



## **La bamba, “la” samba, la gamba. Il teatro di comunità: esperienze e teorie a confronto tra Italia e Brasile**

*Claudio Bernardi\**

*Giulia Innocenti Malini\*\**

### **Abstracts**

As contemporary community relationships have become fragile and theatrical experience has developed into many forms, some performative practices have consciously taken on the aim of creating social relationships and the fabric of civil society. Both are heading in this direction, whereas the Brazilian community theatre, shared performative experience acts as a diagnosis social problems through performance; and the Italian social theatre, which is moving towards a tangibly changing action.

**Keywords:** community theatre, social theatre, performative practices, community development, socio-cultural action

Hoy en día, ya que los lazos comunitarios son frágiles y la experiencia teatral se presenta en muchas formas, algunas artes performativas han asumido conscientemente objetivos de constitución de lazos sociales y de cohabitación civil. En esta dirección se mueven el teatro de comunidad brasileño, que propone la experiencia performativa como lugar de un diagnóstico compartido y participativo de los problemas sociales creados con la representación, y el teatro social italiano que impulsa a la acción para el cambio.

**Palabras clave:** teatro de comunidad, teatro social, prácticas performativas, desarrollo comunitario, acción socio-cultural

Oggi che i legami comunitari sono fragili e l'esperienza teatrale si presenta in molteplici forme, alcune pratiche performative hanno assunto consapevolmente finalità di costituzione del legame sociale e della convivenza civile. In questa direzione si muovono il teatro di comunità brasiliano, che propone l'esperienza performativa come sede di una condivisa e partecipata diagnosi dei problemi sociali realizzata attraverso la rappresentazione, e il teatro sociale italiano, che si sospinge verso l'azione di cambiamento.

**Parole chiave:** teatro di comunità, teatro sociale, pratiche performative, sviluppo di comunità, azione socio-culturale

---

\* Università Cattolica del Sacro Cuore e Centro di ricerca e iniziativa teatrale (Cit) Mario Apollonio, Milano (Italia); e-mail: claudio.bernardi@unicatt.it.

\*\* Teatro sociale, Unità operativa di psichiatria, Magenta (Milano) e Casa di reclusione di Verziano, Brescia (Italia); e-mail: giulia.innocenti@unicatt.it.



## 1. *La bamba*

*La bamba* è una delle più famose canzoni *pop*, incisa nell'ottobre del 1958 dal cantante e chitarrista Ritchie Valens (1941-1959) e rilanciata con grande successo dai Los Lobos nel 1987. Originalmente era un brano popolare messicano, eseguito in particolare nello Stato di Veracruz, durante i matrimoni. Oggi si è persa questa tradizione, ma è rimasto il tipo di danza. Ritchie Valens, molto fiero delle sue origini messicane, ma di madrelingua inglese, inizialmente era scettico sulla riuscita della fusione tra la musica latina e il *rock and roll*. Successivamente si lasciò convincere. Valens ottenne il testo da una zia e cominciò a studiare foneticamente il brano in spagnolo. Posizionata al 345° posto nella classifica della rivista *Rolling Stone* delle 500 migliori canzoni di tutti i tempi, *La bamba* è l'unico brano della lista non cantato in inglese.

Si cita *La bamba* perché è uno dei primi e fortunati modelli di cultura globale, fondata sull'interazione virtuosa di culture diverse. La musica *pop*, l'industria culturale e i *media* hanno creato e creano una comunità internazionale, flussi aggregativi, miti e riti popolari, legami culturali non più legati a una identità nazionale o territoriale, a comunità "solide". Nel contempo, la libera circolazione di merci, persone, idee del mercato globale ha corroso e contaminato la sovranità degli Stati a livello istituzionale e, a livello locale, i sistemi comunitari di produzione sociale e culturale attraverso le feste, i riti, le tradizioni, i linguaggi, le arti, le relazioni e le rappresentazioni condivise, funzionando da livellatrice culturale e disgregatrice sociale. In secondo luogo, il nomadismo turistico, di lavoro e di studio, nonché le migrazioni di milioni di persone in fuga dai propri Paesi d'origine, creano complessi problemi di integrazione e di convivenza, non risolvibili in termini di servizi pubblici, con leggi adeguate o con la militarizzazione, ma con positivi processi relazionali e socio-culturali nella vita quotidiana. In sostanza, si delineano nel nostro tempo tre tipologie di comunità: quelle "eteree" dei *media* e di Internet, comunità di persone comunicanti grazie all'etere; le comunità "liquide" dei flussi migratori e delle persone in viaggio di qualsiasi ordine e per qualsiasi motivo; e infine le comunità "solide", legate ad un preciso territorio (Bauman, 2003).



Tutti, oggi, facciamo parte di questi stati e movimenti di comunità. Tutti siamo chiamati a inventare, trovare e creare processi relazionali positivi, di benessere personale e collettivo, e a elidere e risolvere le problematiche relative allo scontro, al disagio, alla violenza e al malessere del vivere insieme. E il veicolo principale non può essere che quello performativo d'ordine rituale-artistico-sociale. Il suo motore è il teatro.

Il rapporto tra teatro e comunità è molto stretto. Lo è stato fin dalle origini, ma oggi, che i legami comunitari son sempre più fragili e l'esperienza teatrale si è diversificata e frammentata in molteplici e diverse forme, accade sempre più spesso che si siano invertiti i termini di questa relazione. Se in origine era la comunità a dare vita a processi performativi di ordine teatrale e festivo per interrogarsi su se stessa e i propri fondamenti e per rialimentare i propri legami, ora sono le pratiche performative che fondano comunità. A volte si tratta solo di comunità estetiche, che durano il tempo dello spettacolo, altre volte, come nel teatro di comunità, ci troviamo di fronte a percorsi ben più complessi e articolati in cui le pratiche performative assumono consapevolmente finalità di costituzione del legame sociale o almeno di convivenza civile.

## 2. “La” samba

“La” samba, femminilizzazione italiana del maschile portoghese (per cui si dice anche il samba), è uno dei principali simboli del Brasile. Più che come stile musicale è nota come la danza afro-brasiliana molto vivace con accompagnamento musicale sincopato in 4/4, caratterizzata dal movimento flessuoso del bacino e dai passi strisciati all'indietro. Dell'immensa storia e vita della samba ci interessa qui mettere in luce tre aspetti: la sua origine, il suo legame con il Carnevale, la sua finalità sociale e comunitaria nelle scuole di samba (Mei, 2004; De Stefano, 2005).

“La” (in realtà, come in Brasile “il”) samba affonda le sue origini nelle tradizioni musicali e nei ritmi delle liturgie di varie divinità appartenenti alle diverse etnie e religioni africane degli schiavi rapiti nell'Africa occidentale e sbarcati al porto di Salvador di Bahia. In particolare la samba viene dal batuque (Shaw, 1999).

A Rio de Janeiro (un tempo capitale del Brasile) la promozione della samba è legata alla figura di Tia Ciata (Maria Hilaria Baptista de Almeida), una baiana trasferitasi a Rio e sacerdotessa del candomblé, la religione sincretica afro-brasiliana sorta a Bahia dall'incontro delle



varie etnie che, cristianizzate a forza, mascherarono le loro credenze e i loro rituali intrecciandoli ai culti della Vergine e dei Santi del cattolicesimo. Agli inizi del Novecento la sua casa a Praça Onze divenne il punto di incontro dei più famosi sambisti del tempo. La samba, in seguito, si insediò sui *morros* (colline) di Rio, dove gli emarginati e gli ex schiavi costruivano le *favelas* in cui vivevano, dando vita alle famose *escolas* di samba. La prima escola, *Deixa falar*, sorse nel 1928 e sfilò per la prima volta nel 1929. Nel 1930, quando nacque il concorso legato al “nuovo” Carnevale di Rio, le scuole erano già quattro.

Il samba divenne termine ufficiale per definire questo tipo di musica (con i suoi vari generi) nel 1917, quando venne inciso il disco *Pelo telefone* (di Donga e Mauro Almeida), il cui successo determinò la fuoriuscita del samba dai ghetti neri, fino ad allora vietato e considerato come espressione umile delle classi sociali emarginate, accomunato spesso alla delinquenza comune e in ogni caso emblema di disordine sociale.

E proprio nel Carnevale, la festa per eccellenza del disordine, della sovversione, del rovesciamento dell’ordine e del protagonismo degli ultimi, il samba trovò il suo trionfo, con l’invenzione del concorso tra le scuole di samba. Nel Carnevale di Rio ogni scuola che si presenta per il concorso tratta un tema (*enredo*) relativo a eventi storici o personaggi illustri attraverso i carri allegorici, le mascherate, le coreografie, le canzoni, i variopinti costumi, secondo una complessa organizzazione gerarchica (Da Matta, 1997)

Per la perfetta riuscita della sfilata, durante tutto l’anno in ogni scuola ha luogo un enorme lavoro di ricerca e realizzazione svolto da musicisti, tecnici, coreografi, storici, ballerini e artisti plastici. La scuola di samba è un incredibile laboratorio dove chi vuole scrivere canzoni, suonare strumenti, cimentarsi nel ballo o nelle arti, ha tutte le opportunità di mettersi alla prova. Tutta la sfilata carnevalesca di una scuola di samba risulta come il capolavoro della comunità di un quartiere di Rio. L’altro importante aspetto da sottolineare è che le scuole di samba sono associazioni che rispondono a una grande varietà di bisogni degli abitanti del quartiere quali l’istruzione, la socializzazione o l’assistenza socio-sanitaria. Le scuole di samba non sono, insomma, semplici organizzazioni volte allo spettacolo, ma comunità in atto. Che per molti brasiliani il Carnevale sia il nuovo oppio dei popoli e un evento detestato dalla classe media e dalla



borghesia (Turner, 1993) o che le scuole di samba siano spesso finanziate dai narcos, ciò non toglie che la storia del samba sia un esempio straordinario di resilienza culturale o capacità di affrontare situazioni, circostanze, esperienze avverse e drammatiche, e un esempio di costruzione, attraverso le arti, del tessuto sociale.

### 3. La gamba

Tiriamo in ballo la gamba, non solo perché parlando di balli le gambe sono fondamentali e perché non è facile dimenticare le belle gambe delle ballerine di samba che sfilano nel Carnevale di Rio, ma perché la gamba rappresenta, nei suoi significati fisici e figurati, l'insieme degli obiettivi e delle pratiche del teatro comunitario brasiliano e del teatro sociale italiano. Le gambe servono per stare in piedi, per muoversi, per camminare, per correre, per saltare e per ballare. Non avere le gambe, essere gambizzati, "non reggersi sulle gambe", vuole dire non avere autonomia, la piena libertà e capacità di movimento, espressione, divertimento, come appunto nel ballo o nel gioco o nello sport. Da questo deficit fisico discende il significato figurato italiano dell'"essere in gamba" o dello "stare in gamba", ossia star bene di salute ed essere una persona capace, molto brava, piena di qualità. Le espressioni "sta' in gamba!" o "in gamba!" equivalgono a "sta' bene!", ma anche "sta' in guardia", "sta' attento", perché se c'è un pericolo conviene subito "darsela a gambe", "mettersi le gambe in spalla", "in capo", insomma "correre a gambe levate", al grido di "gambe!", cioè via!, scappiamo! Per non "stendere le gambe", ovvero morire.

Applicate alle persone, ai gruppi e alle comunità, sono facilmente comprensibili le espressioni quali "fare il passo secondo la gamba", cioè fare qualcosa secondo le proprie possibilità, senza eccedere; "andare avanti con le proprie gambe", ovvero riuscire a fare qualcosa da soli, essere autonomi e in grado di disimpegnarsi, "prendere qualcosa o qualcuno sottogamba", sottovalutando qualcuno o l'importanza o le difficoltà di qualcosa; "tagliare le gambe a qualcuno", riducendolo all'impotenza e privandolo di ogni energia; "mettersi la via tra le gambe", ossia incamminarsi, partire, iniziare, darsi una mossa. Infine il proverbio "Chi non ha testa ha gambe", rivolto a chi è distratto e si deve rassegnare a fare molta strada per ovviare alle proprie dimenticanze, può anche positivamente essere interpretato come terapia



performativa, come il ballo appunto, per chi ha problemi di testa psicofisici di qualunque natura...

Questo è in sintesi il teatro sociale: creare persone, gruppi, comunità “in gamba”, partendo in genere da persone, gruppi o comunità “male in gamba”, malconci (Bernardi, 2004; Pontremoli, 2015). Nella teatrologia internazionale il teatro sociale viene considerato come la variante italiana del teatro applicato o *applied theatre*, un *umbrella title*, che dopo un decennio circa di discussioni è stato finalmente avvalorato dalla maggior parte dei ricercatori e degli studiosi favorendo così il confronto e l’analisi di attività e metodi simili di applicazione del teatro in diversi contesti sociali (Taylor, 2003).

Per *applied theatre* si intende una pratica teatrale messa in atto da un gruppo di persone che lavorano insieme usando tecniche teatrali per rappresentare, discutere, affrontare e risolvere le problematiche esistenziali e sociali (Prentki e Preston, 2009). Le tecniche teatrali possono essere molto varie come il *role-playing*, l’improvvisazione, i giochi teatrali, i quadri viventi, il teatro *forum* e il teatro invisibile di Augusto Boal e altri metodi di interazione teatrale finalizzati al dialogo, all’educazione e al cambiamento del gruppo, della comunità, della società. Il teatro applicato include molte forme di teatro, come il teatro educativo, il teatro comunitario, il teatro politico e civile, il teatro dell’oppresso, il teatro per l’educazione alla salute, il teatro in carcere, il teatro popolare, il teatro nei musei e della memoria, il teatro di emergenza e per la risoluzione di conflitti, il teatro per lo sviluppo, etc. (Prendergast e Saxton, 2009). Il teatro applicato può essere promosso e condotto da attori e professionisti delle arti performative applicate, ma anche da insegnanti, terapeuti, attivisti, organizzatori di comunità e chiunque abbia a cuore la vita e i problemi di qualsiasi gruppo di persone, di comunità, di Paesi e territori. Il teatro applicato si può svolgere in qualsiasi spazio, luogo e ambiente (in una classe, all’aperto, in una stanza, nel quartiere, per strada, etc.) tra cui anche gli spazi tradizionali del teatro. L’uso della voce, del corpo, dell’immaginazione, e la messa in atto delle proprie competenze comunicative ed espressive si rivelano come efficaci pratiche non solo per comprendere e analizzare situazioni, cambiamenti, conflitti, problematiche individuali e collettive, ma anche per ridare forza, vigore, energia a persone e gruppi, e per curare i malesseri e i disagi del vissuto quotidiano (Pompeo Nogueira, 2002).



#### 4. Fuor di metafora: dal teatro di rappresentazione al teatro d'azione

Dette le analogie, che rimandano alla comune appartenenza all'*applied theatre*, è interessante notare che il teatro sociale si discosta dal teatro comunitario di area sudamericana in merito alla questione del cambiamento che riesce a promuovere nel e con il contesto in cui interviene. Cioè come la pratica teatrale passi dall'essere una rappresentazione, valida nella diagnosi dei malesseri sociali, ad essere anche un'azione sociale che, pur includendo le dinamiche rappresentative, procede verso l'intervento in favore del miglioramento delle condizioni di vita dei diversi soggetti coinvolti.

Vediamo per gradi come si differenzino queste pratiche. Se il teatro più tradizionale propone la rappresentazione come diagnosi e comunicazione del fatto sociale, il teatro di comunità modifica questo assetto spostandosi verso le forme della presentazione. Questa variazione produce una riduzione della dimensione finzionale a vantaggio di quella non-finzionale, ponendo l'esperienza scenica a più stretto contatto con la realtà, terreno comune tra attori e spettatori. Questi ultimi vengono interpellati dall'azione scenica, ma anche prima e dopo di essa, attraverso la partecipazione diretta alla questione sollevata. In qualche modo la cosiddetta quarta parete diventa permeabile e trasparente, e spesso viene rotta da spettatori che entrano in azione (Prendergast e Saxton, 2009), facendo del teatro «a way of empowering communities, listening to their concerns, and encouraging them to voice and solve their problems» (Pompeo Nogueira, 2002: 202). In questo modo il teatro di comunità rielabora e metabolizza la riflessione brechtiana sulle risorse politiche e critiche proprie del teatro, in particolare rifacendosi alla rivisitazione compiuta da Augusto Boal con il teatro dell'oppresso.

Si tratta di un metodo teatrale che non si limita a ingaggiare lo spettatore stimolandone la capacità critica con le tecniche dello straniamento e una forte impronta epica, piuttosto esso chiede allo spettatore di partecipare attivamente alla ridefinizione delle istanze problematiche che gli attori portano sulla scena, elaborate a partire da una sapiente e attiva osservazione del contesto. Lo spettatore diviene così co-autore della diagnosi, facendosi anche attore che trasforma sulla scena la sua realtà, ne comprende i meccanismi di oppressione, ne elabora soluzioni, ne riconosce risorse e vincoli (Boal, 1977). Una pratica che recupera la capacità di convocazione comunitaria del fatto



teatrale, pensato in una più ampia prospettiva performativa, e mette a sistema modalità diffuse di partecipazione e discussione pubblica, presenti nella cultura popolare brasiliana.

L'esperienza del teatro di comunità in Brasile è in effetti ben più ampia di quanto non emerga nella sistematizzazione boaliana, e si configura nelle forme di teatralità popolare che promuovono «reconhecimento, conscientização, exclusão, transformação, mobilização, amadurecimento, troca, perspectiva» (Massa, 2009: 75) attraverso processi di contronarrazione performativa della comunità (Prentki, 2009) che trovano le loro radici storiche nella lotta anticoloniale (Pompeo Nogueira, 2013).

Nel corso degli ultimi anni queste forme teatrali hanno preso maggiore consapevolezza dei processi sociali che riuscivano ad attivare e si sono teoricamente riconosciute nelle metodiche del teatro di comunità, entro il più ampio spettro dell'*applied theatre*. Un'esperienza che ha assunto una precisa intenzionalità politica ben rappresentata dagli interventi e dalle riflessioni metodologico-teoriche sviluppatesi in area nordamericana, in particolare grazie agli studi di Jan Cohen-Cruz. La sua è una posizione che si richiama in maniera diretta sia alla prospettiva del teatro politico di Brecht che alle applicazioni di Boal (Cohen-Cruz e Shutzman, 2006) integrandole con l'intuizione sulle potenzialità trasformative proprie della dinamica performativa.

Venendo ora al teatro sociale, esso mantiene sia la rappresentazione che la presentazione contro-narrativa ed anche le forme di spett-attorialità proposte dal teatro di comunità, ma le integra con una precisa volontà di azione (Bernardi e Innocenti Malini, 2016). Il metodo del teatro sociale, infatti, prevede di intervenire a tre livelli: quello della rappresentazione, grazie alle più diverse forme di spettacolo, purché esse siano al servizio dei soggetti – individuale, grupppale o collettivo – che ne sono Autori, attori e spettatori; quello della relazione, attraverso l'esperienza del laboratorio teatrale (Bernardi, 2004) e della coralità partecipata (Apollonio, 1956; Dalla Palma, 2000); quello dell'azione, attraverso la *performance* culturale, intesa come festa, gioco, rito ed evento, ma anche come *performance* sociale, quindi dinamica rottura dell'equilibrato *statu quo* sistemico a favore di nuove sperimentazioni nell'ordine dei ruoli, delle normative vigenti, degli assetti definiti, delle abitudini e dei comportamenti. Il circuito virtuoso che collega questi tre livelli poggia su un attento processo di progettazione e di integrazione sinergica di rete al quale concorrono operatori professionali, amministratori pubblici, operatori di enti privati – associazioni e cooperative, ma anche aziende – e abitanti dei differenti contesti dell'agio e





del disagio (Rossi Ghiglione, 2015). Come a dire che nel teatro sociale non basta rappresentare il bene e il male che succedono sperando che la comprensione emotivo-cognitiva che procede dalla visione della rappresentazione dia luogo a successive azioni di cambiamento. E neppure accontentarsi che attraverso il processo di costruzione partecipata della rappresentazione le persone e i diversi soggetti prendano consapevolezza della propria condizione e delle possibili azioni per cambiare. È solo dall'integrato agire di rappresentazione, relazione e azione culturale e sociale che i processi di teatro sociale perseguono e realizzano i loro obiettivi di sviluppo.

Un lavoro che non si indirizza alla ricostruzione di una tradizionale e, oggi, inattuale comunità, che starebbe certo stretta a coloro i quali, pur dimostrando il bisogno di legami e interazioni profonde, non potrebbero rinunciare alle libertà e ai diritti individuali tanto faticosamente conquistati (Bernardi e Giaccardi, 2007). Piuttosto il teatro sociale trasforma il processo di produzione culturale perché, riacquisite a pieno le sue valenze, si ponga al servizio dei soggetti e del loro sviluppo verso migliori condizioni di vita. In questo senso è una specifica modalità di azione politica, che esorbita dalle logiche *bottom-up*, conseguenza di un'inevitabile spartizione tra chi è sopra e chi è sotto, chi opprime e chi è oppresso, per rivolgersi e coinvolgere in egual misura tutte le voci e tutti i soggetti della comunità locale. Un tempo di sperimentazione e riprogettazione del contesto sociale *sub specie* performativa, che può giovare della sospensione dei normali assetti relazionali, comportamentali ed istituzionali per esplorarne e crearne di nuovi, o per tornare al senso profondo di quelli esistenti (Turner, 1986).

Quello che fa la differenza è la relazione generatrice di partecipazione e di azione che l'intervento di teatro sociale alimenta grazie alla mediazione performativa. Essa sostiene i soggetti, tutti, nella ricerca di soluzioni creative e condivise dei problemi da mettere in pratica sperimentalmente entro il processo teatrale e nella vita quotidiana. Quelle stesse relazioni, quelle reti, quelle abitudini alla collaborazione e al pensarsi parte di una collettività, che si sono consolidati nel lavoro creativo e culturale, divengono motore di nuovi processi sociali. Vere e proprie *perform-azioni* sociali.



## Riferimenti bibliografici / References

- Apollonio M., *Storia dottrina prassi del coro*, Morcelliana, Brescia, 1956.
- Bauman Z. (2001), *Voglia di comunità*, Laterza, Roma-Bari, 2003.
- Bernardi C., Cuminetti B., Dalla Palma S. (cur.), *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, Euresis Edizioni, Milano, 2000.
- Bernardi C., Giaccardi C. (cur.), *Comunità in atto. Conflitti globali, interazioni locali, drammaturgie sociali*, numero monografico di «Comunicazioni Sociali», IXXX, 3, 2007, pp.327-336.
- Bernardi C., Giaccardi C., *La comunità come utopia e come limite*, in Bernardi C. e Giaccardi C. (cur.), *Comunità in atto. Conflitti globali, interazioni locali, drammaturgie sociali*, numero monografico di «Comunicazioni Sociali», IXXX, 3, 2007, pp.327-336.
- Bernardi C., *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma, 2004.
- Bernardi C., Innocenti Malini G., *From Performance to Action. Il teatro sociale tra rappresentazione, relazione e azione*, in *Atti del convegno Thinking the Theatre. New Theatrology and Performance Studies*, Consulta universitaria del teatro, Torino 29-30 maggio 2015 (in corso di pubblicazione), Bologna, 2016.
- Boal A., *Il teatro degli oppressi: teoria e tecnica del teatro latinoamericano* (antologia a cura di Giorgio Ursini Ursič), Feltrinelli, Milano, 1977.
- Cohen-Cruz J., Shutzman M. (cur.), *Boal Companion. Dialogues on Theatre and Cultural Politics*, Routledge, New York and London, 2006.
- Da Matta R. (1978), *Carnavais, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*, Rocco, Rio de Janeiro, 1997.
- Dalla Palma S., *Momenti e modelli della transizione teatrale*, in Bernardi C., Cuminetti B., Dalla Palma S. (cur.), *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, Euresis Edizioni, Milano, 2000, pp.9-23.
- De Stefano G., *Il popolo del samba. La vicenda e i protagonisti della storia della musica popolare brasiliana*, Rai-Eri, Roma, 2005.
- Massa C.D., *Teatro comunitário e promoção pública: o projeto de descentralização da cultura de Porto Alegre*, in Pompeo Nogueira M. (cur.), *Teatro na comunidade, interações, dilemas e possibilidades*, 2009, pp.75-81.
- Mei G., *Canto latino. Origine, evoluzione e protagonisti della musica popolare del Brasile*, Viterbo, Nuovi Equilibri, Viterbo, 2004.



- Pompeo Nogueira M. (cur.), *Teatro na comunidade, interações, dilemas e possibilidades*, Universidade do Estado de Santa Catarina/Udesc, Florianópolis, 2009.
- Pompeo Nogueira M. (cur.), *Teatro na comunidade. Conexões através do Atlântico*, Universidade do Estado de Santa Catarina/Udesc Florianópolis, 2013.
- Pompeo Nogueira M., *Theatre for Development: an Overview*, «Researche in Drama Education. The Journal of Applied Theatre and Performance», VII, 1, 2002, pp.103-108.
- Pontremoli A., *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*, Utet, Novara, 2015.
- Prendergast M., Saxton J. (cur.), *Applied Theatre: International Case Studies and Challenges for Practice*, Intellect Bristol UK and Wilmington, Usa, 2009.
- Prentki T., *Contronarativa. Ser ou não ser: esta não è a questão*, in Pompeo Nogueira M. (cur.), *Teatro na comunidade, interações, dilemas e possibilidades*, 2009, pp.13-36.
- Prentki T., Preston S., *The Applied Theatre Reader*, Routledge, Oxon UK and New York US, 2009.
- Rossi Ghiglione A., 2015, *Drammaturgia e teatro sociale. Fondamenti storici e linee metodologiche della scrittura scenica nel lavoro teatrale di comunità*, in Pontremoli, A., *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*, Utet, Novara, pp.175-211.
- Shaw L., *The Social History of the Brazilian Samba*, Publishing Limited, Aldershot, 1999.
- Taylor P., *Applied Theatre. Creating Transformative Encounters in the Community*, Heinemann, Portsmouth US, 2003.
- Turner V. (1982), *Dal rito al teatro*, il Mulino, Bologna, 1986.
- Turner V. (1986), *Antropologia della performance*, il Mulino, Bologna, 1993.

Ricevuto: 14/03/2017

Accettato: 07/06/2017

