num contexto distinto do seu tema central) do que Janice Haaken

(2010) designa por "narrativas de luta e reparação", as quais correspondem à vertente mais autêntica e sustentável de resolução de problemas (Haaken, 2010: 79, 93-100).

Importa ainda sublinhar que o percurso de ambos os projetos se estendeu para além do espaço dos *workshops*, através de um conjunto de apresentações públicas que desempenharam um papel significativo na consolidação do sentimento de realização e de visibilidade dos participantes. No primeiro projeto, os trabalhos produzidos foram apresentados em duas exposições *pop-up*: uma, mais informal, no centro comunitário local (Casa para Todos) e outra, de maior escala e com maior cuidado expositivo, no 2 de Maio Azul, uma sala polivalente situada no bairro (Imagem 4). Estes momentos funcionaram não apenas como oportunidades de apresentação de resultados, mas também como eventos coletivos e abertos a outras práticas, como a música e a dança, onde reforçaram o reconhecimento e o orgulho a nível local.

Imagem 4 – Vistas da exposição no espaço 2 de maio azul, 2022. À esquerda, exemplos coletivos de Hirameki; ao centro, retratos coletivos compósitos sobre espelhos; à direita vista parcial da corda têxtil, com Sandra Alves, dirigente da Associação *Amigos do B2M*, parceira no projeto, e Gonçalo Folgado, Presidente da Associação *Locals Approach*.



Fonte: Susana Campos.

No segundo projeto, a dimensão expositiva foi ampliada através de uma parceria com um projeto informal de ação-teatro ("Há Vozes no Palácio", criado por Catarina Aidos e Helder Magalhães e encenado pela primeira), que decorria no mesmo período no Palácio da Ajuda, contíguo ao bairro. Esta colaboração introduziu uma nova camada de intercâmbio entre grupos sociais distintos: enquanto os participantes do teatro não eram, igualmente, profissionais daquela área artística, tratava-se maioritariamente de indivíduos que não se

conheciam todos previamente, com níveis de escolaridade elevados e distribuídos por uma faixa etária menos abrangente, contrastando com o perfil demográfico e socioeducativo dos participantes do bairro. Neste contacto, realizou-se uma sessão conjunta em que ambos os grupos criaram autorretratos compósitos coletivos sobre espelhos e outra em que assistiram a um ensaio, promovendo um espaço de experiência partilhada que esbateu fronteiras sociais e culturais. Um pormenor interessante foi o facto de a sessão de autorretratos compósitos (ver Imagem 5) e o discurso que a acompanhou terem suscitado uma alteração no texto da peça, da autoria de Helder Magalhães, introduzindo uma reflexão sobre a representação do Eu na relação com o Outro na fala de uma das personagens (o pintor da corte).

Imagem 5 – À esquerda, imagem do final da peça de teatro *Há Vozes no Palácio*, com os nossos participantes como parte da assistência; ao centro, alguns autorretratos retratos compósitos coletivos sobre espelhos feitos com o grupo de teatro no palácio; à direita, autorretratos compósitos em exposição. 2023, *Projeto Aceleradora Tech Ocidental*.



Fonte: Susana Campos e *Associação Locals Approach*.

Posteriormente, os trabalhos desenvolvidos nos *workshops* foram apresentados em formato de exposições *pop-up* num espaço de entrada adjacente à sala onde decorreram duas apresentações da peça de teatro, com um intervalo de quatro meses entre ambas. Na primeira apresentação, os participantes do bairro estiveram presentes e puderam ver o seu trabalho (na altura ainda em progresso) observado e apreciado por um número de espectadores significativamente mais alargado que o do projeto anterior, num espaço nobre do palácio e com o público de uma sala lotada. A estrutura de canas fazia parte do cenário, servindo de suporte para as peças do guarda-roupa que os atores trocavam durante a representação (Imagem 2). Frente à porta de entrada da sala, ocupando os vãos de duas janelas, estavam expostos o trabalho em stencil (Imagem 6) e, sobre uma película

transparente, os autorretratos compósitos em folhas de acetato colocadas sobre espelhos. A peça têxtil, que tinha a forma de uma longa corda colorida, dirigia o público desde o topo da escada de acesso até à maçaneta da porta da sala onde decorria a peça (ver Imagem 1). Finalmente, e apenas na exposição que acompanhou a segunda atuação (porque ainda não tinham sido feitos na primeira), os medalhões estavam expostos sobre um dos largos parapeitos.

Imagem 6 – Trabalho em stencil sobre papel cenário – em execução, pormenor e exposto no Palácio da Ajuda. 2023*, Projeto Aceleradora Tech Ocidental.*



Fonte: Susana Campos.

O momento em que os participantes viram o seu trabalho exposto no Palácio da Ajuda foi marcado por um visível sentimento de orgulho e reconhecimento; ouvia-se dizer "fomos nós que fizemos!", sublinhando a importância da visibilidade pública nos processos de capacitação individual e coletiva. Como refere Matarasso, a apresentação pública de práticas artísticas comunitárias pode desempenhar um papel crucial na validação das contribuições dos participantes e no reforço do seu sentimento de pertença a contextos culturais mais amplos (Matarasso, 1997).

Por fim, a natureza coletiva de muitas das atividades — como a pintura em grupo, as peças têxteis ou os autorretratos compósitos — reforçou um sentido de interdependência. Estas práticas aproximam-se do conceito de 'estética relacional' de Nicolas Bourriaud (2002), que destaca as interações sociais produzidas pelos processos artísticos como um espaço central

de produção de significado, considerando como "as mais diversas formas de encontro e de invenção relacional" (Bourriaud, 2002: 6) adquiriu no nosso tempo o estatuto de objeto estético. Esta visão tem importações políticas, na medida em que se foca num plano de emancipação, partindo dos lugares material e simbólico da obra de arte no sistema económico e do contexto marxista de *interstício social* que a obra representa, mesmo quando é "a imagem fugaz que emerge do comportamento coletivo. Em certo sentido, o valor de uso da convivialidade entrelaça-se com o seu valor de exposição, no âmbito de um projeto visual." (Bourriaud, 2002: 38), sendo a criação de condições para a ocorrência destes convívios mais importante do que os produtos apresentados. No contexto destes projetos, o fazer artístico constituiu-se como um meio de construção de relações, negociação de diferenças, afirmação de vozes e cocriação de espaços partilhados de expressão.

2. Conflito, tensões e valor pedagógico da disrupção

Embora os *workshops* se tenham caracterizado predominantemente pela colaboração e apoio mútuo, surgiram inevitavelmente momentos de tensão e conflito, refletindo a composição heterogénea dos grupos e a amplitude de desigualdades sociais que os participantes enfrentavam no seu quotidiano. Em vez de serem entendidos apenas como interrupções no fluxo de atividades, estes episódios podem ser situados dentro de um crescente corpo de literatura que reconhece o conflito como uma dimensão intrínseca e potencialmente produtiva das práticas artísticas participativas. Contextos participativos são inerentemente conflituosos, dada a heterogeneidade dos grupos, e tentativas de eliminar a discordância podem obscurecer as próprias dinâmicas sociais que um projeto procura abordar (Schrag, 2026; Mouffe, 2013).

Um exemplo particularmente significativo ocorreu durante o primeiro projeto, quando adolescentes Ciganos dirigiram comentários discriminatórios a um aluno da faculdade que presumiam ser homossexual. O incidente exigiu uma intervenção imediata, tanto para garantir um ambiente seguro como para abrir espaço para uma reflexão crítica, recorrendo ao princípio de agonismo de Chantal Mouffe (2013). A discussão que se seguiu abordou a discriminação como um fenómeno relacional e sistémico, levando os participantes a

confrontar uma aparente contradição: a coexistência das suas próprias experiências de marginalização com a reprodução de atitudes excludentes em relação aos outros. O tópico dos modelos de masculinidade foi também abordado, trazendo oportunidades de participação e introdução de nuances pelas participantes do género feminino, o que enriqueceu a discussão, mesmo sem que houvesse consenso no final. Este momento está em consonância com a investigação sobre o diálogo baseado nas artes, que destaca a capacidade dos processos artísticos participativos para trazer à tona tensões e possibilitar a reflexão sobre normas e valores sociais profundamente enraizados. Em tais contextos, o desconforto gerado pelo conflito pode tornar-se um catalisador para a consciencialização, em vez de um obstáculo à participação.

No segundo projeto, o conflito assumiu diferentes formas, frequentemente ligadas a questões de pertença, reconhecimento e autoridade percebida dentro do grupo. Algumas mulheres identificadas como líderes informais no bairro manifestaram resistência à presença de participantes externas, principalmente quando estas eram percebidas como ocupando posições de conhecimento algo especializado. Num caso, uma participante voluntária que contribuiu ativamente do ponto de vista formativo, ensinando técnicas de costura e outras manipulações têxteis (dois adolescentes chegaram a aprender a coser usando a máquina levada por esta participante), tornou-se alvo de suspeita e ressentimento. Esta tensão foi ainda intensificada pela reação de uma mulher mais jovem do bairro, que pareceu percecionar este contributo como uma ameaça ao seu papel emergente dentro do grupo. Tais dinâmicas ilustram como os espaços participativos podem tornar-se arenas onde o capital simbólico e o posicionamento social são negociados, e nunca ambientes neutros de cooperação.

Tensões adicionais surgiram dentro dos grupos familiares, onde conflitos relacionais preexistentes vieram ocasionalmente ao de cima no espaço partilhado do *workshop*. Estas situações interromperam as atividades planeadas e exigiram uma mediação cuidada, evidenciando as limitações da facilitação em abarcar completamente as complexidades das realidades vividas pelos participantes. Ao mesmo tempo, corroboram os resultados de alguma investigação sobre a relação das artes participativas com a resolução de conflitos

(Lederach, 2005), que enfatizam que tais projetos não produzem simplesmente harmonia, mas antes criam condições para o diálogo, a negociação e, por vezes, o confronto, onde um espaço de criatividade facilita a descoberta de soluções imaginadas, não-normativas.

Em ambos os projetos, o conflito funcionou tanto como uma força disruptiva como generativa. Em muitos casos, as tensões foram abordadas através de discussões coletivas, permitindo aos participantes articular posições, ouvir os outros e, em alguns casos, reconfigurar relações. Ecoando o trabalho em educação para a resolução de conflitos, a disrupção pode ser usada como um catalisador da reflexão crítica e das capacidades de resolução (Fetherston & Kelly, 2007). Onde os processos criativos são utilizados para apoiar o diálogo e o envolvimento crítico com a diferença, em vez de a suprimir, a disposição artística cria um enquadramento em que as posições defensivas são mais facilmente ultrapassadas, pela valorização de algo maior que se deseja produzir através da colaboração ou da transformação catártica.

No entanto, nem todos os conflitos foram resolvidos. Alguns participantes optaram por se retirar temporariamente das sessões e, houve um caso em que alguém se desvinculou completamente do projeto. Estes resultados realçam como as metodologias participativas não podem garantir o consenso ou o envolvimento contínuo. Como argumenta Kühn (2021), o valor do planeamento agonístico reside precisamente na criação de espaços para contestação, condição imanente de uma democracia pluralista.

Reconhecer o conflito como intrínseco à prática participativa permite, então, uma compreensão mais matizada destes processos. Em vez de ambicionar uma colaboração sem atritos, torna-se possível reconhecer que a participação significativa envolve, muitas vezes, a negociação do desconforto, da diferença e da contradição. Dentro desta perspetiva, o espaço dos *workshops* pode ser entendido como um microcosmo de relações sociais mais amplas – um microcosmo em que as tensões não são apenas reveladas, mas podem, por vezes, ser examinadas e transformadas coletivamente.

3. Limitações corporais na criação artística e adaptação material

Um dos desafios mais significativos observados no segundo projeto prendeu-se com as limitações físicas de muitas das participantes séniores. Condições como artrite, cataratas e outras patologias associadas ao envelhecimento afetavam diretamente a sua capacidade de participar em atividades artísticas convencionais. A motricidade fina, a acuidade visual e a precisão manual sustentada (frequentemente pressupostos nas práticas artísticas tradicionais, como o desenho detalhado, a modelação escultórica ou a pintura com pincéis finos) eram, para muitas participantes, difíceis, ou mesmo, inacessíveis. A literatura sobre o envelhecimento confirma que este declínio funcional é comum e tem impacto nas atividades do quotidiano, incluindo práticas criativas. Estas limitações corriam o risco de reforçar sentimentos de inadequação ou exclusão, particularmente num contexto em que algumas participantes já associavam os ambientes de aprendizagem a experiências passadas de fracasso ou marginalização — na primeira sessão, por exemplo, quando lhes foi pedido para recordarem a atitude no desenhar da infância, uma participante disse que não poderia participar, pois não desenhara em criança, nunca pegara num lápis, nem sabia escrever o seu nome.

Ao invés de interpretar estas limitações como barreiras à participação, o projeto abordou-as como ponto de partida para reposicionar o fazer artístico através de uma lógica de adaptação material e corporal, dadas as vantagens reconhecidas no envolvimento criativo sem objetivos primários que se prendam com a terapia, a educação ou a investigação, o qual encontra raras oportunidades nos segmentos socioeconomicamente mais desfavorecidos (Chacur *et al.,* 2022). Esta abordagem está em sintonia com os estudos sobre práticas artísticas inclusivas e participativas, que enfatizam a importância de adaptar as ferramentas e os métodos às capacidades físicas e sensoriais dos participantes (ver, por exemplo, o trabalho de Ann Basting, de 2020, sobre o envolvimento criativo na terceira idade). Ao priorizar a acessibilidade, os *workshops* procuraram criar condições em que todos os participantes se pudessem envolver de forma significativa na criação artística, independentemente das suas capacidades físicas. Estudos recentes sobre arteterapia e envelhecimento demonstram que a participação em atividades artísticas, quando adequadas às capacidades dos participantes,

contribui para a melhoria do bem-estar emocional, cognitivo e social (Pinto *et al*., 2020). Mais do que a complexidade técnica, é a possibilidade de envolvimento que propicia a produção artística.

Em termos práticos, isto envolveu uma mudança para materiais e técnicas que privilegiavam gestos mais amplos, interação táctil e ações repetitivas ou rítmicas, em detrimento de detalhes minuciosos. Atividades como cortar tiras de tecido, organizá-las em feixes e entrançá-las revelaram-se particularmente eficazes e gratificantes, com algumas das mulheres a exibir a felicidade da experiência estética perante a mera observação de um feixe de tiras agrupadas por cores ou padrões, elaborado por si. Estes processos exigiam menos precisão, ao mesmo tempo que permitiam aos participantes exercer a sua liberdade de escolha, desenvolver contrastes entre cores e padrões e produzir resultados visual e materialmente ricos. Da mesma forma, a introdução do croché com fios grossos e do trabalho em macramé, atividades orientadas por uma voluntária externa, possibilitou a continuidade das práticas têxteis em formas mais compatíveis com a destreza e a visão reduzidas. A escala e a textura destes materiais facilitavam a sua manipulação, para além de os ligar a conhecimentos e práticas culturais já existentes e familiares a muitas participantes.

Após o sucesso do trabalho em plasticina no primeiro projeto, o uso de massa de pão ofereceu outro meio acessível no segundo. A sua maleabilidade e sensibilidade ao toque permitiram aos participantes moldar formas através da pressão e da impressão em relevo com objetos tridimensionais, em vez de movimentos controlados e precisos. A pintura subsequente destes objetos com pincéis largos e cores altamente pigmentadas (Imagem 7) reforçou ainda mais o envolvimento, uma vez que reduziu a necessidade de precisão visual e permitiu uma aplicação expressiva e em bloco. Da mesma forma, as atividades baseadas na colagem — particularmente as que envolviam o recorte e o arranjo de pedaços de papel na página — proporcionaram uma estrutura flexível (e pouco exigente em termos artísticos clássicos) para a composição, onde a irregularidade e o acidente não eram apenas aceitáveis, mas até esteticamente produtivos.

Imagem 7 – Pintura de medalhões em massa de pão com gravura em baixo-relevo e algumas peças terminadas. *Projeto Aceleradora Tech Ocidental*, 2023.



Fonte: Susana Campos.

Estas adaptações estão em linha com o argumento de Tim Ingold de que o fazer como ato de pensamento também ocorre através dos materiais, pensamento no qual a cognição não está separada da ação, mas emerge através do envolvimento sensorial e corporal com o mundo material (Ingold, 2013). Neste contexto, o ênfase desloca-se do domínio técnico para o envolvimento da experiência, permitindo aos participantes desenvolver confiança e um sentido de autoria através de processos que estejam em sintonia com as suas capacidades.

É importante sublinhar que estas abordagens alternativas não resultaram numa simplificação ou diminuição dos resultados artísticos. Pelo contrário, geraram uma linguagem estética distinta, caracterizada pela textura, acumulação e autoria coletiva. A natureza repetitiva e modular de muitas tarefas promoveu também um sentido de ritmo e continuidade nas sessões, favorecendo a concentração e a interação social. Os participantes trabalhavam frequentemente lado a lado, partilhando técnicas e auxiliando-se mutuamente, reforçando a dimensão relacional da prática.

Ao adaptar os materiais e os processos às realidades físicas dos participantes, o projeto não só possibilitou a produção de objetos de arte, como também reconfigurou as próprias condições de participação. Ao fazê-lo, desafiou pressupostos normativos sobre o que

constitui competência artística e abriu um espaço no qual o ato de fazer pudesse ser vivido como acessível e significativo.

4. Conceitos artísticos e limitações

Uma questão que importa problematizar diz respeito à natureza da participação artística promovida em ambos os projetos. Embora os participantes tenham sido responsáveis pela execução material das obras e tenham contribuído com escolhas, narrativas, interpretações e soluções formais dentro das atividades propostas, os conceitos artísticos fundamentais foram definidos previamente pela artista que coordenou o trabalho e facilitou os *workshops*. Os exercícios, os dispositivos de criação, os materiais utilizados e os enquadramentos conceptuais que orientaram a produção artística não emergiram de processos de co definição com os participantes, mas foram introduzidos externamente. Apesar disto, houve instâncias em que os resultados contrariaram esta perceção. Sucedeu, por exemplo, num exercício que, usando papéis reciclados para reforçar o princípio conceptual, solicitava-se o registo das frustrações dominantes sob a forma de elementos gráficos, figurativos ou não, sucedido pela rasgagem e posterior reconfiguração dos pedaços num impulso transformador (Imagem 8). Uma das participantes, mãe de vários filhos ainda na infância e adolescência, na primeira iteração construiu um que lhe escondia parte da cara. As suas frustrações, disse, respeitavam à casa, espaço familiar e centro da sua vida, o rosto escondido na expressão da vergonha. Na segunda iteração, transformou o chapéu numa casa simbólica. Esta atuação revela criatividade e subverte as meras instruções prévias, denunciando a capacidade para conceptualizar visual e artisticamente um pensamento e usar a transposição criativa de forma autónoma.

CAMPOS, Susana (2026),
"Arte Participativa e Construção Comunitária: Potencialidades e Limites de Duas Intervenções no Bairro 2 de Maio",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 105 – 131.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a4

Imagem 8 – Rasgagem e colagem com papéis reciclados – à esquerda, o 'registo de frustrações' de uma participante e a composição em colagens de outra; à direita, a reinvenção do conceito por uma terceira participante. *Projeto Aceleradora Tech Ocidental*, 2023.



Fonte: Susana Campos.

No final dos *workshops* do segundo projeto, por outro lado, foi perguntado aos participantes presentes o que levavam consigo daquela experiência. A maioria falou de prazer, aprendizagens, ligações e novos desejos, tendo uma das mulheres mais velhas dito que "vir para aqui é como sair da minha vida e entrar num outro mundo maravilhoso".

Assim, a constatação da desigualdade de agência criativa não invalida os benefícios observados ao nível do envolvimento, da expressão pessoal, da aprendizagem ou do bem-estar. Contudo, introduz uma distinção importante entre participação e emancipação artística. Como tem sido assinalado por Claire Bishop (2012), nem todas as práticas participativas redistribuem efetivamente o poder criativo; muitas vezes, a participação ocorre dentro de estruturas previamente concebidas pelo artista, permanecendo este como principal autor conceptual do projeto.

Sob esta perspetiva, os participantes destes projetos poderão ser entendidos mais como co-produtores materiais ou colaboradores na concretização de propostas artísticas do que como autores plenos das obras realizadas. A sua agência manifestou-se sobretudo através da interpretação, adaptação e concretização das atividades propostas e, de um modo geral, menos através da formulação autónoma dos problemas artísticos ou da definição dos objetivos conceptuais do trabalho. Em vários momentos, a liberdade criativa existiu dentro

de parâmetros previamente estabelecidos, permitindo múltiplas respostas individuais, mas não a redefinição dos próprios enquadramentos da prática.

Esta situação aproxima-se da crítica formulada por alguns autores relativamente a projetos de arte participativa que, apesar de promoverem inclusão e colaboração, mantêm relações assimétricas entre facilitadores e participantes. Bishop (2012) alerta para o risco de a retórica da participação obscurecer estas diferenças de poder, enquanto Kester (2013) reconhece que os processos colaborativos raramente eliminam por completo as desigualdades associadas ao conhecimento especializado ou à autoridade artística. Assim, não devemos inferir que a participação conduz à emancipação, pois o papel de definição de objetivos, processos e limites da intervenção artística raramente está bem distribuído quando os antecedentes são tão diversos.

Nos casos aqui analisados, esta assimetria foi parcialmente mitigada pela adaptação constante das atividades às capacidades, interesses e reações dos participantes. Muitas decisões relativas às técnicas, aos materiais, ritmos de trabalho e formas de execução foram sendo ajustadas em função das suas respostas. Ainda assim, a iniciativa conceptual permaneceu predominantemente do lado da artista-facilitadora. Esta distinção é particularmente relevante quando se trabalha com populações historicamente excluídas dos sistemas educativos e culturais. Se, por um lado, a introdução de estruturas e propostas claras pode constituir um suporte indispensável para o envolvimento inicial, por outro, coloca-se a questão de saber até que ponto futuras iniciativas poderão evoluir para modelos em que os próprios participantes definam os temas, os formatos e os objetivos da criação. Tal evolução representaria uma deslocação da participação na produção artística para uma participação também na definição da própria prática artística, aproximando-se mais dos ideais de coautoria e de democratização cultural frequentemente associados à arte participativa contemporânea.

Deste modo, talvez pudesse considerar-se mais rigoroso compreender estes projetos mais como experiências de capacitação através da participação artística do que como processos de emancipação artística plena, "o/a artista é reposicionado/a como um/a facilitador/a das

relações humanas, enquanto os participantes são instrumentalizados como prova de inclusão social" (Bishop, 2012: 38-39). Todavia, coloca-se o argumento de Bishop se apegar a um conceito de arte demasiadamente estrito, o qual não contempla nem os princípios deweyanos do 'fazer juntos' produtos ressonantes de significados comunitários, nem a noção de que cada produção artística contém informação que capta a atenção de uma audiência específica, de acordo com o que William Seeley (2020) chama "mecanismos de captação da atenção", referindo-se à codificação de contexto, propósito ou sentido, intrínseco a essas produções. Esta premissa permite-nos não apenas categorizar os modos que servem cada circunstância, mas também alargar o espectro do artístico para integrar o potencial das suas construções no campo social.

Sucede ainda que, como afirma Bruce Mangan ao discutir o papel da arte na formação da consciência, "o que a arte faz — quando é bem-sucedida — é intensificar ou aprofundar os conteúdos das experiências emocionais, percetivas e cognitivas […] o facto central acerca da arte reside na sua capacidade de enriquecer e intensificar a experiência" (Mangan, 1999: 56). Para mais, como vimos, existiram respostas que satisfazem pressupostos estéticos e de autonomia criativa e que contrariam a visão de Bishop, ilustrando através do contraexemplo, o potencial da emancipação artística através da arte participativa em contexto de exclusão social.

No que respeita à emancipação, deve ser feita uma ressalva relativamente a um dos exercícios que tiveram aplicação em ambos os projetos, o dos retratos coletivos compósitos sobre espelhos. Um dos participantes, aluno da faculdade e professor numa escola local, relatou ter feito este exercício nos dias de visita das famílias a essa escola. Outra participante, do bairro 2 de Maio, que fez parte dos dois grupos e, por conseguinte, fez o referido exercício em diversas ocasiões no espaço de 15 meses, tratando-se de uma dinamizadora voluntária dos tempos livres das crianças do bairro (com quem treina futebol e ensaia canto e coreografias simples), pôs em prática este exercício, autónoma e posteriormente, nesse espaço lúdico de aprendizagem e ligação. Sendo certo que a sua reprodução não seguiu os trâmites originais, consistindo numa interpretação ligada a representações simbólicas do rosto, este episódio é já uma instância de emancipação, mais ainda através dessa interpretação, que está de acordo

com um processamento pessoal do conhecimento adquirido. Isto traduz algo fundamental neste tipo de projetos: basta haver alguém que prolongue uma atividade para que se possa declarar autonomia.

Conclusão

Os dois projetos analisados mostram que as metodologias artísticas são instrumentos relevantes de desenvolvimento social em contextos marcados pela exclusão educativa, económica e cultural. Apesar das diferenças entre os grupos participantes, observou-se que o fazer artístico funcionou como um meio privilegiado de expressão, aprendizagem, construção de relações e reconhecimento pessoal, permitindo ultrapassar limitações associadas à literacia formal e criando oportunidades de participação significativas.

A comparação entre os dois casos enfatiza a importância da adaptação dos materiais, das técnicas e das dinâmicas de trabalho às características específicas dos participantes. Em particular, no segundo projeto, a adequação dos recursos às limitações físicas e aos percursos de vida de uma parte representativa dos participantes revelou-se fundamental para assegurar o envolvimento e a continuidade da participação. Estes resultados reforçam a ideia de que a acessibilidade não deve ser entendida como uma simplificação da prática artística, mas como uma condição para a ampliação das possibilidades de criação e de participação cultural.

O estudo evidencia igualmente que o conflito e a tensão não constituem necessariamente obstáculos aos processos participativos. Pelo contrário, quando adequadamente mediados, podem favorecer a reflexão crítica, a negociação de diferenças e a construção de novas formas de convivência e, sobretudo, de conhecimento de realidades distintas. Neste sentido, os *workshops* funcionaram como microcosmos sociais onde desigualdades, preconceitos e disputas de reconhecimento puderam ser expostos, discutidos e, em alguns casos, eventualmente transformados.

Contudo, a análise também revela limites importantes. Embora os participantes tenham contribuído ativamente para a concretização material das obras e para a produção de

significados, os enquadramentos conceptuais permaneceram predominantemente definidos pela artista-facilitadora. Tal constatação aconselha prudência na utilização de conceitos como emancipação artística, sugerindo que estes projetos se aproximam mais de processos de capacitação através da participação artística do que de modelos de coautoria plena.

Futuras iniciativas poderão explorar formas mais aprofundadas de participação na definição dos temas, formatos e objetivos dos projetos, promovendo uma redistribuição mais equilibrada da agência criativa. Podem também explorar a repetição de estratégias com os mesmos participantes numa distribuição temporal de alguma extensão, dados os indícios de que isto favorece a possibilidade de consolidação e emancipação, tal como acontece num espaço formal de aprendizagem. Ainda assim, os casos estudados confirmam o potencial das metodologias artísticas para gerar bem-estar, fortalecer vínculos comunitários e criar espaços de expressão e reconhecimento para populações historicamente afastadas dos sistemas educativos e culturais.

Referências bibliográficas

BARONE, T.; & Eisner, E. W. (2012), *Arts Based Research,* Los Angeles, SAGE Publications, Inc.

BASTING, A. (2020), *Creative Care: A Revolutionary Approach to Dementia and Elder Care*, San Francisco, HarperOne.

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

BOURRIAUD, N. (2002), *Relational aesthetics*, Dijon, Les presses du réel.

CHACUR, K.; SERRAT, R.; & VILLAR, F. (2022), "Older adults' participation in artistic activities: a scoping review", *European Journal of Ageing*, 19(4), pp. 931–944. https://doi.org/10.1007/s10433-022-00708-z

DEWEY, John (2005), *Art as Experience*, New York, Perigee.

EISNER, E. W. (1997), "The promise and perils of alternative forms of data representation", *Educational Researcher*, 26(6), pp. 4–10. https://doi.org/10.3102/0013189x026006004

EISNER, E. W. (2008), "Art and knowledge", In J. G. Knowles & A. L. Cole (Eds.), *Handbook of the arts in qualitative research: Perspectives, methodologies, examples, and issues*, Sage Publications, pp. 3–12.

FETHERSTON, B.; & KELLY, R. (2007), "Conflict Resolution and Transformative Pedagogy", *Journal of Transformative Education*, 5(3), pp. 262–285. https://doi.org/10.1177/1541344607308899

FREIRE, P. (1970), *Pedagogy of the oppressed*, New York, Continuum.

HAAKEN, J. (2010), *Hard knocks: Domestic violence and the psychology of storytelling*, New York, Routledge.

HOOKS, b. (1994), *Teaching to transgress: Education as the practice of freedom*, New York, Routledge.

INGOLD, T. (2013), *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*, London, Routledge.

JACKSON, S. (2011), *Social Works: Performing Art, Supporting Publics,* New York, Routledge.

KESTER, G. H. (2013), *Conversation pieces: Community and communication in modern art* (Revised ed.), Berkeley, University of California Press.

KÜHN, M. (2021), "Agonistic planning theory revisited: The planner's role in dealing with conflict", *Planning Theory*, 20(2), pp. 143–156. https://doi.org/10.1177/1473095220953201

LEAVY, P. (2015), *Method meets art: Arts-based research practice* (2nd ed.), New York, The Guilford Press.

LEAVY, P. (Ed.) (2025), *Handbook of arts-based research* (2nd ed.), New York, The Guilford Press.

LEDERACH, J. P. (2005), *The Moral Imagination: The Art and Soul of Building Peace*, Oxford University Press.

MANGAN, B. (1999), "It don't mean a thing if it ain't got that swing", In J.A. Goguen and E. Myin (Ed.), *Art and the Brain II. Investigations into the Science of Art,* Thorverton, Imprint Academic, pp. 56-58.

MATARASSO, F. (1997), *Use or ornament? The social impact of participation in the arts*, Stroud, Comedia.

CAMPOS, Susana (2026),
"Arte Participativa e Construção Comunitária: Potencialidades e Limites de Duas Intervenções no Bairro 2 de Maio",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 105 – 131.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a4

MATARASSO, F. (2019), *A restless Art: How participation won and why it matters*, London, Calouste Gulbenkian Foundation.

MCNIFF, S. (1998), *Art-Based Research Methods*, London, Jessica Kingsley Publisher/SAGE Publications.

MOUFFE, C. (2013), *Agonistics: Thinking the world politically,* New York, Verso Books.

PINTO, V. *et al.* (2020), *Contribuições da arteterapia para promoção da saúde e qualidade de vida dos idosos*, São Paulo, SciELO Brasil.

ROSE, G. (2016), *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials* (4th ed.), London, SAGE Publications.

SEELEY, W. (2020), *Attentional Engines: A Perceptual Theory of the Arts*, New York, Oxford University Press.

SCHRAG, A. (Ed.) (2025), *Socially engaged art and ethics: Power, politics and participation,* Routledge.

WENGER, E. (1998), *Communities of practice: Learning, meaning, and identity*, Cambridge, Cambridge University Press.

WENGER-TRAYNER, E.; WENGER-TRAYNER, B.; REID, P.; & BRUDERLEIN, C. (2023), *Communities of practice within and across organizations: A guidebook,* Sesimbra, Social Learning Lab.

Susana Campos.
Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design (CIAUD), Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa, Portugal. Faculdade de Arquitetura, Rua Sá Nogueira, Pólo Universitário, Alto da Ajuda 1349-063 Lisboa. ORCID ID: 0000-0003-3564-5792.
E-mail: susanaac@fa.ulisboa.pt

CAMPOS, Susana (2026),
"Arte Participativa e Construção Comunitária: Potencialidades e Limites de Duas Intervenções no Bairro 2 de Maio",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 105 – 131.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a4