

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PAULA NUNES LAGES

CIDADANIA TEATRAL:

**VIVÊNCIAS ARTÍSTICAS, PEDAGÓGICAS E POLÍTICAS EM OFICINAS DE
TEATRO DO PROJETO DESCENTRALIZAÇÃO DA CULTURA, DE PORTO
ALEGRE – RS (1994 – 2018)**

PORTO ALEGRE
2019

PAULA NUNES LAGES

CIDADANIA TEATRAL:

**VIVÊNCIAS ARTÍSTICAS, PEDAGÓGICAS E POLÍTICAS EM OFICINAS DE
TEATRO DO PROJETO DESCENTRALIZAÇÃO DA CULTURA, DE PORTO
ALEGRE – RS (1994 – 2018)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas

Orientação: Prof. Dr. Clóvis Dias Massa

Linha de Pesquisa 2: Linguagem, Recepção e Conhecimento em Artes Cênicas

PORTO ALEGRE
2019

PAULA NUNES LAGES

CIDADANIA TEATRAL:

**VIVÊNCIAS ARTÍSTICAS, PEDAGÓGICAS E POLÍTICAS EM OFICINAS DE
TEATRO DO PROJETO DESCENTRALIZAÇÃO DA CULTURA, DE PORTO
ALEGRE – RS (1994 – 2018)**

Relatório final de aprovação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas

Orientação: Prof. Dr. Clóvis Dias Massa

Aprovada em _____ de _____ de 2019.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Clóvis Dias Massa (Orientador – PPGAC/UFRGS)

Prof.^a Dr.^a Vera Lúcia Bertoni dos Santos (PPGAC/UFRGS)

Prof. Dr. José Eduardo de Paula (PPGAC/UFU)

Prof.^a Dr.^a Tereza Mara Franzoni (PPGT/UDESC)

CIP - Catalogação na Publicação

Lages, Paula Nunes
Cidadania Teatral: Vivências Artísticas,
Pedagógicas e Políticas em Oficinas de Teatro do
Projeto Descentralização da Cultura de Porto Alegre-RS
(1994 - 2018) / Paula Nunes Lages. -- 2019.
115 f.
Orientador: Clóvis Dias Massa.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,
2019.

1. teatro. 2. pedagogia. 3. política. 4.
descentralização. 5. cultura. I. Massa, Clóvis Dias,
orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho se tornou possível não apenas por mim, mas por muitas pessoas que generosamente apoiaram, participaram, acreditaram, criticaram, escutaram, encorajaram e estiveram ao meu lado, mesmo nos momentos mais difíceis da trajetória que é a elaboração de uma pesquisa.

Portanto, agradeço aos meus pais, Sandra e Cláudio, pelo amor e apoio incondicional.

Ao Gildo, amor da minha vida, por nunca deixar de me acompanhar.

Aos meus amigos e à minha família, pelo carinho, pela paciência...

Ao Clóvis, por ter acreditado e apostado nessa pesquisa e pela orientação sensível e atenta.

Aos professores da banca, Tereza, Eduardo e Vera, por terem contribuído muito para este trabalho.

À CAPES, que financiou esta pesquisa.

Aos colaboradores da pesquisa, Paulo Flores, Cadu, Edgar, Jessé, André, Rômulo, Adroaldo, Paulo Albuquerque, Renan, Gilmar, Dedy, Marcos, José, Caroline e Lisiane, pela confiança e generosidade de participarem deste trabalho.

Aos meus colegas e professores do PPGAC/UFRGS, meus colegas do DAD-UFRGS, meus colegas atores e professores, pelas muitas contribuições ao longo de toda realização desta pesquisa.

RESUMO

A pesquisa se propõe a dimensionar impactos e potencialidades de processos pedagógicos, políticos e artísticos vivenciados por ex-participantes de oficinas teatrais do Projeto Descentralização da Cultura, da cidade de Porto Alegre (RS) (que será identificado a partir desse momento pela sigla DCPA). É o resultado de uma investigação, influenciada pela metodologia da História Oral, realizada por meio de entrevistas com artistas, professores e/ouicineiros que tiveram as suas primeiras experiências teatrais através do DCPA, e também com ex-coordenadores e ex-supervisores do Projeto. O DCPA, existente na capital gaúcha desde 1994, caracteriza-se por promover oficinas e eventos culturais gratuitos em diversos bairros da cidade, e também a articulação política entre lideranças comunitárias e poder público para o fomento da cultura do município. As entrevistas ocorreram com o objetivo de realizar um resgate de memórias das oficinas de teatro do DCPA, e uma investigação dos impactos do Projeto para o desenvolvimento pessoal e o trabalho artístico e pedagógico dos entrevistados. A hipótese que serviu como ponto de partida para a realização da pesquisa considera as oficinas de teatro do DCPA como espaços de encontro entre pessoas, nos quais as esferas políticas, pedagógicas e artísticas se entrecruzavam constantemente e de maneiras diferenciadas pelos cenários políticos das Prefeituras que assumiram a gestão porto-alegrense durante os 25 anos do DCPA.

PALAVRAS-CHAVE: teatro; história oral; pedagogia teatral; democratização do teatro; Descentralização da Cultura.

RESÚMEN

La disertación se propone dimensionar impactos y potencialidades de procesos pedagógicos, políticos y artísticos vivenciados por ex participantes de talleres teatrales de proyecto Descentralización de la Cultura de la ciudad de Porto Alegre (RS) (que será identificado a partir de entonces por el acrónimo DCPA). Es el resultado de una investigación, influenciada por la metodología de la Historia Oral, que se realizó por medio de entrevistas con artistas, profesores y/o oficinistas que tuvieron sus primeras experiencias teatrales a través de lo DCPA, y también con ex coordinadores y ex supervisores del Proyecto. Lo DCPA, existente en la capital gaucha desde 1994, se caracteriza por promover talleres y eventos culturales gratuitos en diversos barrios de la ciudad, y también la articulación política entre líderes comunitarios y poder público para el fomento de la cultura del municipio. Las entrevistas se caracterizaron en un rescate de memorias de los talleres de teatro del Proyecto y en una investigación de los impactos del Proyecto para el desarrollo personal y el trabajo artístico y pedagógico de los entrevistados. La hipótesis que sirvió como punto de partida para esta investigación considera los talleres de teatro del DCPA como lugares de encuentro entre personas en las que las esferas política, pedagógica e artística se cruzaban constantemente y de diferentes maneras por los escenarios políticos e las prefecturas que asumían la gestión de Porto Alegre durante los 25 años de lo DCPA.

PALABRAS CLAVE: teatro; historia oral; pedagogía teatral; democratización del teatro; Descentralización de la Cultura.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. As 17 regiões da cidade de Porto Alegre, organizadas pelo OP.....	34
Figura 2. Quadro orçamento Descentralização da Cultura. Fonte: http://culturadesenvolvimentopoa.blogspot.com/2017/05/qual-o-orcamento-da-descentralizacao-da.html	43
Figura 3. Imagem de capa do folder de divulgação da primeira Mostra de oficinas do DCPA.....	65
Figura 4. Foto de atividade promovida pelo Grupo Cultural Não Pudemu Si Intregá Prus Home, da Vila Santa Rosa. Fonte: acervo do Grupo Cultural Não Pudemu Si Intregá Prus Home.....	69
Figura 5. Foto do espetáculo <i>Que Tragédia é Essa que Cai Sobre Nós?</i> , do grupo ResgatArte. Fonte: Livro <i>Histórias Incompletas</i> , de Clóvis Massa.....	77
Figura 6. Foto de Cadu Guerreiro participando de uma das montagens cênicas das oficinas do DCPA, pelo grupo Mayas e Malícias. Fonte: acervo do Grupo Mayas e Malícias	81
Figura 7. Espetáculo do espetáculo <i>Inflexíveis Ligações</i> , realizado pelo grupo Bacantes, em 2009. Fonte site: https://maisteatro.org <Acesso em 22 Ago.2019>	81
Figura 8. Foto do espetáculo <i>Jogos na Hora da Sesta</i> , do grupo teatral Atiamuh e Agregados. Fonte: Livro <i>Utopia em Ação</i> , de Rafael Vecchio.....	83
Figura 9. Foto do acervo do espetáculo <i>Ascensão e Queda de um Tirano</i> , do grupo Ars Longa Vita Brevis. Fonte: acervo do grupo Ars Longa Vita Brevis.....	85

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS:

CAR - Centro Administrativo Regional

CODEC - Conselho de Desenvolvimento Cultural

DCPA – Descentralização da Cultura da Cidade de Porto Alegre

Fumproarte – Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural

LIC – Lei de Incentivo à Cultura

MDB - Movimento Democrático Brasileiro

OP - Orçamento Participativo

PDT- Partido Democrático Trabalhista

PMPA – Prefeitura Municipal de Porto Alegre

PPS - Partido Popular Socialista

PSDB - Partido da Social Democracia Brasileira

PT- Partido dos Trabalhadores

PTB – Partido Trabalhista Brasileiro

PUC - Pontifícia Universidade Católica

SCFV – Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos

SMC – Secretaria Municipal de Cultura

UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UNESCO - United Nations Education, Scientific and Cultural Organization

(Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 ASPECTOS DA PESQUISA.....	17
2 ORIGENS DO PROJETO DESCENTRALIZAÇÃO DA CULTURA	27
2.1 Os sentidos de descentralizar a cultura.....	34
3 A ESFERA POLÍTICA NO PROJETO DESCENTRALIZAÇÃO DA CULTURA	39
3.1 Impactos das políticas públicas num projeto cultural em quatro fases.....	43
4 A ESFERA ARTÍSTICA NO PROJETO DESCENTRALIZAÇÃO DA CULTURA.....	61
4.1 Movimentos por um teatro popular comunitário e de articulação cultural	62
5 A ESFERA PEDAGÓGICA NO PROJETO DESCENTRALIZAÇÃO DA CULTURA	71
6 EFEITOS DOS ENTRECruzamentos DAS ESFERAS ARTÍSTICAS, POLÍTICAS E PEDAGÓGICAS NAS OFICINAS DE TEATRO DO PROJETO DESCENTRALIZAÇÃO DA CULTURA.....	75
6.1 Fomento à criação de novos grupos de teatro a partir das oficinas do DCPA	75
6.2 As oficinas do DCPA como espaços de descolonização de saberes e corpos.....	87
6.3 As oficinas do DCPA como possibilidades de desenvolvimento humano	92

7 REFLEXÕES SOBRE O CONTEXTO ATUAL DA CULTURA NO BRASIL..	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
REFERÊNCIAS.....	109
ANEXOS.....	114

INTRODUÇÃO

Realizo essa dissertação motivada pela crença de que a cultura e a arte são indispensáveis elementos constituintes do ser humano e das sociedades, em nível individual e coletivo, pois as mesmas possuem a potencialidade de ampliar as possibilidades de escolhas do ser humano, assim promovendo o bem-estar próprio e social. Sou atriz e professora de teatro, e durante a minha trajetória profissional e minha formação, presenciei a cultura e a arte transformando vidas de diversas pessoas. E eu também sou mais um caso de transformação pessoal pela arte, pelo teatro, no sentido de autoconhecimento, de aprender como me posicionar diante do mundo e de descobrir que é possível viver e enxergar a vida a partir de diversas perspectivas.

O meu ponto de partida para realizar este trabalho foi pesquisar sobre as potencialidades artísticas, políticas e pedagógicas das oficinas do Projeto Descentralização da Cultura, uma vez que percebi que muitos colegas do meio teatral tinham vivenciado suas primeiras experiências em fazer teatro, ou até mesmo em ministrar oficinas de teatro através deste Projeto. O que eu também percebia era que a maioria desses colegas vinham de uma origem economicamente desfavorável, provindos de famílias de baixa renda, localizadas nas periferias de Porto Alegre, e que esses artistas também produziam trabalhos caracterizados por uma intensa contestação política e social.

Os relatos de participantes e ex-participantes das oficinas de teatro do DCPA se constituíram no principal material de pesquisa. As entrevistas ocorreram com o intuito de dimensionar esse fenômeno artístico e cultural ocorrido na cidade de Porto Alegre, e também de problematizar diferentes fases estruturais do Projeto em relação a diferentes gestões da Prefeitura de Porto Alegre. Também a dissertação em questão se constitui no resultado de uma busca por impactos que o Projeto possa ter causado para o cenário teatral porto-alegrense, com foco nas possíveis contribuições do DCPA para a promoção de uma expressão e produção artística mais diversa e democrática para a sociedade porto-alegrense. Também realizei a pesquisa empírica e a escrita, com os objetivos específicos de realizar um resgate histórico das vivências das oficinas de teatro do Projeto em questão e investigar abordagens pedagógicas

escolhidas pelosicineiros e seus efeitos no grupo de oficineiros.

As primeiras lembranças que consigo acessar de ter conhecimento sobre o Projeto Descentralização da Cultura são lembranças esparsas de comentários, cuja autoria infelizmente está esquecida. Porém, me lembro que na época eu era muito jovem e atuadora da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz¹, que provavelmente foi o lugar onde eu soube da existência do Projeto. Pelo pouco que sabia, eu já imaginava que se tratava de um projeto de forte expressão na cidade. No ano de 2012, ao abrir o edital anual de oficinas do DCPA, resolvi elaborar um primeiro plano pedagógico de oficina para apresentar à coordenação: um projeto de teatro comunitário, que se destinava a resgatar a história e a memória de um determinado bairro, vila, ou comunidade e encená-la, contá-la através de uma montagem teatral. Fui aprovada na primeira etapa, de avaliação de projeto, porém, reprovada na última etapa, das entrevistas. Em 2013, quando foi aberto novamente o edital do DCPA, aprimorei esse mesmo projeto intitulando-o de *Comunidade-Identidade Teatral*. E dessa vez, fui aprovada na última etapa das entrevistas e passei a trabalhar como oficineira pelo DCPA. Desenvolvi a primeira oficina na Vila Maria da Conceição, localizada no bairro Partenon, na Instituição Pequena Casa da Criança², com um público constituído por adolescentes e pré-adolescentes, negros, em sua maioria meninas. Essa experiência foi bastante desafiadora e intensa, pelo choque cultural e social que enfrentamos, entre eu, oficineira, e os oficineiros, por sermos advindos de realidades muito desiguais, o que ocasionou um processo de muitos conflitos, reflexões e aprendizado. E, apesar das dificuldades, também muita criatividade e alegria. Criamos uma cena através de improvisos, músicas e o samba enredo da Academia de Samba Puro, escola de samba tradicional da Vila Maria da Conceição, para levarmos uma reflexão acerca da aceitação da autoimagem e beleza negra.

No ano de 2014 meu projeto de oficina foi novamente selecionado, só que fui destinada a dar oficina em um local diferente, na Biblioteca Comunitária Jardim Ipiranga, localizada no Bairro Jardim Ipiranga, que a recém havia sido

¹ Coletivo de teatro atuante há 41 anos na cidade de Porto Alegre.

² Instituição filantrópica e cristã que atua na comunidade há mais de 60 anos, com escola, oficinas, cursos profissionalizantes, eventos e programas de assistência social.

inaugurada. O público que frequentava as oficinas variou bastante, mas acabou por fixar-se em um perfil de um grupo de jovens e adultos de classe média. Nessa oficina foi realizada a montagem de um fragmento cênico da peça dramaturgical *O Último Carro*, de João das Neves, que foi apresentada três vezes, na Mostra Central e Regional do DCPA, e também em um sarau comunitário organizado pela Biblioteca Comunitária. Três meses antes da finalização do projeto, fui encaminhada para dar mais uma oficina para idosos no CAR (Centro Administrativo Regional) do bairro Glória e, tendo em vista o pouco tempo que tinha para realizar o projeto de oficina, optei por adaptar o planejamento dos encontros para ser mais voltado à desinibição e iniciação teatral, o que acabou tendo um resultado bastante positivo, com um grupo assíduo de mulheres aparecendo nos encontros da oficina. Nos anos de 2015 e 2016 também enviei projetos de oficinas ao DCPA, porém, não fui selecionada em nenhum desses dois anos.

Em 2017, enviei novamente um novo projeto de oficina, voltado ao público adolescente e pré-adolescente (única opção de público para se trabalhar no edital, além de crianças) de montagem do clássico *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, para tratar da temática dos amores considerados “proibidos” pela sociedade. Importante frisar que neste ano o projeto se encontrou em moldes diferentes: o período de oficinas foi reduzido de oito para três meses, e ao invés doicineiro realizar duas oficinas em locais diferentes, uma vez por semana cada, passou a ser uma oficina duas vezes por semana. Comecei então a desenvolver uma oficina no bairro Lomba do Pinheiro, na Associação de Moradores da Vila São Pedro, com um público adolescente, porém com poucos participantes, em sua maioria não muito assíduos. Para não perdermos o espaço de oficina devido às ausências dos oficinandos, eu e os coordenadores da Associação, em conjunto com a coordenação do DCPA, resolvemos fazer uma parceria com a Creche Algodão Doce, na Vila Bonsucesso (também localizada no bairro Lomba do Pinheiro), que atende jovens do Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos (SCFV)³, que demonstraram interesse em realizar a

³ O SCFV é um serviço de Proteção Social Básica do Sistema Único de Assistência Social do Ministério do Desenvolvimento Social do Governo Federal, que realiza atendimentos em grupos que se caracterizam por serem atividades artísticas, culturais, de lazer e esportivas (entre outras) de acordo com a faixa etária dos indivíduos. Fonte: <http://mds.gov.br/assistencia-social-suas/servicos-e-programas/servicos-de-convivencia-e-fortalecimento-de-vinculos>

oficina de teatro. Essa parceria garantiu uma turma de aproximadamente 30 oficinandos, com frequente assiduidade, porém caracterizava-se por uma certa obrigatoriedade em participar da atividade, algo que foi um grande desafio para pensar os planejamentos de aula, de forma que não forçasse nenhum oficinando a participar das atividades da oficina, caso não tivesse vontade. No final desse ano, não conseguimos participar da Mostra Central do DCPA, por motivos do Projeto não oferecer transporte para o grupo de alunos se deslocarem até o centro, porém realizamos no espaço da Associação uma apresentação de improvisos elaborados nas oficinas, que teve a presença dos amigos e parentes dos oficinandos e de agentes culturais da comunidade.

Confesso que até a realização desta pesquisa, acreditava que a minha experiência no DCPA era somente como oficineira, mas o resgate de memórias dos ex-agentes do programa me colocou de frente com experiências que eu mesma, por falta de informação, não relatei com o DCPA, como por exemplo, a experiência de ter sido oficinanda no bairro Bom Jesus do Projeto Teatro como Instrumento de Discussão Social⁴, que me oportunizou um novo tipo de fazer teatral, importantíssimo na minha formação artística, que foi a primeira vez que eu, uma jovem mulher de classe média, vinda de um bairro central de Porto Alegre, me comprometi semanalmente com uma atividade que se realizou em um bairro periférico e que se propôs a realizar o trabalho artístico sempre em relação com a comunidade. A partir desse primeiro contato, das conduções dos encontros pela oficineira Tânia Farias⁵, da vivência com meus colegas oficinandos e das atividades artísticas que realizamos, de passeatas culturais nas ruas, becos e vielas do bairro, à montagem do espetáculo “A Comédia do Trabalho”, da Cia do Latão, possibilitaram-me perceber a potência artística de transformação social deste teatro que se espalha por todos os cantos da cidade, sendo fundamental para a minha própria experiência como oficineira do DCPA anos após.

Ao decorrer da minha vivência como atriz, professora e oficineira de teatro, mesmo em momentos que não estava trabalhando no DCPA, sempre “esbarrava” em alguma história, alguma vivência relatada, ou em alguém que

⁴ Projeto de oficinas descentralizadas da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, que funcionou em parceria com o DCPA durante a década de 90 e início dos anos 2000.

⁵ Atuadora do Ói Nós Aqui Traveiz

trazia a carga desse Projeto em sua trajetória profissional e pessoal. E, através dessa observação do meu entorno cultural, comecei a intuir que as oficinas de teatro do Projeto Descentralização da Cultura se diferenciavam por serem vivências que foram atravessadas por processos pedagógicos, artísticos e políticos. Se pensarmos num primeiro momento no que é uma oficina, nos deparamos com um termo pedagógico, ao pensar em oficina de teatro, aí já se encontra o artístico, e se pensarmos no Projeto municipal e seus propósitos, encontramos a política.

Comecei a refletir se a vivência dessas três esferas em conjunto constitui uma experiência complexa e intensa que acaba por formar artistas com uma visão diferenciada, tanto do lado dosicineiros como dos oficinados, como da própria equipe da coordenação e supervisão do DCPA, com a potencialidade de transformar de maneira significativa o cenário artístico porto-alegrense, formando artistas e cidadãos que aos meus olhos se destacavam por promover um teatro mais engajado com a realidade social do seu entorno, e mais preocupados com a democratização cultural, no sentido de buscar possibilitar o acesso à arte à maior parte da população.

Ao longo da dissertação, eu faço o esforço de separar as três esferas em um primeiro momento para realizar a categorização e apropriação de alguns conceitos específicos de cada área, dando assim a cada uma a sua importância e o seu valor para contribuir com a análise do objeto de pesquisa deste trabalho. Porém, nesses processos de oficinas e na discussão do Projeto em si, esta separação tornou-se um desafio à parte, pois as esferas parecem fundir-se em uma só, assim tornando as vivências intensas e complexas, o que pode ser justamente o diferencial do DCPA que pode ter causado uma série de impactos na sociedade cultural porto-alegrense a partir dos anos 90. A ideia é tentar deixar mais palpável esse fenômeno, que compõe um processo cíclico, com a potência de realizar movimentos em direção a democratização cultural.

Outra relação que também precisa ser analisada é o fato de que o Projeto possuiu fases e momentos bastante diferenciados, nos quais essas três esferas continuaram se relacionando, porém de maneiras bastante diferentes, com estruturas, resultados e propósitos até quase que opostos. E essas esferas se influenciam direta e profundamente entre si. Este trabalho é o resultado de uma pesquisa que se propôs a investigar essa relação para descobrir os processos

coletivos que resultam dela, e alguns de seus impactos no cenário artístico teatral porto-alegrense, em diferentes momentos e fases.

No primeiro capítulo desta dissertação, intitulado *Aspectos da Pesquisa*, apresento os procedimentos metodológicos que nortearam a parte empírica e a escrita do trabalho, explico os parâmetros de escolha dos colaboradores e os apresento, e por último faço demonstrar o estado da pesquisa realizando um levantamento sobre trabalhos acadêmicos e obras que abordam aspectos das oficinas do Projeto. No segundo capítulo, denominado *Origens do Projeto Descentralização da Cultura*, realizo um olhar panorâmico do surgimento do Projeto Descentralização da Cultura em Porto Alegre/RS, a partir do contexto político da capital gaúcha no momento em que ele foi implementado. O capítulo *A esfera política no Projeto Descentralização da Cultura* se dedica a problematizar questões referentes à esfera política do projeto Descentralização da Cultura, relacionando-as aos conceitos de democracia, participação e cidadania, problematizando também diferentes significações que o próprio conceito de política pode adquirir. Também serão dimensionadas neste capítulo potencialidades das ações de micropolítica dentro das oficinas de teatro do projeto. O quarto capítulo, *A esfera artística no Projeto Descentralização da Cultura*, se constitui primeiramente em uma análise do conceito de arte e de teatro e sua importância para o ser humano, na qual visões e características do que significa o teatro popular estão problematizadas, com o objetivo de dimensionar artisticamente algumas contribuições do Descentralização para os artistas e para o cenário cultural porto-alegrense. No quinto capítulo, *A esfera pedagógica no Projeto Descentralização da Cultura*, realizo uma análise focada nos aspectos pedagógicos que envolveram as oficinas de teatro do DCPA, com o intuito de problematizar conceitos e definições acerca do que significa uma oficina de teatro como um espaço político, artístico e pedagógico, relacionado com a tríade conceitual de educação não-formal, educação sentimental e educação social, com vistas à construção pedagógica de processos de cidadania, autonomia e emancipação. No sexto capítulo da dissertação, *Efeitos dos entrecruzamentos das esferas artísticas, políticas e pedagógicas nas oficinas de teatro do Projeto Descentralização da Cultura*, dimensiono o surgimento de grupos de teatro, processos de descolonização de saberes e do teatro e histórias de transformações de vidas a partir das experiências criativas,

todos esses efeitos promovidos pelas oficinas de teatro do DCPA, os quais considero como entrecruzamentos entre as esferas política, pedagógica e artística do Projeto. No sétimo e último capítulo, *Reflexões sobre o contexto atual da cultura no Brasil*, através de reflexões de colaboradores e dados referentes à ações das gestões municipal, estadual e federal, contextualizo o momento das políticas culturais da atualidade, problematizando um momento que se caracteriza pelo sucateamento e por cortes de verbas na área da cultura nas três esferas de governo que abrangem o cenário político brasileiro, gaúcho e porto-alegrense.

1 ASPECTOS DA PESQUISA

A abordagem metodológica utilizada para a realização deste trabalho foi influenciada pela metodologia da história oral. De acordo com Rezende (2014):

A história oral é amplamente utilizada pelas Ciências Humanas, e é caracterizada pela coleta de depoimentos com pessoas que testemunharam conjunturas, processos, acontecimentos, modos de ser e de estar dentro de uma sociedade ou instituição.⁶

Esta pesquisa identifica-se com a história oral temática, por ter as oficinas de teatro do DCPA como objeto e tema central da pesquisa, e caracteriza-se por ser híbrida, pois une o relato dos sujeitos com documentos de diferentes fases do Projeto para realizar a análise da mesma. Considero importante também frisar e contextualizar temporalmente que para encontrar e contatar os participantes da pesquisa, o acesso às redes sociais da internet se constituiu em uma ferramenta muito importante para a realização da parte prática da pesquisa, ampliando algumas possibilidades do trabalho através da rede de compartilhamento de informações, que facilitou e agilizou o contato com alguns dos colaboradores da pesquisa.

Encontrei dois grandes desafios ao escolher esta metodologia para desenvolver a pesquisa, ambos advindos de questões específicas da oralidade. O primeiro foi a transformação dos discursos orais em escritos, pois quando alguém expressa-se através da fala para contar as suas vivências e transmitir suas opiniões, ela utiliza o seu corpo para explicitar suas ideias, através de entonações de voz, gestos, expressões faciais, entre outros meios. Segundo MEIHY e HOLANDA (2007, p. 133), a transformação da palavra oral para a escrita funciona metaforicamente como a “água que transmuda do líquido para o gasoso”. Portanto, para introduzir o conteúdo das entrevistas da maneira mais plena possível neste trabalho, foi preciso realizar um processo de tradução da linguagem oral para a escrita, que consistiu em três etapas: a transcrição, na qual o dito foi escrito da maneira mais fiel possível, a textualização, na qual realizei ajustes necessários para o entendimento dos conteúdos da fala, e a transcrição, que se constituiu na coautoria de minha escrita a partir das entrevistas. O segundo desafio foi a imprecisão existente na relação entre

⁶ <http://pensadosatinta.blogspot.com/2014/06/historia-oral-o-que-e-para-que-serve.html>

memória e história, que foi ainda mais dificultada por uma certa ausência de registros documentais e trabalhos científicos sobre o DCPA em seus diferentes momentos. Neste aspecto tive que lidar com o confronto entre diferentes pontos de vista sobre o objeto de pesquisa e também com o esquecimento dos colaboradores acerca de momentos e dados mais específicos como nomes e datas. De acordo com o neurocientista Ivan Izquierdo (2012, p. 20) “funcionamos na base do esquecimento da maioria das coisas”, então, para conseguir trabalhar com essa realidade, tive que agir como se tivesse montando uma espécie de “quebra-cabeça” de memórias e histórias, com o objetivo de chegar em uma forma final que tornasse possível um entendimento geral sobre o objeto de pesquisa, embora esse trabalho seja atravessado por uma boa carga de subjetividade das vivências dos envolvidos, que nem sempre fazem (nem precisam fazer) sentido.

Optei por realizar as entrevistas da pesquisa de maneira individual e semiestruturada, nas quais busquei problematizar relações entre arte, educação e poder público. Porém, procurei deixar os entrevistados à vontade para trazerem a própria narrativa sobre sua vivência como contribuição para o trabalho. De acordo com os pesquisadores José Carlos B. Meihy e Fabíola Holanda (2007), a história oral é uma história viva, e por isso, a meu ver, as entrevistas constituíram-se em um material humano de pesquisa que exigiu respeito e cuidado com as histórias expostas desses participantes, feitas também de sentimentos trazidos à tona a partir do relembrar as vivências dos participantes: assim, houve momentos de alegrias, esperanças, mas também dores, mágoas, frustrações, preenchidos por risadas e lágrimas.

Meihy e Holanda (2007) alegam que para realizar a pesquisa em História Oral, deve-se ter a elucidação sobre “de quem” é a história que está sendo pesquisada e que “há um natural afunilamento da capacidade de apreensão das diversas experiências e versões dos fatos derivados das entrevistas. Assim, da ampla determinação da comunidade de destino, passa-se à definição da colônia e dela se chega à formulação das redes” (p. 50). Essas três definições servem para auxiliar no recorte da escolha dos colaboradores, do mais abrangente, dentro da temática, para o mais específico. Ao utilizar-me desta técnica, uso como primeira definição para a “comunidade de destino” os ex-participantes do

DCPA, em suas diferentes atribuições dentro do projeto. Posteriormente, realizei o recorte para definir a “colônia” da pesquisa, que explico logo abaixo:

Ex-oficinandos do DCPA: Colaboradores da pesquisa que narram suas primeiras experiências teatrais como discentes no projeto e refletem sobre a influência do DCPA nos caminhos que tomaram posteriormente nos níveis pessoal e profissional de suas vidas. Procurei este perfil de sujeitos com o intuito de dimensionar impactos da experiência teatral na formação de indivíduos em relação a sua expressão pessoal e relação com o entorno em que vivem.

Ex-oficineiros do DCPA: Colaboradores que narram sobre suas vivências pedagógicas e artísticas dentro do Projeto: seus planos pedagógicos, adaptações, práticas e escolhas nas oficinas que ministraram e aprendizados desta experiência que marcaram características de sua vida profissional e pessoal. O objetivo da escolha desse perfil foi poder analisar o que é este trabalho de ser oficineiro do DCPA, e quais são as suas demandas profissionais.

Ex-supervisores do DCPA: Ex-integrantes da equipe do Projeto em momentos distintos, que discutem propósitos das ações do DCPA e problematizam a relação com os oficineiros, desde critérios de seleção até acompanhamento de oficinas. Esses colaboradores se destacam por terem presenciado uma grande quantidade de processos artístico-pedagógicos dentro do Projeto, e a relação que fazem entre as diferentes propostas de oficinas se constitui num material bastante rico de ser analisado.

Ex-coordenadores do DCPA: Os colaboradores que passaram por esta experiência narram sobre propósitos e estruturas do Projeto, relações com o poder público e realizam reflexões sobre noções do que significa descentralizar a cultura. Esse perfil de colaborador permite acrescentar uma visão mais ampla do Projeto e contribuir para a esfera política de análise do objeto de pesquisa.

A seguir, explico o último recorte da escolha dos colaboradores, referente à “rede” de pesquisa deste trabalho:

Ex-oficinandos que se tornaram oficineiros do DCPA: colaboradores que, além de terem suas primeiras experiências teatrais pelo Projeto, seguiram com sua formação em teatro e em um momento posterior, foram oportunizados a

trabalhar como oficinairos do DCPA. Neste perfil é possível realizar um levantamento de diversas questões como: o contato com fases diferenciadas de funcionamento do Projeto, influências artísticas e pedagógicas de sua experiência prévia no projeto para suas escolhas como oficinairos dentro dos processos de oficina, o sentimento de apropriação e pertencimento com o Projeto, entre outras.

Ex-participantes do DCPA que trabalham como Professores: Profissionais de teatro com graduação em Licenciatura em Artes Cênicas ou Pedagogia Teatral. Nas entrevistas foram dimensionadas influências da experiência com o DCPA no seus trabalhos atuais como professores. Com a exceção de um colaborador, os demais docentes se encontram na ativa, trabalhando na rede pública e privada de ensino em Porto Alegre.

Ex-participantes de grupos teatrais oriundos das oficinas do DCPA: Colaboradores que estiveram envolvidos em processos de oficinas que culminaram em processos de emancipação de grupos de oficinas, que constituíram grupos de teatro a partir da experiência do DCPA.

Ex-participantes do DCPA que são artistas oriundos das oficinas do Ói Nós Aqui Traveiz: A contribuição da Tribo de Atuadores para o DCPA foi determinante para a consolidação do Projeto tanto para sua implementação, quanto pela sua visão libertária da arte e pedagogia, que fomentou o trabalho de oficinas nos dez primeiros anos do DCPA.

Ex-participantes do DCPA que são artistas negros: Esse perfil de colaborador não constava no meu projeto inicial de pesquisa. Porém, nas entrevistas, os colaboradores levantaram diversas vezes a importância do DCPA para o surgimento e o fomento de artistas negros em Porto Alegre e no quanto esta questão enriqueceu o cenário teatral da cidade e contribuiu para uma produção cênica mais democrática.

A seguir então, partindo dos parâmetros apresentados anteriormente, apresento os colaboradores da pesquisa:

Paulo Flores:

Paulo é um dos fundadores da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, grupo de teatro existente há mais de 40 anos na cidade de Porto Alegre. Paulo

denomina-se não somente como ator, encenador, oficinairo, professor, mas principalmente como Atuador, que é como os integrantes da *Tribo* se denominam, termo que determina uma fusão do artista com o ativista político. Trabalhou como oficinairo de diversas oficinas de teatro do projeto, entre elas as dos bairros Restinga, Humaitá, Rubem Berta (Vila Santa Rosa). Foi um dos autores do projeto Teatro como Instrumento de Discussão Social, que foi uma das inspirações para a criação do DCPA e que funcionou em parceria com o mesmo em alguns momentos do Projeto.

Adroaldo Corrêa:

Adroaldo é escritor, jornalista, ex-vereador do PT da cidade de Porto Alegre e também ex-coordenador do DCPA. Assumiu a gestão do projeto de 1994 a 1996, e voltou à coordenação de 2003 a 2004.

Paulo Albuquerque:

Diretor de teatro. No momento embrionário do projeto, nas oficinas descentralizadas foi oficinairo, depois foi coordenador das oficinas de teatro do DCPA já implementado e finalmente coordenador-geral do projeto entre 1996 e 2000. Realizou uma pesquisa sobre os oficinairos do Projeto que serviu de base para a constituição de um projeto que se baseava na Pedagogia do Oprimido, de Paulo Freire e na experiência pedagógica da Colônia Gorki, de Anton Makarenko⁷.

Cadu Guerreiro:

Ator, oficinairo de teatro, ativista cultural coordenador do espaço cultural Kilombo da Arte, em Porto Alegre (RS). Ex-oficinando da oficina de teatro localizada no bairro Parque dos Maias, do Projeto Descentralização da Cultura durante os anos 90 e início dos anos 2000. Seus oficinairos foram Marcos Barreto, Sandra Possani, Vera Parenza e Marcelo Restori. Fez parte dos grupos de teatro originários das oficinas do bairro Parque dos Maias, Mayas e Malícias, Bacantes e no bairro Rubem Berta (Vila Santa Rosa), grupo ResgatArte.

⁷ Makarenko (1888-1939) foi um pedagogo ucraniano que criou um espaço não convencional de educação chamado Colônia Gorki, durante o governo de Vladimir Lenin na extinta URSS, no qual se especializou no trabalho com menores infratores e/ou abandonados e concebeu um modelo de escola baseado na vida em grupo, na autogestão e na disciplina.

Edgar de Quadros:

Ativista cultural e diretor de escola pública localizada na Ilha da Pintada, bairro periférico de Porto Alegre (RS). Foi afinando da oficina de teatro do bairro Rubem Berta (Vila Santa Rosa), tendo como afinadores Sandra Possani, Paulo Flores e Isabella Lacerda, todos na época afinadores do Ói Nós Aqui Traveiz, que ministraram a oficina dentro do projeto Teatro Como Instrumento de Discussão Social. Edgar também foi integrante e fundador do grupo oriundo da oficina, ResgatArte e do Grupo Cultural Não Pudemo Si Intregá Prus Home.

Caroline Falero:

Atriz, diretora, professora, bonequeira e artesã. Fez parte do grupo teatral Atiamuh e Agregados, originário da oficina de teatro bairro Humaitá, do projeto Teatro Como Instrumento de Discussão Social, que naquela época funcionava vinculado ao DCPA. Posteriormente, o grupo dos afinandos rebatizou-se para Grupo Trilho de Teatro Popular, existente até a atualidade em Porto Alegre. Caroline é ex-afinanda das oficinas de Música e Teatro do projeto, tendo como afinadores Fausto Prado e Paulo Flores. Trabalhou como afinadora do DCPA nos anos de 2012 a 2014.

Dedy Ricardo:

Atriz e professora de teatro da rede municipal de São Leopoldo (RS). É formada em Licenciatura em Teatro pela UERGS e Mestre em Educação pela UFRGS. Desenvolve espetáculos teatrais e oficinas juntamente com o grupo Usina do Trabalho do Ator e também atua como artista independente. Foi afinanda do DCPA nos anos de 1994 a 1997 e teve como afinadores Claiton Manfro, Gina Tochetto, Hamilton Leite e Carlos Mödinger. Trabalhou como afinadora do projeto nos anos de 2003, 2004 e 2006.

Gilmar Collares:

Músico, ator, diretor e professor de teatro formado pela UERGS. Foi afinando do DCPA entre os anos de 1995 a 2002 e teve como afinadores o professor e mestre em teatro Carlos Mödinger, e a professora e mestra em teatro Tatiana Cardoso. Trabalhou como afinador do Projeto nos anos de 2013, 2014, 2015 e 2016.

Renan Leandro:

Ator, artista plástico, diretor, oficinairo, educador social e ativista cultural. É integrante do grupo de teatro porto-alegrense Ubando Grupo e ex-integrante da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz. Teve suas primeiras experiências teatrais como oficinairo através do projeto Teatro Como Instrumento de Discussão Social, que aconteciam no bairro Restinga. Teve como oficinairos Paulo Flores, Zé da Terra⁸ e Clélio Cardoso, todos na época integrantes do Ói Nós Aqui Traveiz. Conjuntamente a seus colegas de oficina da Restinga, em 1995 fundou o grupo de teatro Ars Longa Vitta Brevis, atualmente extinto. Trabalhou como oficinairo de Artes Plásticas do projeto Descentralização da Cultura entre os anos de 2004, no bairro Bom Jesus e 2005 no bairro Restinga.

Marcos Castilhos:

Ator, oficinairo, diretor, terapeuta, fundador do grupo de teatro Povo da Rua, que existe há mais de 20 anos na cidade de Porto Alegre. Sua primeira experiência profissional com teatro foi com a Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, trabalhou como supervisor das oficinas de Teatro, Dança e Capoeira do DCPA no final dos anos 90. Na época em que trabalhou nessa função dentro do Projeto era ator da Tribo de Atuadores Ói Nós aqui Traveiz. Trabalhou também como oficinairo do DCPA, representando o seu grupo de teatro Povo da Rua nos anos de 2009 a 2012.

Lisiane Medeiros:

Atriz e oficinaira de teatro. Ex- supervisora das oficinas de Teatro do DCPA entre os anos de 2005 a 2011. Integrante do Grupo Oazes de teatro. Trabalha como oficinaira de teatro para crianças no projeto *A Barca: Escola Aberta de Teatro*, coordenada por Adriano Baségio, e em um projeto seu independente de laboratório experimental de teatro para crianças de 6 a 9 anos.

Rômulo Ferreira:

Produtor cultural, gestor público e ex-conselheiro de cultura do município, foi coordenador do projeto Descentralização da Cultura durante o ano de 2018.

⁸ Nome artístico de José Carlos Peixoto

André de Jesus:

Atuador da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, educador social, radialista, oficinairo de teatro e ativista cultural. Foi oficinairo do bairro Restinga, durante os anos 90 e início dos anos 2000. Foi um dos fundadores do grupo Ars Longa Vita Brevis, originário da oficina de teatro em questão.

José Renato Lopes:

Ator, técnico de teatro, produtor cultural formado pela faculdade Monteiro Lobato, oficinairo e educador social. Desenvolve um trabalho independente como palhaço. Ex-oficinairo da oficina do Parque dos Maias, começou sua atividade em 1999 e teve como oficinairo Marcelo Restori. Foi integrante e fundador do grupo Bacantes, oriundo da oficina em questão.

Jessé Oliveira:

Ator e diretor. Atual diretor da Casa de Cultura Mário Quintana, importante espaço cultural da cidade de Porto Alegre. Foi diretor e fundador do grupo de teatro porto-alegrense Caixa-Preta, que abordava a temática e a estética da negritude em seus trabalhos artísticos. Foi oficinairo do DCPA nos anos de 1998, 1999, 2006, 2012, 2013 e 2014.

A seguir consta um levantamento de trabalhos acadêmicos e obras literárias que contribuem para o estado da pesquisa sobre o projeto Descentralização da Cultura, objeto da pesquisa desta dissertação. Os materiais encontrados foram duas obras literárias, um trabalho de conclusão de curso e quatro dissertações: uma na área de Administração, uma na área de Educação, uma na área de Artes Cênicas, uma na área de Ciências Sociais.

Começo destacando o meu próprio trabalho de conclusão de curso da Graduação em Licenciatura em Teatro no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, realizado no ano de 2016, intitulado *Resistência Cultural: problematizando uma experiência como oficinairo de teatro do Projeto Descentralização da Cultura na Vila Maria da Conceição em Porto Alegre/RS*, com orientação da Prof.^a Dr.^a Vera Lúcia Bertoni dos Santos e co-orientação do Mestre em Artes Cênicas Alexandre Magalhães e Silva. Este trabalho relata uma experiência que tive no primeiro ano em que participei como oficinairo do DCPA, registrado na época em um diário de campo, que foi o

dispositivo pedagógico que usei para desenvolver e aprimorar o planejamento de oficinas. Este trabalho foi uma das minhas principais motivações para a posterior realização desta pesquisa presente.

Há também a dissertação de Gabriela Cordioli Coto, *Limites e Potencialidades da Participação no Programa Descentralização da Cultura em Porto Alegre*, de 2012, realizado no Programa de Pós-Graduação em Administração da UFRGS. Este trabalho problematiza a participação popular na construção e implementação do DCPA em diferentes momentos políticos de Porto Alegre.

Outra dissertação que tem como objeto de pesquisa as oficinas do Projeto se chama *Arte e Cidadania: Diálogos na experiência do Projeto de Descentralização da Cultura da Administração Popular de Porto Alegre*, realizada por Patrícia Dornelles no Departamento de Pós-Graduação de Educação da Universidade Federal de Santa Catarina (2003), que busca dimensionar de que forma osicineiros de Artes Plásticas do Projeto articulam o diálogo entre arte e cidadania ao ministrarem oficinas.

Constatei dentro do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, na dissertação *Legislação e produção de teatro em Porto Alegre entre 1985 e 2005*, de Alexandre Magalhães da Silva, com orientação do Prof. Dr. Walter Lima Torres, um subcapítulo referente a legislação relativa ao teatro que é dedicado a contextualizar o DCPA como política cultural da cidade de Porto Alegre.

Encontrei também obras fora do contexto acadêmico, que trabalham o resgate histórico das oficinas, como o livro *Histórias Incompletas* (2004), escrito pelo orientador dessa pesquisa Clóvis Massa (que também foi uma das grandes inspirações para realizar a pesquisa dessa dissertação) no qual narra diferentes experiências das oficinas de teatro do Projeto sob o ponto de vista deicineiros e oficinandos e inclusive a sua própria experiência como icineiro do Projeto no início da década de 90. O livro *Atuadores da Paixão* (1997), de Sandra Alencar, no capítulo *Muito além da Cidade Baixa*, aborda um breve histórico das oficinas realizadas pela Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, pelo projeto Teatro como Instrumento de Discussão Social, que na época funcionavam dentro do DCPA. Há também a obra *É Fazendo que se Aprende: Um Estudo sobre os Oficineiros Engajados nas Políticas de Cultura e Assistência da Prefeitura*

Municipal de Porto Alegre, de Maria Marta Borba Orofino, que surge a partir do trabalho de dissertação de mestrado em Ciências Sociais na PUC-RS (2005) que tinha como objeto de pesquisa um grupo de oficinairos da área da Cultura e Assistência Social de Porto Alegre para levantar questões a partir dessa categoria profissional. O uso de entrevistas como um relevante material de pesquisa ocorre em todas as obras citadas, assim como nesta dissertação.

Também é possível encontrar o Artigo *Teatro comunitário e promoção pública: o projeto de descentralização da cultura de Porto Alegre*, publicado por Clóvis Massa nos anais do seminário *Teatro na Comunidade: Interações, dilemas e possibilidades*, organizado por Maria Pompeo Nogueira (2008), no qual, tomando como ponto de partida a obra *Histórias Incompletas*, destaca algumas vivências das oficinas de teatro como micro-histórias de reconhecimento do outro, conscientização e exclusão social, transformação, mobilização, amadurecimento, troca e perspectiva.

Eu acredito que a principal contribuição desta dissertação para o estado da pesquisa seja a investigação da relação entre os aspectos políticos, artísticos e pedagógicos das oficinas de teatro e seus impactos na vida pessoal e profissional dos envolvidos nesses processos, que originaram a hipótese desta pesquisa. Também percebo de não há registro anterior de pesquisas sobre o DCPA após o ano de 2013, o qual está dimensionado e problematizado neste trabalho ao longo dos capítulos a seguir.

2 ORIGENS DO PROJETO DESCENTRALIZAÇÃO DA CULTURA

Neste capítulo, realizo um olhar panorâmico do surgimento do Projeto Descentralização da Cultura em Porto Alegre/RS, a partir do contexto político da capital gaúcha no momento em que ele foi implementado.

Entre o final da década de 1980 e início dos anos 1990, após passar por mais de duas décadas de um regime de Ditadura Militar, o Brasil enfim passava por um processo político de redemocratização. Nesse contexto, de 1985 a 1987, Alceu Collares, do Partido Democrático Trabalhista (PDT), assumiu a prefeitura de Porto Alegre, sendo o primeiro prefeito eleito democraticamente pelo voto direto. Sua gestão destaca-se por ações políticas como, por exemplo, a criação da Secretaria Municipal de Cultura e a municipalização de ensino, idealizada por Neusa Canabarro, Secretária de Educação na época.

Um importante fato do processo da redemocratização brasileira acontece em 1988, quando foi promulgada a Constituição Federativa do Brasil, com a ideia de garantir os direitos democráticos dos cidadãos brasileiros. Em 1989, Olívio Dutra, do Partido dos Trabalhadores (PT), assumiu a gestão da Prefeitura porto-alegrense, que naquela época tinha como meta descentralizar a gestão política, causando maior participação popular. Marcos Castilhos (2018) resume um sentimento que muitos segmentos da população tinham nesse período de redemocratização: “(...) nós viemos de uma ditadura, não tinha quase nada, quando entra o PT, não existia nada. Ai, que bom, agora podemos construir tudo, tá tudo a ser construído” (CASTILHOS, 2018). Dentre diversas ações políticas dessa gestão, destaca-se a criação do Orçamento Participativo (OP) em 1989, que organizou a cidade de Porto Alegre em 17 regiões, nas quais foram criados centros administrativos responsáveis por promover ambientes de discussão e participação popular, através de comissões organizadas por moradores e lideranças comunitárias das diferentes regiões da cidade, que detinham poder para escolher as prioridades de investimentos públicos para os bairros, de modo a destinar os recursos públicos às demandas das comunidades porto-alegrenses.

Nesse contexto político e social, a preocupação em promover um processo de participação e de cidadania também passava pela área da cultura. A Prefeitura de Porto Alegre, em 1993, estava sob gestão de Tarso Genro, do

Partido dos Trabalhadores. Adroaldo Corrêa fez parte da base governamental da Prefeitura de Porto Alegre na época da Administração Popular, exercendo um cargo comissionado no nesse ano, que o oportunizou a participação na criação do Projeto Descentralização da Cultura, a convite da vereadora na época Margarete Moraes⁹, que lhe fez também um desafio, pois o grupo político que Adroaldo participava na gestão da Prefeitura havia realizado uma crítica às ações culturais da prefeitura do PT, no sentido de estarem estagnadas e incluírem apenas os artistas já consagrados nas atividades que realizavam. Essa autocrítica deu origem então ao projeto que buscava uma descentralização cultural, que buscava “um novo sujeito, um novo local e um novo circuito” (CORRÊA, 2018). Adroaldo relata que logo que começou a coordenar o projeto, em 1994, o DCPA tinha uma verba de apenas 24 mil reais para sua execução e que outra dificuldade encontrada no início do projeto era o fato de que as comunidades não colocavam a cultura como prioridade de investimento no Orçamento Participativo. Porém, os diálogos com as comunidades e o impacto positivo que o trabalho cultural descentralizado promoveu conscientizou habitantes de várias regiões que se mobilizaram, se organizaram e conseguiram uma suplementação de verba municipal de 150 mil reais para realizar as ações do Projeto. Nos anos que se seguiram também foram conquistadas, através da articulação popular, verbas de suplementação para as ações do Projeto. Também nessa época começaram a se constituir de Comissões de Cultura¹⁰ em diversas regiões de Porto Alegre: no primeiro ano surgiram em três bairros: IAPI, Restinga e Bom Jesus, e no ano seguinte já tinham se disseminado por mais 12 bairros da capital gaúcha. Adroaldo Corrêa cita Paulo Freire, Marilena Chauí, Florestan Fernandes, Antonio Gramsci e Pilla Vares como fundamentais para o embasamento teórico-prático do Projeto.

Por todo esse contexto que se fez favorável para a criação do Projeto, existem algumas divergências entre artistas e agentes culturais sobre a autoria do DCPA. Lisiane Medeiros (2018) dá o mérito da criação do DCPA a Adroaldo Corrêa, que o iniciou com o intuito de “levar arte para diferentes regiões da

⁹ Ex-vereadora e ex-Secretária da Cultura de Porto Alegre, integrante do Partido dos Trabalhadores

¹⁰ Reuniões abertas e mensais nas comunidades nas quais a cultura é debatida, e ações culturais são debatidas e organizadas pelos moradores em conjunto com agentes culturais e funcionários da Prefeitura.

cidade” (MEDEIROS, 2018). Segundo ela, o Projeto evoluiu da fruição para o fazer cultural a partir do desejo manifestado das próprias comunidades. Marcos Castilhos (2018) destaca Paulo Albuquerque como o grande idealizador do Projeto, que fez a ligação entre os artistas e o poder público. Já Paulo Flores (2018) contextualiza o surgimento do DCPA bastante influenciado pelo projeto da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz:

Então a gente, no início dos anos 90, começa um trabalho levando o nosso projeto “Teatro como Instrumento de Discussão Social”, já em parceria com a Secretaria de Cultura, que ainda não tinha um projeto claro do que ia fazer, como romper com a elitização da cultura, todas essas questões, que havia no discurso, mas não havia a prática. (FLORES, 2018)

De acordo com Clóvis Massa, "O início das Oficinas de Teatro confunde-se com a história da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz" (MASSA, 2004, p. 17). Essas atividades do grupo foram encampadas pela prefeitura e, nesse contexto, "a Descentralização é implementada quando as atividades de diferentes coordenações da Secretaria Municipal da Cultura começaram a ser compreendidas de maneira conjunta" (MASSA, 2008, p. 17). Coto (2012, p. 85), contextualiza o surgimento do Projeto como um conjunto de forças do momento político e cultural da cidade:

O programa Descentralização da Cultura foi fruto de disputas entre atores da sociedade civil, grupos de teatro de rua, grupos locais e movimentos comunitários, que tinham como horizonte ampliar a participação social na gestão cultural da cidade.

O Projeto também funcionava conjuntamente com as demandas dos moradores das comunidades apresentadas ao Orçamento Participativo (OP), o que viabilizou a administração da cidade de maneira mais descentralizada e possibilitou a articulação do poder público com as diferentes comunidades porto-alegrenses, que, no caso cultural, se reuniam através de Comissões de Cultura, nas quais discutiam suas necessidades e interesses com a cultura.

Jessé Oliveira (2019) contextualiza o momento político que se vivia na cidade durante a década, em que havia, em suas palavras, alguns “gérmenes” que influenciaram a criação do DCPA. Gérmenes estes que se constituíram em diversas ações culturais que refletiam essa época, em que tanto a Prefeitura como grupos culturais estavam em busca de uma maior participação popular também na questão cultural da cidade. Um exemplo são as Oficinas Culturais da

Fesc (Fundação de Educação Social e Comunitária)¹¹, que aconteciam em Centros Culturais localizados em espaços descentralizados, e outro é o edital municipal chamado “Oficina Teatral Carlos Carvalho”, lançado em 1986, que consistia em promover oficinas teatrais em diversos bairros de Porto Alegre. A Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz lançou seu projeto Teatro como Instrumento de Discussão Social ainda em 1987, que consiste em realizar oficinas de teatro em bairros periféricos da cidade de Porto Alegre. Tal projeto que até então acontecia de maneira voluntária pelos atuadores do Ói Nóis e teve apoio financeiro pela primeira vez com o governo do Estado do Rio Grande do Sul, então governado por Pedro Simon (PMDB), que o financiou através de um projeto chamado *Pé-no-Chão*, do Conselho de Desenvolvimento Cultural (CODEC), em 1989. As primeiras oficinas foram realizadas na Vila Maria da Conceição, ocorrendo na instituição Pequena Casa da Criança e duraram um ano, até o Governo do Estado retirar o seu apoio, o que desarticulou as atividades da oficina. Neste mesmo período, um grupo teatral chamado Espalha-Fatos¹² realizava oficinas de teatro, em parceria com sindicatos, com o intuito de promover consciência política através do teatro, para fortalecer as reivindicações trabalhistas e sociais.

Paulo Albuquerque (2019) também traz a sua visão sobre o processo de criação do DCPA: no início dos anos 90, a Prefeitura de Porto Alegre começou a realizar um projeto preocupado em fomentar a cultura em locais descentralizados, com ações como: apoio com infraestrutura em festividades comunitárias, e algumas oficinas pontuais, com coordenação de Adroaldo Corrêa. Ao mesmo tempo, Luciano Alabarse¹³ era coordenador de Artes Cênicas do município, e propôs para Adroaldo convidar alguns diretores de teatro da época para coordenar aproximadamente quatro oficinas de teatro, uma para cada diretor, dentro do projeto que coordenava. Paulo Albuquerque foi um dos

¹¹ Em 1994, a Fesc deixa de fazer parte da Secretaria Municipal de Educação para ser incorporada à área de Assistência Social, e muda seu nome para Fundação de Assistência Social e Cidadania- Fasc. Dessa forma a fundação além de atender a comunidades com suas atividades e oficinas culturais, também passa atender locais da Assistência, como por exemplo, casas de abrigagem.

¹² Grupo que no início dos anos 1990, atuou em parceria com a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz o projeto “Teatro em Porta de Fábrica”, para desenvolver ações teatrais e oficinas de teatro que envolvessem um público de operários trabalhadores de fábricas, com vistas a, partir da conscientização social, fortalecer as reivindicações trabalhistas da classe trabalhadora.

¹³ Diretor de teatro e atual Secretário Municipal de Cultura de Porto Alegre

convidados para integrar esse projeto, que passou então a participar como oficinairo do mesmo. Porém, Paulo Albuquerque relata que o projeto não tinha ações de divulgação nas comunidades e que não teve público na oficina que iria ministrar. Foi então que sugeriu a Luciano Alabarse que ao invés de continuar insistindo na oficina, primeiramente organizasse uma atividade teatral na comunidade em que a oficina ia ser inserida, que integrasse uma apresentação teatral e um momento de discussão e diálogo com o público do local. Após realizar o evento, que nas suas palavras foi bem-sucedido, percebeu que a comunidade começou a conhecer e se envolver mais na atividade da oficina, e um grupo de adolescentes passou a frequentar os encontros.

A falta de oficinandos era um problema também das outras oficinas desse projeto. Adroaldo Corrêa e Luciano Alabarse, ao perceberem que a ideia de Paulo Albuquerque de envolver a comunidade tinha dado certo, resolveram convidá-lo para ser coordenador das oficinas de teatro do DCPA, que já começava como o Projeto propriamente dito. Paulo Albuquerque aceitou o convite com a condição de que pudesse elaborar um projeto a partir de uma pesquisa pedagógica que desenvolvia naquele momento, embasada em autores e pedagogos como Paulo Freire e Anton Makarenko.

Ao iniciarem o projeto de oficinas, Paulo Albuquerque (2019) relata que encontraram bastante dificuldades para conseguir abrir oficinas em todos os lugares que podiam, pois havia uma grande desconfiança do Projeto, tanto por parte das comunidades populares, quanto dos próprios artistas que não manifestavam interesse em se inscrever para ministrar oficinas no DCPA. De acordo com ele, o Projeto também tinha dois pontos de desgaste: o primeiro é a questão, nas suas palavras, da “luta insana, absurda institucional” (ALBUQUERQUE, 2019) para modificar estruturas administrativas burocráticas, que impediam o real funcionamento das necessidades do projeto de oficina, como por exemplo, o fato de poder realizar contratos de até 3 meses com os oficinairos, para não criar vínculo empregatício, mas que não era tempo suficiente para realizar um trabalho artístico pedagógico preocupado com a expressão pessoal dos envolvidos no processo. O outro desafio era encontrar oficinairos que estivessem alinhados com a proposta pedagógica do projeto de oficinas do DCPA, que, de acordo com Paulo Albuquerque, demonstrassem abertura à ideia de unir a forma à função no fazer criativo, no sentido de que o

objetivo principal das oficinas não fosse apresentar esquetes e espetáculos de teatro e sim usá-las primeiramente como uma ferramenta para alavancar a expressão pessoal dos opinandos envolvidos no processo e, a partir dela, é que surgiria a potência estética do trabalho artístico.

Porém, para Paulo Albuquerque “a ideia do projeto era criar um projeto, para que a cidade pudesse dialogar também” (ALBUQUERQUE, 2019) e, para tanto, procurava se manter em discussão tanto com as comunidades, quanto com os artistas envolvidos nas oficinas do projeto e também relata a luta que enfrentavam para desconstruir o preconceito, algumas vezes vindo por agentes da própria classe artística, de que o DCPA era como “dar pérolas aos porcos” (ALBUQUERQUE, 2019) e que as populações de periferia não tinham cultura suficiente para envolver-se com as ações do projeto. A resposta da equipe do DCPA a esse pensamento pré-concebido foi ofertar atrações culturais de maneira digna e com qualidade, que passaram a ser bastante valorizadas pelas diferentes comunidades de Porto Alegre.

Importante frisar que o DCPA caracterizou-se por ter momentos e características distintos em seus 25 anos de existência, nos quais os perfis político- partidários e ideológicos das diferentes gestões da Prefeitura de Porto Alegre influenciaram profundamente o programa em seu viés político e em sua infraestrutura. Essas influências e mudanças do projeto serão analisadas com maior profundidade nos capítulos a seguir.

A seguir, acrescento uma “linha do tempo” da trajetória dos 25 anos do DCPA, com o intuito de situar o leitor de maneira mais objetiva, relacionando dados e datas que podem facilitar um olhar mais amplo para o Projeto, que estimule um melhor entendimento dos próximos capítulos desta dissertação.

Linha do Tempo do Projeto Descentralização da Cultura:

1985	Alceu Collares (PDT) assume a prefeitura da cidade de Porto Alegre, sendo o primeiro prefeito eleito por voto direto após a Ditadura Militar Brasileira
1986	Aberto edital de oficinas teatrais do projeto Oficina Teatral Carlos Carvalho
1988	Implementação da Constituição Federal Brasileira- Redemocratização Surgimento do projeto “Teatro como Instrumento de Discussão Social”, desenvolvido pela Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

1989	Olívio Dutra, do Partido dos Trabalhadores, assume a prefeitura da cidade de Porto Alegre, dando início aos 16 anos da chamada Administração Popular
1992	Tarso Genro, do Partido dos Trabalhadores, assume a prefeitura da cidade de Porto Alegre.
1994	Implementação do projeto Descentralização da Cultura. 1º coordenador: Adroaldo Corrêa.
1996	Nova coordenação do Descentralização: Paulo Albuquerque
1997	Raul Pont, do Partido dos Trabalhadores, assume a prefeitura da cidade de Porto Alegre.
2001	Tarso Genro, do Partido dos Trabalhadores, assume a prefeitura da cidade de Porto Alegre. Nova coordenação do DCPA: Cláudio Ely ¹⁴
2002	Tarso Genro, do Partido dos Trabalhadores, deixa a Prefeitura de Porto Alegre, para concorrer às eleições para governador do estado do Rio Grande do Sul. Assume em seu lugar o vice-prefeito João Verle, também do Partido dos Trabalhadores.
2003	Nova coordenação do Descentralização: Adroaldo Corrêa
2004	Após 16 anos no poder, o Partido dos Trabalhadores perde as eleições municipais
2005	José Fogaça, do PPS assume a prefeitura da cidade de Porto Alegre Coordenador do Descentralização: Camilo de Lélis ¹⁵
2006	Novo Coordenador do Descentralização: Lutti Pereira ¹⁶
2010	José Fortunati, vice-prefeito de Porto Alegre assume a prefeitura da capital gaúcha para substituir José Fogaça, que renunciou ao cargo
2013	Coordenador do Descentralização: Leonardo Maricato ¹⁷
2017	Nelson Marchezan Jr., do PSDB, assume a prefeitura da cidade de Porto Alegre. Coordenadora do Descentralização: Andréia Vigo ¹⁸
2018	Coordenador do Descentralização: Rômulo Ferreira
2019	Primeira vez em que o edital de oficinas do Descentralização não é aberto no primeiro semestre do ano.

¹⁴ Artista Plástico na cidade de Porto Alegre

¹⁵ Diretor de teatro na cidade de Porto Alegre

¹⁶ Diretor de teatro na cidade de Porto Alegre

¹⁷ Presidente da Juventude Estadual do partido Democratas

¹⁸ Cineasta, cenógrafa e artista visual na cidade de Porto Alegre

Figura 1.

BAIRRO E REGIÕES DO ORÇAMENTO PARTICIPATIVO DE PORTO ALEGRE



As 17 regiões da cidade de Porto Alegre, organizadas pelo OP.

2.1 Os sentidos de descentralizar a cultura

Com o intuito de alavancar o olhar acerca das vivências dos colaboradores da pesquisa, desenvolvo neste subcapítulo reflexões a partir de algumas noções do que pode significar a expressão descentralização da cultura, que dá o nome ao Projeto, com o intuito de investigar ações e entendimentos de colaboradores da pesquisa sobre a ideia de descentralizar a cultura em si e seus possíveis significados e problematizações.

Ao refletir primeiramente sobre os significados de cada palavra que o compõe, encontramos o conceito de cultura, termo que em sua raiz gramatical é uma palavra em latim que significa cultivar, que inclusive pode ser utilizada também em termos de agronomia, de cultivar plantas, bactérias, alimentos e que por sua vez, pode também se relacionar com a ideia da ação do ser humano sobre o mundo. De acordo com Laplantine (2007, p. 95):

A Cultura por sua vez não é nada mais que o próprio social, mas considerado dessa vez sob o ângulo dos caracteres distintivos que apresentam os comportamentos individuais dos membros desse grupo, bem como suas produções originais (artesanal, artísticas, religiosas...)

Cultura é o mundo que o ser humano cria pra si mesmo, capaz de construir e desconstruir pensamentos, determinar épocas e transformar o ser humano em seu jeito de ser e pensar desde os primórdios da humanidade. O Doutor em Filosofia Ademar Bogo (2000) defende que cultura, trabalho e existência estão interligados e que dessa relação intrínseca pode-se chegar à conclusão de que cultura é o trabalho que o humano realiza para produzir sua existência. Portanto, pensando no seu significado etimológico de cultivar, a cultura significa o cultivo do humano de si mesmo, que por sua vez provoca impactos individuais e coletivos. De acordo com Marilena Chauí (2006, p. 130) “Avalia-se o progresso de uma civilização pela sua cultura e avalia-se a cultura pelo progresso que ela traz a uma civilização”. Além dessas questões, a cultura também é uma representação de um estilo de vida e revela muito sobre o seu tempo. Um exemplo disso são as imagens pictóricas encontradas em cavernas, a partir das quais, é possível saber sobre como viviam os povos da Antiguidade. Então, cultura pode ser vista como agronomia, como expressão dos sentimentos e pensamentos humano, como conhecimento, identidade e arte. E tem relação direta com a criatividade, o imaginário, a capacidade de criar o novo, e também de preservar identidades e tradições.

A cultura pode ser vista a partir de diferentes perspectivas. Uma delas divide a dimensão sociológica da antropológica em que, de acordo com Botelho (2001), a primeira é o conjunto de normas e valores de uma sociedade, com uma intenção explícita de construir determinados sentidos à vida dos seres humanos e “em outras palavras trata-se de um circuito organizacional que estimula, por diversos meios, a produção, a circulação e o consumo de bens simbólicos, ou

seja, aquilo que o senso comum entende por cultura” (Botelho, 2001, p. 2). Já a dimensão antropológica é o sistema simbólico que organiza a vida social, que se produz de maneira mais intrínseca, a partir da interação social entre indivíduos e entende que:

A vida cultural do indivíduo não se faz apenas através do uso do chamado tempo livre e do dispêndio de dinheiro, mas comporta também atitudes em períodos em que o que domina não parece ser cultural, como o tempo do trabalho, o do transporte, por exemplo. (BOTELHO, 2001, p. 1)

O DCPA pode ser entendido como uma política pública no âmbito municipal, por se caracterizar em um conjunto de ações a serem implementadas na cidade, que convergem para um certo objetivo, que mesmo tendo sido alterado em suas diferentes fases, ainda mantém a ideia central de descentralizar ações culturais na cidade:

A política cultural é entendida habitualmente como programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. (COELHO, 1997, p. 292)

A administração cultural de uma sociedade pode se dar de diferentes maneiras, dependendo dos propósitos e visão política de um cenário político. Porém ao se pensar em primeiro lugar na cultura como um elemento que faz parte da vida humana, um ponto de partida para elaboração de ações culturais públicas poderia se basear na seguinte reflexão:

O que seria uma relação nova com a cultura, na qual a considerássemos um processo de criação? Seria entendê-la como *trabalho*. Trata-la como trabalho da inteligência, da sensibilidade, da imaginação, da reflexão, da experiência e do debate, e como trabalho no interior do tempo, é pensá-la como *instituição social*, portanto determinada pelas condições materiais de sua realização. (CHAUÍ, 2006, p. 136)

Descentralizar é derivada da palavra “centro”, e a partir dela, pode-se descentralizá-la, e ao pensar em seus sinônimos, espalhá-la, expandi-la, olhar de uma perspectiva que vá além dela. Mas em um contexto social o que se toma por centro? E por quais motivos? Geográficos, políticos, econômicos, culturais? Descentralizar a cultura possibilita que a sociedade se reconheça de maneira

real, não ditada pela centralização de um centro urbano ou pelos grupos econômicos?

Cultura e arte como processo. As Oficinas Populares de Teatro do Projeto de Descentralização norteiam-se pelo enraizamento da cultura como práxis, alheia à política que se limita ao financiamento do produto, ou apenas à promoção de eventos. Nesse sentido, descentralizar torna-se sinônimo de democratizar, pois visa ao estímulo do fenômeno artístico-cultural em diversas regiões da cidade, transferindo a linha de ação política geograficamente para a periferia. (MASSA, 2004, p.12)

Descentralizar pode ser diretamente relacionada como um sinônimo de democratizar? Paulo Albuquerque (2019), em entrevista para esta pesquisa, relata que ao assumir a coordenação geral do Projeto posicionou-se de maneira divergente ao conceito de descentralizar a cultura, pois, para ele descentralizar é “espalhar centro para todo lado”, e o que ele pretendia era realizar um projeto de democratização cultural, que, segundo ele, significa tornar as ações culturais do Projeto acessíveis para todos. A Secretaria Municipal de Cultura acatou a intenção de Paulo Albuquerque, porém foi alegado que não seria possível mudar o nome do projeto por questões de poder legitimá-lo perante a lei.

Já André de Jesus (2019) faz uma crítica ao esvaziamento do conceito de descentralizar a cultura, que, de acordo com ele, é uma realidade presente no Projeto nos últimos 20 anos, que se aproximou mais do objetivo de “levar cultura” do que democratizá-la, e aproximar o fazer cultural e o trabalho artístico e pedagógico dos artistas da maior parte da população, que se encontra nas regiões descentralizadas. Porém, André de Jesus acredita que o oficinairo que tiver a intenção de exercer o conceito atualmente no Projeto, ainda encontra brechas para fazê-lo, pois o teatro tem por si só um poder transformador, mesmo em um contexto político mais conservador. De acordo com Coelho (1997, p.144) “Para os defensores da democracia cultural, a questão principal não reside na ampliação da população consumidora, mas na discussão sobre quem controla os mecanismos de produção cultural e na possibilitação do acesso à produção de cultura em si mesma”. Nota-se que o protagonismo popular é uma premissa das mais importantes para se pensar a ideia da democratização da cultura, deslocando as questões não somente da fruição, mas da gestão cultural para a população atendida pelas políticas culturais.

O Projeto Descentralização da Cultura, quando alinhado ao conceito de democratização cultural, tem a potencialidade de promover tanto a cultura em sua dimensão antropológica, quanto sociológica, pois a experiência artística, principalmente em comunidades de periferia, pode provocar, além da ampliação do repertório cultural dos sujeitos envolvidos com as atividades do Projeto (promoção da dimensão sociológica de cultura), também uma transformação da relação que esses sujeitos têm com o seu entorno, que através da fruição, produção e gestão artística-cultural em seu meio, acabam desenvolvendo um senso maior de cidadania, assim se relacionando mais com a dimensão antropológica de cultura.

A cultura é inerente ao ser humano, logo a ideia de “levar cultura” a uma certa camada da população pode levar a suposição de que estes não possuem o seu próprio fazer cultural, o que por sua vez parece ser uma visão que acaba sendo um tanto desumanizadora desses sujeitos, e que não pode ser vista como uma atitude democrática por parte de uma política pública. Portanto, percebe-se que o conceito de descentralizar a cultura não basta como um objetivo por si só, mas sim como uma política cultural que visa à democratização da cultura, possibilitando que através da política pública os sujeitos consigam ampliar o seu próprio fazer cultural, mas partindo de sua própria identidade e visão do que entendem por cultura.

3 A ESFERA POLÍTICA NO PROJETO DESCENTRALIZAÇÃO DA CULTURA

A Descentralização da Cultura vai pra periferia, pra periferia ir pra onde quiser (RICARDO, 2018)

Marilena Chauí (2006) discorre que a palavra democracia vem do grego, composta por dois vocábulos, *demos* (povo) e *kratós* (poder) e se caracteriza pela necessidade do conflito e por ser o único regime político que não se apoia na noção de privilégio, mas na ideia de direito. Nogueira (apud. COTO, 2012, p. 31) afirma que “uma democracia não pode ser concebida sem participação”. O DCPA foi implementado durante a Administração Popular¹⁹, do Partido dos Trabalhadores em Porto Alegre, que se caracterizou politicamente por implementar ações que promovessem uma maior participação popular nas decisões políticas da cidade, principalmente pela implementação do Orçamento Participativo, em 1989.

De acordo com COTO (2012, p. 31), “existem diferentes formas de participação, entretanto a participação qualificada implica no envolvimento dos participantes nos processos de elaboração, implantação, monitoração e avaliação em todos os níveis de decisão”, e que a participação pode ocorrer de maneira assistencialista, por meio de reivindicações e organização de eventos, de maneira corporativa, através da representação de determinados grupos como segmentos sociais ou profissionais, ou de maneira política, através de movimentos políticos e da prática ético-política entre Estado e Sociedade Civil.

De acordo com Fedozzi (1999 apud Marshall, 1967), a cidadania se explica pelo desenvolvimento dos direitos civis (liberdade de ir e vir, liberdade de imprensa, pensamento e fé, direito à propriedade e de concluir contratos válidos, direito à justiça), dos direitos políticos (participação do indivíduo no exercício do poder político, como por exemplo, o poder de voto, criação de partidos e sindicatos) e dos direitos sociais (garantia da qualidade mínima de vida para todos os cidadãos). Chauí (2006, p. 140) afirma que “só há democracia com a

¹⁹ A Administração Popular se constitui na sequência de 16 anos de prefeituras do Partido dos Trabalhadores na cidade de Porto Alegre.

ampliação contínua da cidadania”. Tomando essa perspectiva, percebe-se que a cidadania política se relaciona diretamente com o conceito de participação popular, uma que vez que, em um ambiente democrático que busque a ampliação dos direitos, aos cidadãos deve-se dar o poder de decisão política de seu entorno social.

Kátia Canton (2010) apresenta as micropolíticas como possibilidades de transformação social em um contexto político global que se alterou profundamente após a queda do Muro de Berlim, em 1989, em que o mundo deixou de ser polarizado entre o capitalismo e o socialismo, para dar lugar a um contexto geral de globalização, o que modificou profundamente a cultura de diferentes sociedades a nível mundial. Canton alega que as micropolíticas se constituem em uma "atitude focada em questões mais específicas e cotidianas, como o gênero, a fome, a impunidade, o direito à educação e à moradia, a ecologia, enfim tudo aquilo que nos diz respeito e nos faz viver em sociedade" (CANTON, 2010, p. 15).

Como é possível realizar, fortalecer e lutar pelas micropolíticas, nas ações cotidianas como artista, como educador, como cidadão, já que elas possuem a potencialidade de deslocar a ação política para os cidadãos, ao invés dos governantes? Como através da micropolítica criar novos espaços de expressão artística e política popular? A micropolítica tem a potencialidade de fortalecer espaços populares constituídos, como as Associações de Moradores, as Escolas dos Bairros, os grupos culturais, as lideranças comunitárias e a própria classe artística?

Massa (2004) relata e analisa processos que ocorreram a partir das trocas das oficinas populares de teatro do DCPA, os quais chama de *Micro-histórias*, que abrangem experiências entre oficinandos eicineiros de: Reconhecimento do outro, Conscientização social, Exclusão social, Transformação, Mobilização, Amadurecimento, Troca e Perspectiva. E é também através destes momentos que as oficinas artísticas do DCPA se constituem em espaços nos quais além da política, a micropolítica também tem a potencialidade de ser criada e construída, coletivamente, entre oficineiros e oficinandos.

Lisiane Medeiros (2018) avalia que o momento político brasileiro atual é bastante incerto e desfavorável para os artistas de um modo geral, por causa da polarização política na sociedade e da desinformação provocada pelo excesso

de informações provocadas pelas redes sociais da *Internet*, que muitas vezes são manipuladas e inverídicas. Mas ao mesmo tempo, ela percebe que em Porto Alegre a classe artística, incluindo todas as áreas, se encontra em uma intensa e variada produção artística, “como há muito tempo não se via” (MEDEIROS, 2018). Lisiane reflete que é importante que os artistas nesse momento encontrem estratégias de resistência e aponta as micropolíticas como uma maneira de fortalecer-se, por meio da comunicação, do diálogo, do manter-se produzindo, criando e montando trabalhos artísticos na cidade.

Ileana Dieguez, professora do Departamento de Humanidades da Universidade Autônoma do México, parte de uma premissa realizada pelo filósofo francês Jacques Rancière, para exercitar uma diferenciação das interpretações que o conceito de política pode adquirir. Segundo ela, Rancière divide este conceito em dois: "a política" e o "político", e, a partir desta divisão, Dieguez reflete que:

"a política" seria a arte dos governantes para pacificar e controlar a sociedade e serve ao poder que a comunidade lhes dá em seu mandato, e o "político" sempre como a ação que vem desde abaixo dos que recebem as ordens e as decisões da "alta política" e tem muitas vezes o papel de questionar as leis impostas pela "alta política" (DIEGUEZ, 2012, p. 205)

A experiência do DCPA abrange as duas formas de se pensar a política (e o político), pois pode provocar, em sua feitura, do lado dos trabalhadores da cultura, das muitas "mãos e corações" que executam o programa na prática, a conscientização e a emancipação política de sujeitos cidadãos, assim descentralizando a política e a cultura, porém está atrelada aos interesses do poder público e submetida ao perfil da prefeitura, que o financia.

Paulo Albuquerque (2019) problematiza a questão de tentar transformar uma realidade cultural e social dentro das próprias estruturas de poder, que era como “querer fazer papel de mocinho, representando os bandidos” (ALBUQUERQUE, 2019) perante a população porto-alegrense, que tinha uma grande descrença e mágoa com o constante abandono do poder público para atender às suas necessidades.

Por se tratar de um projeto financiado e administrado pela Prefeitura de Porto Alegre, a possibilidade da experiência artística do DCPA se encontra atravessada pelos projetos políticos de governo de quem está no poder público

municipal. A experiência de Jessé Oliveira (2019) como oficinairo do DCPA se destaca pelo fato de ter participado do projeto em momentos históricos e políticos diferentes da cidade de Porto Alegre: trabalhou nos anos de 1998 e 1999, quando a cidade era gestada por Raul Pont, do PT, com Paulo Albuquerque na coordenação do DCPA, no ano de 2006, com José Fogaça, do PPS, como prefeito da cidade e nos anos de 2012, 2013 e 2014, com a gestão de José Fortunati, do PDT, que em seu mandato foi substituído pelo vice-prefeito Sebastião Melo, do PMDB. Nos anos de 2006 e 2012, o Projeto era coordenado por Lutti Pereira e nos anos de 2013 e 2014 o DCPA teve a coordenação de Leonardo Maricato. Para Jessé Oliveira, essas experiências possibilitaram que ele pudesse perceber na prática como cada cenário político impactava diretamente os modos de funcionamento, a estrutura, os recursos, e os propósitos do DCPA.

Ao se pensar no Projeto influenciado pelas diferentes gestões políticas da cidade, também a relação entre quantidade e qualidade precisa ser levada em conta. Como podemos ver no estudo sobre os valores orçados e empenhados para o Projeto, realizado pelo Observatório da Cultura de Porto Alegre²⁰, houve momentos, como por exemplo o ano de 2006, com um investimento financeiro menor, mas que aconteceram um número maior de oficinas do que em outros anos em que, apesar de maior verba disponível, um número drasticamente menor de oficinas ocorreram pelo DCPA, como no ano de 2015.

²⁰ “O Observatório da Cultura é um projeto da Assessoria de Estudos e Pesquisa da Secretaria Municipal de Cultura, com a missão de ser um centro de referência para a tomada de decisões em Política Cultural e a promoção da Cultura e das artes como fatores de desenvolvimento social e econômico, através da produção, estudo e difusão da informação”. Fonte: https://www2.portoalegre.rs.gov.br/portal_pmpa_novo/

Figura 2.




OBSERVATÓRIO DA CULTURA

Ano	Orçado Descentralização R\$	Empenhado Descentralização R\$	Orçado SMC R\$	Empenhado SMC R\$	Orçado PMPA R\$	Empenhado PMPA R\$
2006	830.000,00	504.286,26	26.148.483,00	24.171.888,29	2.157.162.292,00	1.252.607.541,87
2007	1.090.000,00	440.277,31	41.914.328,00	29.773.905,67	2.375.348.604,00	2.579.424.964,00
2008	1.090.000,00	692.443,12	35.771.122,00	32.821.220,79	2.820.570.201,00	2.783.530.295,00
2009	1.090.000,00	808.672,96	35.541.489,00	33.006.324,17	3.247.856.167,00	2.969.868.562,27
2010	1.120.000,00	737.368,00	37.824.499,00	40.413.966,48	3.648.701.000,00	3.162.683.481,21
2011	1.170.000,00	780.335,54	40.178.071,00	39.340.923,56	4.165.303.643,00	3.593.043.922,53
2012	1.620.000,00	256.989,00	43.615.199,00	47.752.159,78	4.687.683.895,00	4.402.255.188,16
2013	1.692.900,00	1.233.324,30	48.477.690,00	45.265.089,26	5.342.355.640,00	4.544.321.484,39
2014	801.247,00	2.339.604,27	77.864.692,00	50.495.091,18	6.002.424.005,00	4.948.595.108,41
2015	1.005.400,00	1.227.436,17	63.462.285,00	43.049.406,91	6.175.398.098,00	3.395.756.031,87
2016	4.002.000,00	636.890,00	52.617.438,00	43.620.747,42	6.607.472.212,00	3.264.771.632,81
2017	2.595.878,00		65.417.882,00		6.949.142.987,00	

Quadro orçamento Descentralização da Cultura. Fonte: <http://culturadesenvolvimentopoa.blogspot.com/2017/05/qual-o-orcamento-da-descentralizacao-da.html> <Acesso em 22. Ago. 2019>

A valorização do Projeto Descentralização da Cultura não passa apenas pela questão financeira, mas principalmente pela precisão dos objetivos do Projeto e pelo conhecimento da realidade do trabalho cultural e comunitário. Constatando portanto que o perfil dos trabalhadores que realizam o Projeto, tanto os oficinairos, quanto os supervisores e coordenadores, precisa estar relacionado com o meio artístico e comunitário, para que assim as problemáticas próprias do trabalho possam ser resolvidas de maneira efetiva, e para que o diálogo entre os diferentes agentes do DCPA possa ser aprofundado.

3.1 Impactos das políticas públicas num projeto cultural em quatro fases

Uma questão referente aos aspectos políticos citados anteriormente me fez refletir sobre o fato de que a estrutura, o modo de funcionamento e os objetivos do DCPA foram sendo transformados ao longo de seus 25 anos de trajetória, impactados pelos diferentes cenários políticos da Prefeitura de Porto Alegre. Então, divido o Projeto em quatro momentos diferenciados, que estão

relacionados diretamente às gestões da Prefeitura de Porto Alegre e contextualizo estruturalmente as fases, utilizando como critérios de funcionamento das oficinas do Projeto: as reuniões de oficinairos, as Mostras das Oficinas de Teatro, e as próprias oficinas de teatro.

As 4 fases do DCPA:

a) Artistas em colaboração com uma administração popular participativa e descentralizada (1994-2004):

Administração Popular (PT). Prefeitos: Tarso Genro, Raul Pont. Coordenadores do DCPA: Adroaldo Corrêa, Paulo Albuquerque, Cláudio Ely.

Colaboradores da pesquisa atuantes no DCPA nesta fase:

Oficinandos: Caroline Falero, José Renato Lopes, Dedy Ricardo, Gilmar Collares, Renan Leandro, André de Jesus, Edgar de Quadros, Cadu Guerreiro.

Oficineiros: Paulo Flores, Jessé Oliveira, Renan Leandro, Dedy Ricardo.

Supervisores: Marcos Castilhos.

Coordenadores: Adroaldo Corrêa, Paulo Albuquerque

No decorrer dos primeiros dez anos do DCPA, Porto Alegre estava sob a gestão do Partido dos Trabalhadores, que possui uma linha de ação política mais alinhada com uma Socialdemocracia, sendo considerado nesta época um partido de esquerda. De acordo com Marilena Chauí:

Por estabelecer uma relação intrínseca entre arte e sociedade, o pensamento estético de esquerda também atribui finalidade pedagógica às artes, dando-lhe a tarefa de crítica social e política, interpretação do presente e imaginação da sociedade futura. A arte deve ser engajada ou comprometida, isto é, estar a serviço da emancipação do gênero humano, oferecendo-se como instrumento do esforço de libertação. (CHAUI, 2000, p. 415)

Logo que o Projeto foi implementado, ocorriam menos de 10 oficinas teatrais e poucos eventos culturais em bairros. Adroaldo Corrêa, primeiro coordenador do Projeto, relata que nos anos seguintes, através do diálogo com as comunidades que começaram a acolher o DCPA em seus espaços, o Projeto

foi conseguindo maiores recursos e ampliou-se para outras modalidades de oficinas e novos eventos.

Nesta fase, as reuniões de oficinairos eram semanais, divididas por área. Cada oficinairo era responsável por uma oficina, em uma comunidade, que ocorria duas vezes por semana. O Projeto nesta fase possuía duas mostras, uma que ocorria no meio do ano, em que as diferentes oficinas mostravam entre si os trabalhos desenvolvidos e trocavam ideias e impressões, e outra que ocorria no final do ano, aberta ao público, como encerramento das oficinas daquele ano. Também foi destacado o fato de ser disponibilizado transporte pelo projeto para deslocamento de oficinandos que iriam apresentar-se ou assistir às Mostras do DCPA e apresentações teatrais na cidade.

Anos mais tarde, quando o Projeto estava sob a gestão do ex-coordenador Paulo Albuquerque (1997-2000), o projeto se ampliou para ofertar também oficinas de Música, Dança, Artes Visuais, Literatura, Capoeira, além de promover apresentações e eventos artísticos em diferentes localizações da capital gaúcha, se tornando pioneiro pela grande quantidade de ações culturais e políticas em comunidades localizadas em todas as regiões da cidade de Porto Alegre, incluindo também entre seus oficinairos, muitos integrantes do *Ói Nóis*.

Jessé Oliveira (2019) relata que durante os anos de 1998 e 1999, os quais trabalhou no DCPA, os oficinairos, junto com a coordenação, realizavam reuniões semanais de preparação e discussão de questões basilares que enfrentavam, na qual se faziam propostas de encaminhamento para as mesmas. De acordo com Jessé Oliveira, essas reuniões criavam uma estrutura muito satisfatória para amparar o trabalho dos oficinairos, que também tinham a função de articular com os grupos das comunidades uma espécie de cardápio cultural, com algumas propostas de atividades artísticas a serem escolhidas pela população para serem apresentadas nas ruas e nos espaços comunitários da região. Para Jessé, o cardápio era um processo extremamente pedagógico, porque a experiência de escolher e assistir a diferentes formas de se fazer teatro permitia que os oficinandos criassem critérios de avaliação do trabalho do oficinairo.

Paulo Albuquerque (2019) avalia que a experiência do DCPA era como a demonstração de um teorema: a partir da criação de focos culturais em diversos pontos da cidade, fomentados pelas oficinas culturais descentralizadas, as

Comissões de Cultura e a discussão sobre ética e estética, o Projeto passaria a fomentar a intercomunicação entre esses vários núcleos culturais (que já se rascunhavam pela circulação dos espetáculos de oficinas nas comunidades, com o circuito Cultura Pura Aqui) e também se ofertaria oficinas de produção cultural, para promover a autonomia e emancipação dos grupos culturais surgidos das oficinas. Todo esse cenário seria estruturado com a finalidade de que a cidade e suas comunidades pudessem se apropriar do projeto Descentralização da Cultura. Porém, quando já chegavam na parte final desse projeto, inclusive já começando a ofertar as primeiras oficinas de produção cultural, por um desgaste enorme, essa ideia se rompeu e não chegou a ser executada até o fim. Divergências políticas de Paulo Albuquerque com a Secretaria Municipal de Cultura e um sentimento por parte do ex-coordenador de profunda desilusão com as questões político-partidárias, que atravessavam o Projeto e que, de certa forma impediam a aplicação e a evolução do conceito de democratização cultural, foram os principais motivos do seu desligamento do DCPA.

Paulo Albuquerque (2019) faz uma autocrítica como coordenador do Projeto, referente ao fato de ter lhe faltado fôlego para realizar um maior diálogo com a classe artística de Porto Alegre, devido a algumas demonstrações de preconceito de seus colegas de teatro em relação ao projeto de democratização cultural que idealizava. Avalia que a apropriação dos artistas teria sido uma estratégia muito poderosa para a manutenção do projeto.

Dedy Ricardo (2018) reconhece que, apesar de não ser partidária, quando o PT se encontrava na gestão de Porto Alegre, o programa funcionava de maneira bem mais organizada, com maior investimento. Porém, Renan Leandro (2019) critica o momento em que o Partido dos Trabalhadores não soube defender as próprias políticas públicas que implementaram, que durante os últimos anos da Administração Popular os propósitos com o DCPA estavam mais em garantir “números” do que promover a história, a importância e a comunicação dentro do projeto, que anteriormente era mais presente, quando se promovia a relação entre os grupos de oficinas e a preocupação com a questão social. Também contextualiza um fato ocorrido no final de 1996, durante a gestão de Tarso Genro, do Partido dos Trabalhadores, em que a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz realizava uma campanha chamada “Defendo

Território Cultural da Terreira da Tribo- Ói Nóis Aqui Também”, pelo tombamento do espaço que servia de sede para as atividades culturais dos atadores. Esta campanha teve apoio da classe artística e diversos setores da população que criaram a Associação Amigos da Terreira para apoiar as atividades do grupo. Uma das ações desse movimento foi a ocupação da Prefeitura de Porto Alegre por integrantes do Ói Nóis Aqui Traveiz, o que gerou uma situação de embate entre o grupo e o poder público, resultando numa espécie de “boicote político”, em que vários atadores que trabalhavam em projetos da Prefeitura, principalmente o DCPA, tiveram seus contratos encerrados. Esse cenário ocasionou uma série de desligamentos de oficineiros do DCPA os quais interromperam processos artísticos e pedagógicos que estavam sendo desenvolvidos pelos integrantes do Ói Nóis. De acordo com Coto (2012, p.127): "a desvinculação dos coletivos que foram responsáveis pela construção do programa que tiveram algum enfrentamento com a coordenação levaram a um movimento de despolitização da oficina".

Cadu Guerreiro (2019) expõe que no final da gestão do PT, começou a perceber que o projeto Descentralização da Cultura começava a dar alguns sinais de “colapso”, déficit em termos de estrutura, principalmente no que se refere ao evento da Mostra das Oficinas: o transporte anteriormente costumava carregar pessoas das diferentes regiões para acompanhar os dias do evento, e, naquele momento, passou a transportar somente os grupos que iam se apresentar no dia. O evento dessa vez também ocorreu num espaço menor, que cabiam menos pessoas.

O ano de 2004 acabou por se tornar um verdadeiro "divisor de águas" do DCPA. Pois ao mesmo tempo em que foi o ano que teve, até então, a maior verba para a sua realização, a maior participação popular e mais de 90 oficinas culturais ocorrendo nas regiões descentralizadas de Porto Alegre, foi o ano em que o PT perdeu as eleições municipais de Porto Alegre. Um mês após a derrota petista, a verba destinada ao DCPA foi contingenciada, e os oficineiros tiveram seus contratos suspensos no último mês do projeto, no qual eram realizadas as Mostras Central e Regionais dos Resultados das Oficinas.

De acordo com Adroaldo Corrêa (2018), no final desse mesmo ano, nos últimos meses da administração petista, o recurso destinado ao DCPA esgotou-se e não seria mais possível continuar com o Projeto. Foram realizados 8 meses

e, ao chegar no nono, que era o mês da Mostra Final de Resultados das Oficinas, o evento chegou a ser avaliado como impossível de ser realizado orçamentariamente. Esta situação causou um ambiente de tensão entre oficineiros e a equipe do projeto, pois como o PT tinha perdido as eleições naquele ano, muitos oficineiros acreditavam que o Projeto tinha sido abandonado pela gestão, o que segundo Adroaldo Corrêa tinha sido motivado somente por falta de verba. Este fato gerou uma mobilização por parte dos oficineiros, que decidiram continuar trabalhando no Projeto, mesmo sem receber o pagamento, e a mostra daquele ano acabou se transformando também um espaço de manifestação e defesa do DCPA por parte dos participantes do projeto, que elaboraram um manifesto naquele ano, a seguir:

Manifesto Oficinas Populares: um patrimônio de Porto Alegre:

O projeto de Descentralização da Cultura da Secretaria Municipal da Cultura, que é desenvolvido desde 1993 assumiu tal proporção que se tornou a "menina dos olhos" da administração do PT em Porto Alegre. Surgiu a partir da ideia de grupos pioneiros em desenvolver oficinas de teatro na periferia da cidade já no final dos anos 80. A partir de um compromisso de artistas com a sensibilidade e realidade de pessoas que sócio-economicamente nunca teriam acesso à arte, seja na qualidade de agente, experienciador ou simplesmente espectador, nasceu este projeto.

O projeto foi absorvido, incentivado e estruturado pela gestão petista. E não poderia ser diferente, sendo uma proposta que foi encampada pela administração popular tendo como princípio básico a organização, apropriação e demanda vinda das comunidades, em um processo democrático de escolha no qual ainda há a participação da temática de cultura e das comissões de cultura das 16 regiões.

Esse processo começou a fomentar uma discussão e prática cultural nos bairros e vilas da cidade, no qual artistas assumiram um importante papel nesta construção de um novo fazer cultural.

O projeto, durante estes 11 anos de ligação com o poder executivo porto-alegrense, teve uma grande repercussão e retorno para a população da cidade, desenvolvendo não só arte e cultura, mas fomentando a prática da cidadania em 97 oficinas com mais de 1800 pessoas envolvidas. Surpreendentemente, 8 dias após o resultado da eleição, o governo da frente Popular interrompeu a Descentralização da Cultura, sob alegações pueris.

Foram rompidos contratos com oficineiros e foi cancelada a tão esperada Mostra de Final de Ano das 16 Oficinas de Artes Cênicas. Ironicamente todo projeto que era resultado da consulta, participação e demanda popular acabou por decisão da frente Popular de forma arbitrária.

Cabe salientar que este projeto não é de uma administração ou de um partido, mas sim da cidade de Porto Alegre.

Além disso, os artistas/oficineiros que dedicaram o melhor do seu tempo de trabalho nessas comunidades, foram desrespeitados como profissionais e, mais ainda, a solução de continuidade do projeto desconsidera a vontade da sociedade que, via Orçamento Participativo, vem escolhendo as oficinas como manifestação de cidadania. Na temática da Cultura do Orçamento Participativo os delegados de diversas regiões deram prioridades às oficinas. Agora o que causa espécie é a interrupção de um projeto que era tratado como prioritário pelo governo.

O novo prefeito fundamentou seu discurso de campanha na afirmação de que "o que estava bom seria mantido". Nós somos testemunhas, juntamente com as comunidades, de que as oficinas da Descentralização são a oportunidade de promover arte junto à população.

Por outro lado, os oficinandos- pessoas que participam das oficinas- são detentores de saberes e conhecimentos que são partilhados num rico envolvimento da lógica que significa o "fazer juntos". É a riqueza desse processo é que está em extinção, tirando das pessoas o direito à informação e à construção do conhecimento e da inclusão social pela arte. (Porto Alegre, 07 de janeiro de 2005)²¹

b) Na luta por um projeto sob ameaça (2005-2012):

Administração Prefeito: José Fogaça- 1º Mandato PPS/PTB 2005-2012, 2º Mandato MDB 2009 a 2010 (renunciou ao cargo para concorrer às eleições estaduais e assumiu o vice-prefeito), José Fortunati (PDT), de 2010 a 2012.

Coordenadores do DCPA: Camilo de Lélis, Lutti Pereira

Colaboradores da Pesquisa atuantes no DCPA nesta fase:

Oficineiros: Caroline Falero, Dedy Ricardo, Marcos Castilhos, Renan Leandro, Jessé Oliveira.

Supervisores: Lisiane Medeiros

José Fogaça assumiu a Prefeitura da cidade de Porto Alegre em 2005 com o discurso de manter o que estava bom das gestões anteriores e mudar o que não estava bom, e com essa proposta, por exemplo, manteve o Orçamento Participativo, porém também criou um novo programa de gestão, chamado Governança Solidária Local, que, de acordo com o ex-prefeito, viria para

²¹ Fonte documento: OROFINO, Maria Marta. **É Fazendo que se Aprende:** Um Estudo sobre os Oficineiros Engajados nas Políticas de Cultura e Assistência da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Jundiaí, Paco Editorial, 2012

fortalecer o OP. Essa ação foi vista com desconfiança por diversos setores da população, pois poderia enfraquecer a participação popular. A mudança do cenário político também ocasionou mudanças estruturais no DCPA.

Lisiane Medeiros (2018) relata que foi convidada pelo ex-coordenador do DCPA Camilo de Lélis e o ex-coordenador adjunto Lutti Pereira para assumir o cargo de supervisora das oficinas de teatro do projeto. Ela aceitou o convite e passou a integrar a equipe no final do ano de 2004, momento marcado pelo fim da chamada Administração Popular, que foram os 16 anos em que Porto Alegre teve prefeituras do Partido dos Trabalhadores na gestão municipal, também marcado pela transição da prefeitura para José Fogaça, na época do PPS. Apesar de Lisiane Medeiros não ser partidária daquela gestão que estava assumindo no momento, ela justifica o fato de ter aceitado o convite por sua motivação em contribuir com o seu trabalho na organização do projeto de oficinas. Lisiane já tinha um contato anterior com o DCPA por integrar elencos de espetáculos teatrais que haviam sido contratados para realizar apresentações em diferentes regiões da cidade.

Lisiane Medeiros também observa que foi trabalhar no DCPA com uma visão romantizada do projeto, e encontrou uma outra realidade do que imaginava: para desenvolver as oficinas não havia verbas disponíveis para além do pagamento dosicineiros, que atrasava muitas vezes, inclusive o próprio salário da equipe do DCPA e comenta que chegou a ficar cinco meses trabalhando no Projeto sem receber.

Na estrutura nova do Projeto, agora osicineiros passavam a ministrar duas oficinas em dois locais diferenciados, com encontros de uma vez por semana cada. Apesar da mudança, a coordenação deixou osicineiros livres para trabalhar no molde antigo se achassem necessário para desenvolverem seus projetos, porém também havia o argumento de que o dobro de locais e público poderiam ser beneficiados com mais oficinas disponibilizadas pelo DCPA. Lisiane destaca a generosidade dosicineiros, que para ela, é uma característica própria dos artistas, em adaptar-se a essa mudança do funcionamento das oficinas. Osicineiros Dedy Ricardo (2018) e Gilmar Collares (2018) problematizam esse novo modelo de funcionamento das oficinas:

(...) se tu trabalha o mesmo número de horas em dois lugares, tu não tem um trabalho, tu tem dois trabalhos, tu ganha a mesma coisa para trabalhar o dobro, né? Não o dobro de horas, mas trabalhar em matéria de quantidade de quantidade de trabalho, tu vai trabalhar o dobro. Tu vai dar assistência para dois grupos diferentes, tu começa a usar a mesma pessoa, se tu tem 16 oficinas, e antes tu tinha 16 pessoas, agora tu tem 8 pessoas para 16 oficinas (...) Ao mesmo tempo, aquela comunidade que tinha oficina duas vezes por semana, que o teatro começava a se sedimentar na comunidade, que começava a fazer parte da rotina das pessoas já não é mais assim, é uma vez por semana, se tem feriado, não tem, e aí por adiante, assim. (RICARDO, 2018)

(...) muitosicineiros davam oficinas pra duas turmas, né, diferente, escolas diferentes, então era um encontro por semana, que isso não é potencializar o pessoal também com um encontro por semana, somente jovens né, imagino, tu te encontra aqui, daí semana que vem não tem, são quinze dias até o próximo encontro, né? Que já vai ter evasão, já faz muitos não voltarem, né, tem tudo isso, então não tem aquela continuidade, aquele crescer do trabalho e tal, né, tem isso assim, né? (COLLARES, 2018)

Dadas as dificuldades financeiras enfrentadas no momento, Lisiane Medeiros destaca que para o Projeto acontecer com qualidade foi fundamental a característica da equipe do DCPA ser composta majoritariamente por artistas, porque a experiência artística possibilitava que os problemas fossem superados com resiliência, criatividade, com a compreensão das necessidades do trabalho com arte, com a capacidade de fazer parcerias, com o afeto e a disposição necessários, características essas que são próprias do comportamento do artista e avalia que “era impressionante o afeto, o amor, a loucura, a insanidade criativa, a gente criava coisas, e era uma coordenação de artistas nessa época, não era uma coordenação de burocratas” (MEDEIROS, 2018).

Lisiane Medeiros relata que realizavam reuniões mensais deicineiros do DCPA, que abrangiam todas as áreas de oficinas, com o intuito de as pessoas se conhecerem, trocarem impressões e experiências e também criticarem, fazerem cobranças e trazerem demandas de maneira conjunta à equipe do projeto. Dedy Ricardo (2018), retornou como icineira a esta segunda fase do DCPA e percebeu mudanças na maneira como ocorriam as reuniões do Projeto, as quais realiza alguns questionamentos referentes à sua nova estrutura:

Quando eu voltei, em 2006, as coisas começaram a acontecer na P.F. Gastal, um monte de gente, sem ser em círculo, com o funcionalismo lá, ordenando e dizendo coisa. Não era nem formação, sabe? Entende a coisa de como é que tu olha? Do olhar que tu tem sobre as coisas, do que que tu pretende com determinadas...sabe? E o que se pretende afinal de contas com esse projeto? O que se pretende afinal de contas

com esses oficinairos, com essa reunião de oficinairos? Aonde tu pretende chegar com isso? (RICARDO, 2018)

Também ocorriam ocasionalmente reuniões de oficinairos por área, nas quais podiam discutir e trocar experiências sobre questões empíricas mais diretamente do seu fazer cultural. Às vezes, nessas reuniões ocorriam palestras, nas quais eram discutidos temas como acessibilidade, inclusão e questões específicas de cada área artística. Lisiane define esses encontros como momentos catárticos, que enriqueciam e fortaleciam o trabalho e que promoviam as relações afetuosas entre os vários agentes do projeto.

No primeiro momento da nova fase do DCPA, o Projeto era estruturado com um supervisor de oficinas para cada área. Porém, ao decorrer do ano, por causa do grande volume de trabalho, e das dificuldades financeiras que o projeto enfrentava já no primeiro semestre de sua administração, muitas pessoas que integravam a equipe se desligaram do DCPA. E na reestruturação do corpo funcional, Lisiane Medeiros, Neca Machado (bailarina, professora e atualmente integrante da Coordenação de Dança do Município) e Sílvio Leal (na época, responsável pelas relações comunitárias do DCPA) assumiram praticamente todo o trabalho do projeto junto a Lutti Pereira, que sucedeu Camilo de Lélis na coordenação do Projeto, contando apenas com uma pequena equipe de funcionários da prefeitura que auxiliava em questões administrativas. Os quatro integrantes eram responsáveis por toda a parte funcional do projeto: realizavam a seleção dos espaços comunitários para as oficinas, as reuniões com as comunidades, selecionavam os oficinairos do Projeto, implantavam as oficinas, realizavam a supervisão das mesmas e no final no ano, organizavam as Mostras do DCPA, que nesse período aconteciam não só nos espaços teatrais do centro da cidade, mas também nas 17 regiões do Orçamento Participativo. O Projeto, além das oficinas de teatro, atendia mais 13 áreas da Cultura, ofertando oficinas descentralizadas de Dança, Música, Capoeira, Hip-Hop, Artes Visuais, Cinema, Fotografia, entre outras modalidades.

Renan Leandro (2019) expõe que percebeu transformações no DCPA durante o período em que trabalhou como oficinairo, segundo ele, pelo final das gestões do Partido dos Trabalhadores na Prefeitura de Porto Alegre, que ocasionou um estado de desânimo nos diferentes profissionais que trabalhavam no Projeto. Renan Leandro reconhece que durante a gestão do primeiro prefeito

que administrou Porto Alegre, depois do período da Administração Popular (José Fogaça, do PPS), havia ainda uma preocupação em manter o DCPA como expressiva política cultural da cidade, mas a falta de experiência em gerir o Projeto acabou por dar início ao seu processo de sucateamento, que se agravou nas gestões seguintes, principalmente pela nomeação de coordenadores que não tinham experiência administrativa na área da cultura. Diz que sentia o trabalho acontecendo de maneira “mais solta”.

c) Esvaziamento de propósitos e especificidades, restrições e invisibilidade:

Administração Prefeitos José Fortunati (PDT) e Sebastião Melo (MDB)

2013-2016:

Coordenador: Leonardo Maricato (2013-2016)

Colaboradores da Pesquisa atuantes no DCPA nesta fase:

Oficineiros: Caroline Falero, Gilmar Collares, Jessé Oliveira

Nesta fase ocorriam reuniões mensais com oficinairos de todas as áreas e cada oficinairo era responsável por duas oficinas, em duas comunidades, uma vez por semana cada. A Mostra das oficinas central ocorria no fim de ano, e ocorriam mostras descentralizadas nas 17 regiões do Orçamento Participativo.

Caroline Falero (2018) e Gilmar Collares (2018) trabalharam como oficinairos do Projeto durante esta fase do DCPA e destacam da experiência a falta de acompanhamento pela coordenação do trabalho que realizavam nas oficinas. Gilmar Collares também destaca que a falta de artistas presentes na equipe de coordenação enfraqueceu o Projeto, pois o perfil dos coordenadores era mais administrativo e político, o que prejudicava o projeto no sentido de faltar a compreensão de algumas necessidades específicas da área artística. Gilmar relata que também se confrontou com o fato de não poder executar o planejamento do seu projeto de oficina, que inicialmente era destinado para crianças e acabou sendo direcionado pela coordenação do Projeto para trabalhar com idosas do Clube de Mães do Cristal.

De acordo com Jessé Oliveira (2019), nos anos de 2012, 2013 e 2014, quando voltou a dar oficinas pelo DCPA, o processo interligado entre fruição e

fazer cultural estava ainda mais defasado, e que encontrou o Projeto resumido em apenas levar oficinas culturais nas comunidades, de forma isolada de outros eventos culturais promovidos pela Prefeitura, o que fez o DCPA perder muito da expressão que tinha anteriormente na cidade, durante as gestões anteriores com as quais trabalhou.

Também foi destacada pelo colaboradores a ausência de registros públicos de divulgação do trabalho, como revistas, *flyers*, sendo a utilização de *blogs* da Internet e redes sociais o principal material para divulgação dos trabalhos, o que causou uma certa invisibilidade do Projeto para a população porto-alegrense em geral. Gilmar Collares relata que no ano de 2013 e 2014 ocorreu um grande número de oficinairos contratados para trabalhar no DCPA, o que possibilitou que o Projeto continuasse a ter alguma expressão em Porto Alegre, porém, nos anos de 2015 e 2016 o número de oficinas e o tempo das mesmas foram drasticamente reduzidos, tendo apenas 5 oficinairos selecionados para trabalhar com oficinas de teatro no ano de 2015²² e ocorrendo no ano de 2016 apenas 10 oficinas ao total, que, neste ano duraram entre os meses de agosto e setembro, sendo que no edital lançado neste mesmo ano previa um período de nove meses para a realização do trabalho e também a Mostra Final de Resultados das Oficinas foi cancelada pela coordenação do DCPA neste ano.

As atividades culturais também foram bastante reduzidas, nas quais poucos eventos culturais ocorreram, como celebrações religiosas. Os atrasos de pagamento dos oficinairos também foram apontados como uma grande problemática para a realização do trabalho.

d) A cultura à margem dos planos (2017-2018)

Administração PSDB. Prefeito: Nelson Marchezan Jr.

Coordenadores do DCPA: Andréia Vigo e Rômulo Ferreira

Colaboradores da Pesquisa atuantes no DCPA nesta fase:

Coordenador: Rômulo Ferreira

²² Fonte: <http://descentralpoa.blogspot.com/search?updated-max=2015-08-07T15:00:00-03:00&max-results=5&start=10&by-date=false> <Acesso em 23 de Jul. 2019>

O projeto de oficinas do DCPA nesse período estruturou-se em oficinas de três meses, duas vezes por semana, um local por oficina, com uma mostra de fim de ano central.

No ano de 2017, trocou-se novamente a gestão de Porto Alegre do MDB, para a Administração de Nelson Marchezan Jr do partido do PSDB cuja gestão²³, até o momento presente, caracterizou-se por ter como objetivo, nas próprias palavras do prefeito, “montar uma máquina enxuta” na estrutura pública municipal e, em ações como: “a extinção de secretarias, apresentação de projetos de concessão de bens e serviços públicos ao poder privado, relação instável com vereadores, a proximidade com o Movimento Brasil Livre (MBL)²⁴ e também por ter realizados cortes expressivos na área da cultura. Ações como a intenção da prefeitura de cobrar aluguel para se ter um espaço na Feira do Livro de 2018²⁵ e fechamento de mais espaços culturais para reformas, que muitas vezes acabam paralisando por falta de verbas deixando os espaços ociosos²⁶, causam prejuízos irreversíveis à classe artística porto-alegrense e à sociedade. O próprio Secretário Municipal da Cultura, Luciano Alabarse, declarou em um debate dentro de um evento denominado Conversas Cidadãs, que "A prioridade desse governo, este ano, não é cultura. É preciso que a gente diga isso bem claramente, que não haja nenhum engodo"²⁷.

O vínculo de Rômulo Ferreira com o DCPA se deu através das suas experiências como gestor público, produtor cultural (habilitado pela LIC) e como Conselheiro Municipal de Cultura de Porto Alegre, função esta que exerceu de maneira voluntária, que consiste em representar as comunidades para fiscalizar e cobrar as ações culturais por parte da Prefeitura. Ao final do ano de 2017, Rômulo Ferreira foi convidado pela Secretaria Municipal de Cultura para assumir

²³ Fonte site: https://veja.abril.com.br/blog/rio-grande-do-sul/situacao-de-porto-alegre-e-bem-pior-do-que-se-poderia-imaginar/?fbclid=IwAR1Cgazb5xCBWRyv2aNuGJ00V3JeR1EpTPStKCqIbuZuuw8GBSy7uIT_iqE <Acesso em 22 jul.2019>

²⁴ O MBL surgiu em um momento de grande polarização política no Brasil, e se caracteriza por defender posições polêmicas como a Privatização de alguns serviços públicos, o projeto Escola Sem Partido, a legalização do *Homeschooling*, entre outras.

²⁵ Fonte: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2018/06/escritores-comentam-intencao-da-prefeitura-de-cobrar-aluguel-da-feira-do-livro-cji65txo0erj01qopb2o2itv.html>

²⁶ Fonte Jornal Metro. Reportagem "Espaços sem Cultura", de 20 de fevereiro de 2018

²⁷ Fonte jornal Sul 21: (<https://www.sul21.com.br/jornal/nao-ha-saida-fora-disso-diz-secretario-da-cultura-de-marchezan-sobre-parcerias-publico-privadas/>) <Acesso em 20 de Jun. 2019>

a coordenação do DCPA do ano de 2018. Rômulo relata que no edital de oficinas do projeto, foram abertas 17 vagas para oficinairos de diversas áreas culturais, com o intuito de atender às 17 regiões do Orçamento Participativo, priorizando os locais de maior vulnerabilidade social dentro de cada localidade, mas também unindo as escolhas de local de oficina com as demandas do Orçamento Participativo. As oficinas possuíam duas modalidades nas quais os candidatos a oficinairos do Projeto poderiam se inscrever: a primeira era a de “Sensibilização”, voltada para o público infantil e a segunda eram as de “Iniciação”, que atenderiam o público infanto-juvenil. As oficinas ocorreram em 4 meses. Na realização prática do Projeto, não conseguiram preencher todas as vagas, e 15 oficinas ocorreram neste ano, nas áreas de percussão, música, canto, tradicionalismo, Hip-Hop, capoeira, contação de histórias, artesanato, história em quadrinhos e patrimônio e folclore. Não foram realizadas oficinas de teatro em 2018 e Rômulo relata que no edital foi ofertado uma vaga de oficinairo na área, porém não apareceram candidatos com disponibilidade para assumi-la. Constatei que esta é a primeira vez em 24 anos do Projeto que não ocorreu nenhuma oficina de teatro.

O DCPA também recebeu oficinas fora do edital, que aconteceram de maneira voluntária, que atenderam o público de idosos. Rômulo destaca que aconteceram também oficinas de Hip-Hop em ruas da cidade, que aconteceram de maneira pontual e uma oficina que ocorreu com a população em situação de rua, que destaca por ser um trabalho muito importante de inclusão cultural e despertar da sensibilidade.

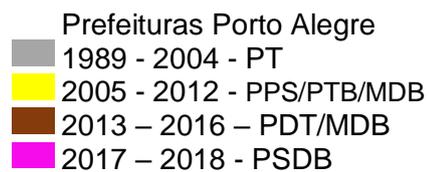
O desafio maior do DCPA, de acordo com Rômulo Ferreira, é motivar as comunidades para participarem das atividades culturais, e destaca a problemática de poucos participantes envolvidos nas oficinas. Justifica a invisibilidade das oficinas do Projeto pela sua dispersão em diferentes bairros da cidade, e também pelo site da Prefeitura ser o único mecanismo que o projeto teve para divulgação das oficinas no momento. Rômulo expõe a ideia de ser realizada uma mostra de processos das oficinas no final daquele ano, mas não entra em maiores detalhes de como a mesma aconteceria.

Rômulo define o cenário político atual como um momento de crise e que parcerias público-privadas se farão necessárias para manter o projeto futuramente. Sobre prognósticos para o ano de 2019, Rômulo relata que o

prefeito Nelson Marchezan Jr. tem a ideia de priorizar atividades descentralizadas, o que pode trazer um olhar mais atento para o DCPA. Tem-se a ideia realizar uma reestruturação do Projeto, abrindo oportunidades para financiamento de empresas que tenham experiência em gestão e fomento em projetos culturais e justifica que esta é uma solução, uma vez que não se consegue encontrar a estrutura necessária para executar o Projeto em sua real dimensão com os recursos disponibilizados pela Prefeitura. Mas adverte que essas são apenas possibilidades que estão sendo estudadas, não são ainda fatos ou certezas de ações que serão realizadas.

Rômulo Ferreira desligou-se do DCPA, que permaneceu sem coordenação durante o primeiro semestre de 2019. Importante destacar que realizou a escrita deste trabalho no segundo semestre de 2019 e até o momento não foi lançado o edital de oficinas do DCPA, o que pode ser um indicativo que este seja o primeiro dos 25 anos do Projeto em que não ocorrerá as oficinas descentralizadas em Porto Alegre.

Na página seguinte, consta um quadro referente a um mapeamento da pesquisa, relacionando a função dos colaboradores dentro do Projeto com as diferentes fases do DCPA explicitadas neste subcapítulo.



Ano	94	95	96	97	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Gestão Prefeitura	Grey	Yellow	Brown	Brown	Brown	Brown	Pink	Pink																	
Paulo Flores	Red	Red	Red	Red				Red	Red	Red	Red														
Adroaldo Corrêa	Blue	Blue								Blue	Blue														
Paulo Albuquerque	Red	Red	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue																		
Cadu Guerreiro	Green	Green	Green	Green		Green	Green	Green																	
Edgar de Quadros	Green	Green																							
Caroline Falero										Green	Green								Red	Red	Red				
Dedy Ricardo	Green	Green	Green							Red	Red	Red	Red												
Gilmar Collares		Green											Red	Red	Red	Red									
Renan Leandro	Green	Green	Green	Green							Red	Red													
Marcos Castilhos		Red																							
Lisiane Medeiros												Purple													
Rômulo Ferreira																									Blue
André de Jesus	Green																								
José Renato Lopes						Green	Green	Green																	
Jessé Oliveira					Red	Red							Red							Red	Red	Red			

Ao observar os dados contidos na tabela, é possível constatar diversas questões referentes ao objeto de pesquisa e à pesquisa em si, relacionadas com a premissa das 4 fases do DCPA, que utilizei para diferenciar os diferentes momentos políticos da cidade influenciando diretamente o Projeto em suas características. Em relação aos colaboradores pode-se perceber que há uma maior presença de relatos da primeira fase do Projeto, que foi a mais longa, durando 10 anos ao total, que ocorreu durante o período da Administração Popular do Partido dos Trabalhadores em Porto Alegre, e que foi um momento de busca por uma identidade e consolidação do Projeto, em conjunto com as comunidades porto-alegrenses e grupos artísticos e culturais da cidade, com os quais também ocorreram momentos de conflitos e rupturas entre sociedade civil e agentes da Prefeitura, que acabaram por comprometer a própria busca pela identidade popular do DCPA.

A segunda fase também é a segunda mais longa, transcorrida durante 7 anos, e que se caracterizou principalmente pela tentativa de manter o Projeto em sua expressividade, o qual também sofreu corte de verbas, atraso no pagamento dos trabalhadores do DCPA e mudanças estruturais no funcionamento das oficinas. Já a terceira fase, apesar de começar com um grande número de oficinas, caracterizou-se pela redução gradual do número de oficinas do Projeto, pela falta de acompanhamento dos trabalhos artísticos e pedagógicos desenvolvidos pelosicineiros e o desamparo às necessidades das atividades culturais como transporte, divulgação, materiais, etc. Por último, a quarta fase é marcada pela redução da quantidade e duração das oficinas, pela invisibilidade do DCPA, pela ausência das oficinas de teatro e pelo risco de não-execução do Projeto no ano de 2019.

Pelos dados da tabela, também se percebe que há relatos deicineiros da primeira, segunda e terceira fase. O único relato presente deicineiro da quarta fase do Projeto é o meu próprio, tendo em vista a escassez de vagas paraicineiros de teatro preenchidas neste período. Outra lacuna é a ausência de relatos de ex-coordenadores da segunda e terceira fase, que no primeiro caso, é preenchida parcialmente pelo relato da ex-supervisora Lisiane Medeiros que realizou o seu trabalho de maneira bastante aproximada da coordenação do DCPA no momento, no sentido de administrar o funcionamento das oficinas do Projeto. A ausência de relatos do coordenador da terceira fase também se supre

parcialmente pelos relatos dos oficinairos que explicitaram o modo de funcionamento das oficinas e as mudanças percebidas ao longo desta fase, pois trabalharam em boa parte deste período do Projeto.

Outra problematização que se aponta a partir dos dados presentes na tabela é referente à descontinuidade das diferentes gestões da cidade de Porto Alegre, que afetou de maneira negativa as atividades das oficinas do DCPA, uma vez que as fases de duração menor, no caso a terceira e quarta, foram as que o Projeto mais sofreu o processo de sucateamento e que foram momentos em que foram modificados os agentes da coordenação e supervisão do Projeto, também assim causando uma descontinuidade nas ações do DCPA e enfraquecimento dos vínculos entre a equipe e as comunidades de Porto Alegre.

Percebo por fim que, por mais que o DCPA funcione atrelado também ao Orçamento Participativo, ainda faltam meios de apropriação do Projeto por parte da população, pois através desse estudo das fases dos diferentes momentos políticos, percebo que o DCPA depende diretamente da visão política da Prefeitura do momento, que tem mudado a cada momento com maior constância, o que enfraquece o Projeto em sua expressividade para a cidade de Porto Alegre.

4 A ESFERA ARTÍSTICA NO PROJETO DESCENTRALIZAÇÃO DA CULTURA

A imaginação é mais importante que o conhecimento. O conhecimento é limitado. A imaginação dá volta ao mundo.
Albert Einstein

A arte pode ser conceituada de diversas maneiras: ela é uma representação simbólica do mundo humano (AZEVEDO, 2007), que tem a potencialidade de desbanalizar o cotidiano e projetar a vida das pessoas em outras dimensões existenciais (COELHO, 1997), pois se constitui na expressão do ser humano sobre o seu subjetivo, que manifesta uma visão de mundo, de vida, de universo, assim colocando o seu imaginário na prática, fazendo-o palpável e expondo-o para o mundo exterior, ou melhor, realizando pontes entre o mundo externo e interno de pessoas e entre pessoas, que podem passar a se relacionar de maneiras mais diversas. De acordo com COLI (1986, p.109) “seu domínio é o do não racional, do indizível, da sensibilidade, domínio fecundo, pois nosso contato com a arte nos transforma”.

A expressão e a fruição artística também se constituem como parte essencial do ser humano: a arte está contida dentro da definição de cultura, que é um direito básico de todos os cidadãos, garantida na Constituição Brasileira Federal de 1988, e tem a ver com a existência, com os sentimentos e com a necessidade de expressar-se no mundo e transformá-lo:

"Evidentemente que o homem quer ser mais que apenas ele próprio. Quer realizar-se como homem total. Não lhe satisfaz ser um indivíduo isolado; além do prazer da sua vida individual, aspira a uma *plenitude* individual, que sente e que exige, uma plenitude da vida que a sua condição individual com todas as suas limitações lhe frustra, um mundo mais compreensível e justo, um mundo que tenha um sentido" (FISCHER, p. 10, 1983)

Gilmar Collares (2018) realiza uma reflexão sobre como a arte está presente em diferentes aspectos da vida humana e da sociedade:

Tudo que a gente aprende, que a gente vê, que nos rodeia a arte tá inserida, seja as artes visuais, as artes plásticas, que estão inseridas por tudo ao nosso redor, seja a literatura, a questão poética que é tão importante pra gente desvendar o mundo, né? A questão religiosa ela é totalmente artística, imagina, não tem como você imaginar a religião, seja ela qual for, sem as artes estarem inseridas. A religião de matriz africana por exemplo, ela não existe afastada da arte, ela é uma coisa só, a dança, o teatro, a música e a religião ela são uma coisa só, então não tem como dissociar isso. Aí a nossa formação que é mais

eurocentrada separou tudo, e aí uma coisa é uma coisa, e outra coisa é outra coisa, mas mesmo assim, por exemplo, o catolicismo tá pulverizado de arte, desde o Jesus enfiado naquela cruz lá que é a maior referência dos cristãos, é arte, a arte tá em tudo. (COLLARES, 2018)

A arte está diretamente relacionada à ideia de estética, cuja origem da palavra encontra-se no grego *Aisthetikos*, que significa recepção ou conhecimento pelos sentidos, se constituindo assim a apreciação artística como uma forma de sabedoria que transcende o conhecimento apenas pela via do intelecto. Suassuna (2013) relaciona a estética como a “Filosofia do Belo”, na qual a arte é considerada como forma de conhecimento poético. De acordo com Arendt (1972, p. 272): “Sem a beleza, isto é, a radiante glória na qual a imortalidade potencial é manifestada no mundo humano, toda vida humana seria fútil e nenhuma grandeza poderia perdurar”. Importante ressaltar que os conceitos de estética e beleza aqui colocados, se definem como “uma maneira de nos relacionarmos com o mundo. Não tem a ver com formas, medidas, proporções, tonalidades e arranjos pretensamente ideais que definem algo como belo” (DUARTE JR, 2005, p. 15), e sim como a busca pelo aprimoramento do sensível na expressão da criatividade inerente do ser humano.

4.1 Movimentos por um teatro popular comunitário e de articulação cultural

(...) Vocês, artistas, que fazem teatro
em grandes casas, sob a luz de sóis postiços,
ante a platéia em silêncio, observem de vez em quando
esse teatro que tem na rua o seu palco:
cotidiano, multifário, inglório.
mas tão vivido e terrestre, feito da vida em comum
dos homens - esse teatro que tem na rua o seu palco (...)
Bertolt Brecht

A seguir, abordo mais especificamente questões relativas ao conceito do teatro, que no âmbito da arte, se diferencia das outras formas de expressão artística pela sua efemeridade, pois “O mistério do teatro reside numa aparente contradição. Como uma vela, o teatro consome a si mesmo no próprio ato de

criar a luz” (BERTHOLD, 2011, p. 10). De acordo com BOAL (2002), o termo “teatro”, pode ser utilizado por muitas pessoas em diferentes situações, como por exemplo, para se referir ao próprio espaço teatral onde ocorrem espetáculos, à caracterização de rituais e acontecimentos e ao exagero da expressão das emoções humanas (frequentemente de maneira pejorativa), mas que, para ele “no sentido mais arcaico do termo, porém, teatro é a capacidade dos seres humanos de se observarem a si mesmo em ação” (p. 14), sendo esta uma atribuição intrínseca ao ser humano, e para comprovar seu ponto de vista, utiliza-se de uma fábula chinesa da Antiguidade, que narra a descoberta do teatro pela mulher pré-humana Xuá-Xuá, que, ao conseguir distinguir sua individualidade de seu próprio filho, assim descobre a sua identidade. Berthold (2011, p. 13) também alega que “O teatro é tão velho quanto a humanidade”.

Um termo bastante presente nas entrevistas e documentos do DCPA é o teatro popular, como propósito, como busca, como modo de fazer arte para e com a população, mas a expressão “popular” permite abrir para diversas interpretações, não possuindo uma definição delimitada. Alguns indicativos desse modo de fazer teatro apontados nas entrevistas foram o teatro de rua, o teatro comunitário, o teatro épico, o teatro de contestação social e o teatro independente. Porém é preciso admitir que o teatro comercial, no contexto brasileiro, também mobiliza uma grande quantidade de pessoas, que muitas vezes se mobilizam para ver um ator ou uma atriz famosa da rede televisiva, ou um espetáculo de uma grande companhia internacional, às vezes inclusive pagando preços exorbitantes para tanto. Esse teatro também pode ser considerado popular? O que diferencia a visão do que é popular entre um e outro?

Se formos utilizar a etimologia da palavra “popular” para refletir sobre em que contextos se encaixam seus significados, de acordo com FERREIRA (2010, p. 598) autor do Dicionário Mini Aurélio, encontramos: “Do, ou próprio do povo, ou feito por ele”, “Feito, distribuído ou adaptado para ser acessível ao uso ou consumo por grande número de indivíduos, especialmente, aos com menor poder aquisitivo” e “Conhecido, ou apreciado por muitos”. É possível então perceber que o caso do teatro comercial se aplica mais à terceira definição, e não às outras, principalmente pela falta de acessibilidade aos ingressos. Já o teatro de rua, o comunitário, o de contestação se aplicam mais à primeira e à

segunda definição. No caso do teatro épico e o independente, eles podem ser ou não populares, de acordo com o modo de trabalho, a abordagem e a intenção dos artistas envolvidos no processo do fazer teatral.

É possível notar que a arte e o teatro constantemente são relacionados como uma força de transformação do ser humano e de sociedades através dos tempos. Porém, de acordo com Paulo Albuquerque (2019), também podem ser utilizados como uma maneira de conservar elementos da sociedade e atrasar processos de transformação social:

Porque se tu for olhar a arte também, ela articula? Ou ela é arte artimanha? O teatro hoje em dia funciona muito mais como armadilha do que como arma, porque foi expropriado, tá muito mais as técnicas teatrais de interpretação, tá muito mais a serviço dos políticos, e da venda de sabonete, de tudo que é tipo de bugiganga ou do comportamento, do que no sentido da reflexão ou da descoberta sentimental do ser. (ALBUQUERQUE, 2019)

Essa teoria formulada pelo ex-coordenador na época adquiria outros significados, era um momento político porto-alegrense em que no discurso da gestão da Administração Popular havia bastante presente o estímulo à participação e conscientização dos cidadãos em questões e decisões políticas da sociedade e as oficinas de teatro do DCPA possuíam também esse objetivo de ser uma porta de entrada, um estímulo para a consciência e a participação social dos opinantes, que muitas vezes não conseguiam acessar os meios necessários de inserção na sociedade. Então nesse caso, “armar” pode se relacionar mais com o sentido de dar poder ao cidadão, de dar condições para ele se defender socialmente através da arte. Importante destacar que durante as coordenações de Adroaldo Corrêa e Paulo Albuquerque no DCPA, se encontrava registrado em documentos e materiais de divulgação do projeto, as oficinas como “Oficinas Populares de Teatro”. Nas próximas coordenações, que ocorreram já posteriormente às gestões do Partido dos Trabalhadores em Porto Alegre, essa alcunha não se encontrou mais nem nos discursos e nem nos registros documentais do Projeto.

Figura 3.

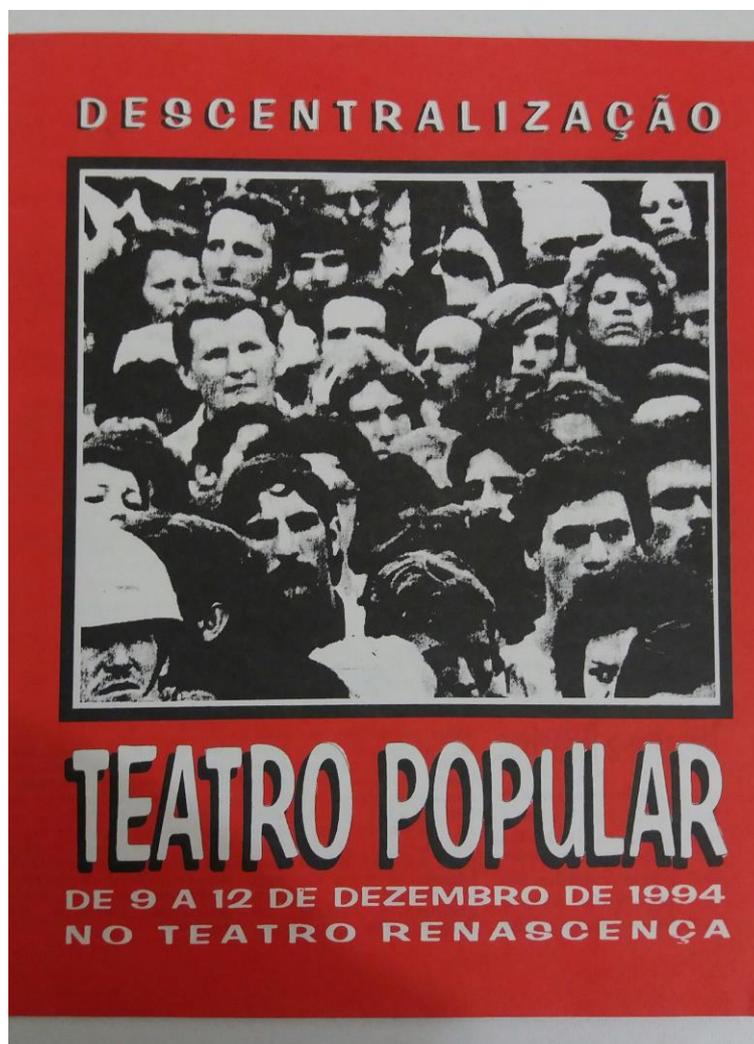


Imagem de capa do folder de divulgação da primeira Mostra das Oficinas do DCPA.

Caroline Falero (2018) relata que a sua experiência no DCPA foi determinante para inspirar sua posterior pesquisa sobre teatro popular na Universidade e junto ao Grupo Trilho de Teatro Popular, que também é oriundo das oficinas do projeto. Problematiza o fato de o teatro não ser uma linguagem popular para a maioria das pessoas e que sentia que seu trabalho na comunidade do Bairro Humaitá era diminuído pelos seus colegas de Universidade, porém que esses obstáculos eram superados quando as pessoas

permitted to be in contact with the decentralized work, by the power that the experience in peripheries of cities adds to the theatrical work. It also relates that despite using as theoretical and practical basis of her research the epic theater, idealized by Bertolt Brecht, her search for popular theater intended to realize a “decentralized movement” to root the theater in people, to find a specific language that categorized this way of doing theater.

Dedy Ricardo (2018) also presents a vision in agreement with that of Caroline, that the popular theater is constituted first in the promotion of the popularization of theater, to make it accessible to the majority of the population. Her experience as a workshop participant of the DCPA put her in contact with various street theater groups, and for her, this language is her “great passion” and choice of artistic work, which allows people to have contact with theatrical spectacles, without needing to have money to buy a ticket. However, she emphasizes that it is necessary to have policies and projects that incentivize this type of theater, so that popular artists can sustain themselves financially through their work. Paulo Flores (2018) agrees with the discourse of opting for street theater as a way to reach the majority of the population, thus popularizing it, and adds the idea of popular theater as a political theater, not in the sense of a political party, but in the sense of a libertarian, of contestation and social transformation, critical to capitalist society, as a way to provoke involvement and identification of peripheral communities, which, according to him, are the places where the contradictions of capitalism are most acute in society.

In the trajectory of the DCPA there were also cases in which the theatrical work was established directly from the community relations. Cultural actions independent of communities in Porto Alegre allowed dialogue and partnership with the public sphere and cultural groups that were constituted in these places ended up articulating the emergence of theater workshops within community spaces, as in the case of Vila Santa Rosa, with the Cultural Group Não Pudemo Si Intregá Prus Home and the case of the first years of occupation of Parque dos Maias, in which the cultural event Arte y Mayas, produced by residents of the region.

Carlos Eduardo Guerreiro, ou Cadu Guerreiro, como é mais conhecido, relaciona a sua vivência como afinando do DCPA com a história das ocupações por moradia que aconteceram a nível nacional, e também em Porto Alegre no final dos anos 80²⁸. Cadu participou de uma dessas ocupações, no bairro Parque dos Maias, quando tinha apenas 13 anos de idade. Relata que no momento em que um movimento de liderança comunitária da ocupação se firmou, ele e os demais moradores começaram a gestar um projeto cultural que chamaram de “Arte y Mayas”, que culminava em um festival artístico que comemorava o aniversário da ocupação. Para esse festival, convidavam pessoas, figuras públicas, artistas de outras partes da cidade. E, a partir desse evento, começou a se criar um diálogo entre os agentes culturais da ocupação e a Secretaria Municipal de Cultura. E desse diálogo, em 1994, surgiu a possibilidade de instituir uma das oficinas de teatro do DCPA dentro da ocupação que acabou por ser implementada em um galpão que funcionava como Associação de Moradores.

Já o caso de Edgar de Quadros ocorre em meados de 1987, ano que ocorreu uma apresentação de teatro na comunidade da Vila Santa Rosa, pertencente ao bairro Rubem Berta, localizado na Zona Norte de Porto Alegre, local de residência de Edgar. Na ocasião, estava acontecendo uma apresentação do espetáculo de rua “A Exceção e a Regra” (adaptação da obra dramática de Bertolt Brecht), pela Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz. Edgar avalia que a participação do público no espetáculo, em contato direto com os atores, com uma peça teatral que trouxe uma temática que causou identificação com a realidade popular dos trabalhadores da comunidade, serviu de inspiração para o desenvolvimento de mais atividades culturais que integrassem os moradores da região e que trouxessem a característica de contestação social. Edgar nesta época tinha 17 anos, cursava o magistério e também trabalhava como catequista, desenvolvendo atividades culturais e

²⁸ Em 1987, ocorreu uma grande crise de ocupações no Brasil, causadas pela extinção, por decreto, do Banco Nacional de Habitação (BNH), pelo presidente na época José Sarney. O BNH financiava compras de imóveis por cidadãos e se constituiu como uma política pública habitacional nos anos 70. Sem o financiamento do BNH, uma parte da população não conseguia mais pagar as despesas de seus imóveis. A grave crise econômica brasileira ocorrida nos anos 80 também fez com que muitas empresas decretassem falência. Esse cenário gerou, ao mesmo tempo, um grande número de imóveis ociosos das empresas que não estavam ativas e um grande número de despejos de cidadãos. A resposta da população foi um grande movimento de ocupações desses espaços, que ocorreram em todo o país e que ocasionaram uma série de embates entre o setor empresarial, o poder público e camadas da população.

sociais na igreja da comunidade. Uma das atividades que desenvolviam era uma oficina de teatro de bonecos. Apresentam a peça de criação própria “Ô de Casa, Tô Sem Casa”, com a temática das ocupações de moradia que estavam ocorrendo na Zona Norte de Porto Alegre na época. Inspirados pela apresentação do *Ói Nós*, começaram a organizar e desenvolver apresentações e atividades culturais nas ruas e praças da comunidade. Em 1988, organizaram um show de talentos aberto para a comunidade, que foi quando eles perceberam que a comunidade se envolvia, tinha potencial e o desejo de construir algo que não fosse eventual, mas algo que pudesse construir um movimento cultural da comunidade. Fundaram então o Grupo Cultural Não Pudemo Si Intregá Prus Home, que passou a desenvolver uma série de oficinas, a partir do compartilhamento de saberes entre os moradores da comunidade. Edgar relata que “A comunidade era a própria oficina” (QUADROS, 2019), e ele próprio ministrava a oficina de teatro do grupo, pois tinha a experiência de ter participado de oficinas do *Ói Nós Aqui Traveiz*, e compartilhava esse saber com os seus vizinhos. O grupo organizou um evento chamado *A Praça é Nossa*, que usava esse espaço público como um espaço cultural da comunidade, em que mensalmente, e às vezes com maior frequência, ocorriam apresentações teatrais ou mostras de cinema. A consolidação do grupo nesse espaço aconteceu em 1990, conjuntamente com o início da oficina do *Ói Nós Aqui Traveiz* dentro da comunidade, no projeto Teatro como Instrumento de Discussão Social, com o apoio da Secretaria Municipal de Cultura. A partir desses movimentos culturais, o grupo passou a se focar mais nas atividades teatrais se denominando grupo de teatro. A vivência das oficinas e mostras de processo fomentou a criação de montagens cênicas pelo grupo. O oficinairo no primeiro momento foi Paulo Flores, sendo sucedido por Sandra Possani, ambos na época atuadores do *Ói Nós Aqui Traveiz*. A maioria dos integrantes do grupo eram negros e assim, começaram trabalhar com temáticas que atravessavam o universo da história e identidade negra e também o racismo.

Figura 4.



Foto de atividade promovida pelo Grupo Cultural Não Pudemu Si Intregá Prus Home, da Vila Santa Rosa. Fonte: acervo do Grupo Cultural Não Pudemu Si Intregá Prus Home.

A vivência dos ex-oficinandos da oficina de teatro do Bairro Restinga, Renan Leandro (2019) e André de Jesus (2019) também podem ser relacionadas com o teatro comunitário, pois a partir dela, eles passaram a desenvolver uma preocupação constante com a questão cultural do seu local de moradia, o bairro Restinga, promovendo e organizando eventos culturais e articulando uma comissão de cultura para participar de reuniões entre moradores da sua região

e com o poder público para o fomento cultural de sua comunidade, ações estas que começaram a desenvolver no Restinga quando eram adolescentes, em meados dos anos 90, e que seguem desenvolvendo atualmente.

Ao destacar esses três exemplos de articulação cultural nas comunidades, como podemos relacionar o teatro popular com o teatro comunitário? De acordo com PINTO apud. NOLASCO E ARIAS (2008, p. 2) “o teatro comunitário e a técnica de dramatização dos problemas locais penetram no universo cultural dos grupos populares, intensificando a troca de informações e discussões no interior das comunidades, oportunizando a expressão e a participação de seus membros”. Então, nos três casos citados anteriormente, o teatro serviu como ferramenta de empoderamento dos cidadãos e de fortalecimento das relações entre os moradores das comunidades em questão, que, da ampliação dos modos de se relacionarem promovida pelo teatro, encontram novas maneiras de organizarem-se e se articularem como coletivo, que por sua vez reivindicaram seus direitos ao poder público e promoveram melhorias nas condições de vida do seu meio social.

Outra contribuição do DCPA para o cenário artístico teatral de Porto Alegre é dimensionada por Cadu Guerreiro (2018), que cita grupos de teatro voltados à realidade da população negra, como o grupo Caixa-Preta, o Pretagô e o Coletivo Monte de Gente, que talvez não tivessem existido sem a política cultural de descentralização da cultura, uma vez que muitos dos agentes saíram justamente das oficinas do Projeto.

5 A ESFERA PEDAGÓGICA NO PROJETO DESCENTRALIZAÇÃO DA CULTURA

A educação não-formal acontece fora dos sistemas de ensino tradicionais, como por exemplo, escolas e Universidades, e diferencia-se como processo educacional por não possuir um currículo estipulado por normativas do Estado e também por não possuir trâmites pelos quais o aluno será julgado merecedor de um grau de ensino, de um título acadêmico, ou não. As práticas da educação não-formal podem se desenvolver em espaços como ONGS, instituições, organizações e movimentos sociais, em projetos culturais/sociais públicos ou privados e envolvem processos de autoaprendizagem e aprendizagem coletiva.

De acordo com Maria da Glória Gohn²⁹, a educação não-formal também é:

(...) um processo sociopolítico, cultural e pedagógico de formação para a cidadania, entendendo o político como a formação do indivíduo para interagir com o outro em sociedade. Ela designa um conjunto de práticas socioculturais de aprendizagens e de produção de saberes, que envolve organizações/instituições, atividades, meios e formas variadas, assim como uma multiplicidade de programas e projetos sociais (GOHN, 2014, P. 33).

O estudo de GOHN (2014) relaciona diretamente a práxis da educação não-formal com a educação social, que enfoca a perspectiva da inclusão social em suas práticas pedagógicas. Essas articulam-se então com a educação cidadã, que visa a formação de cidadãos emancipados com uma maior diversidade de direitos e deveres perante a sociedade. Unidas, compõem um processo pedagógico de participação popular, na qual “os indivíduos são afetados psicologicamente ao participarem do processo de tomada de decisão” (GOHN, 2010, p. 2). Nestes casos, a participação adquire uma função educativa para os indivíduos envolvidos no processo.

De acordo com André de Jesus (2019), o trabalho das oficinas do DCPA é justamente um trabalho de educação social e reitera que as oficinas visavam a formação de grupos, não de atores, e destaca a importância desse trabalho de

²⁹ Ph.D em Sociologia pela New School for Social Research, NY, Professora Titular do curso de Pós-Graduação da Universidade Nove de Julho/UNINOVE, SP, Avaliadora de Periódicos do SciELO Brasil

educação social nas comunidades, que em suas palavras: “abre todo um universo de possibilidades” (JESUS, 2019), principalmente para as pessoas que viviam em situação de vulnerabilidade social. Traz o seu exemplo, de que quando começou a fazer a oficina era um adolescente semialfabetizado, e que aprendeu a ler de fato com as dinâmicas de leituras de peças de teatro na oficina. E que além de ter desenvolvido a leitura, aprendeu a ler de maneira crítica e reflexiva. Então, para André, as oficinas se constituíram num processo educacional muito mais intenso e funcional do que a sua formação no ensino formal, mesmo os encontros acontecendo apenas duas vezes por semana. Na oficina de teatro, André descobriu um espaço pedagógico com o qual se identificava e tinha vontade de participar, livre das violências subjetivas e objetivas como o *bullyng* e a falta de liberdade. Jessé Oliveira (2019) também destaca o caso de uma oficinanda que tinha grandes dificuldades em ler e compreender textos, mas que aproveitou as dinâmicas dos encontros da oficina para exercitar a leitura e reflete que a compreensão e acompanhamento do caso da oficinanda por seus colegas criou condições para que, ao final do processo de oficina, ela já conseguisse realizar “uma leitura razoavelmente bem feita” (OLIVEIRA, 2019). Para Jessé, esse é um exemplo de desenvolvimento humano e cidadão que o projeto Descentralização da Cultura promovia. GOHN defende que apesar da relevância social da educação não- formal é importante destacar que “(...) ela não deve ser vista, em, hipótese alguma, como algum tipo de proposta contra ou alternativa à educação formal, escolar” (2009, p. 32), dando crédito a mesma pela sua importância na constituição da sociedade.

Jessé Oliveira (2019) relata que o DCPA, em sua primeira fase, não era composto apenas pelo processo pedagógico das oficinas, mas também se propunha a oferecer à população um processo de educação ampliada, que passava pelos sentidos, idealizada pelo coordenador da época, Paulo Albuquerque (2000) que defendia que cada cidadão tinha o direito de ser autor participante do próprio processo de educação sentimental, em processos de autoaprendizagem e aprendizagem coletiva, que são próprios também da educação não-formal.

BARBOSA (2014)³⁰ realizou uma pesquisa acerca das cartas *Sobre a Educação Estética do Homem* e do ensaio *Sobre a Poesia Ingênua e Sentimental*, ambas de autoria de Friedrich Schiller³¹, na qual defende que, analisando ambas, é possível relacionar diretamente os conceitos de educação estética com educação sentimental: “seja como uma ideia filosófica, seja como a designação dos efeitos práticos-terapêuticos das obras exemplares para a formação do caráter dos indivíduos modernos em busca da liberdade” (p. 162). Ambas se caracterizam pela tarefa primordial de despertar e formar a sensibilidade do ser humano, com a crença de que o caráter estético é o mediador entre a natureza e a liberdade, fazendo assim um contraponto à ideia de educação analítica e racional do Estado (que compartimenta o conhecimento em cada vez mais categorias), ao realizar a busca pelo “belo”, visto como uma força da natureza, e uma forma unificada de conhecimento. E para tanto, a estética tem um papel fundamental na valorização da sensibilidade e da imaginação na aprendizagem.

O conceito de estética no âmbito educacional, era defendido no DCPA, por Paulo Albuquerque, como inseparável do conceito de ética. Sobre ética podemos entender que ela “discute os valores que se traduzem em existências humanas mais felizes, mais realizadas, com mais bem-estar e qualidade de vida. Além disso, busca os valores que signifiquem dignidade, liberdade, autonomia e cidadania” (NEME e SANTOS, 2014, p. 2). Esta união dos conceitos de ética e estética foi idealizada por FREIRE (2011, p. 16), que alega: “a prática educativa tem que ser um rigoroso testemunho de decência e pureza” e questiona: “(...) transformar a experiência em puro treinamento técnico é amesquinhar o que há de fundamentalmente humano no exercício educativo: o seu caráter formador”. De acordo com Renan Leandro (2019), as oficinas do DCPA nunca tiveram o propósito de formar artistas e sim cidadãos, e quando o oficinheiro tinha essa preocupação, o trabalho acontecia de maneira potente e transformadora para os envolvidos no processo. Das ações culturais das oficinas artísticas ocorridas durante a sua gestão como coordenador do projeto (1994-1996 e 2003-2004), Adroaldo Corrêa (2018) ressalta que, na visão artística e pedagógica do DCPA,

³⁰ Professor associado do Departamento de Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro

³¹ Filósofo, poeta, médico e historiador alemão do século XVII

se valorizava mais o processo do que o resultado, com a preocupação primordial de oportunizar uma troca de saberes. Adroaldo também destaca que, no momento de criação do DCPA, a visão pedagógica do pedagogo Paulo Freire foi fundamental para a inspiração e o embasamento do Projeto no âmbito educacional.

6 EFEITOS DOS ENTRECruzAMENTOS DAS ESFERAS ARTÍSTICAS, POLÍTICAS E PEDAGÓGICAS NAS OFICINAS DE TEATRO DO PROJETO DESCENTRALIZAÇÃO DA CULTURA

A seguir, realizo um levantamento de alguns exemplos de temáticas presentes nas oficinas de teatro do DCPA, que surgem a partir do entrecruzamento das esferas artísticas, políticas e pedagógicas que se fizeram presentes nos espaços de encontro entreicineiros e oficinandos do Projeto. Entre diversas possibilidades de discussões a serem problematizadas a partir dos três pontos de vista das esferas, escolhi três para estarem agregados a este capítulo: o surgimento de grupos teatrais a partir dos coletivos de oficinandos, as oficinas como espaços de descolonização de saberes e o desenvolvimento humano promovido pela experiência teatral, comunitária e coletiva.

Acredito que esses três tópicos de discussão se fazem mais urgentes de serem dimensionados na investigação das potencialidades do Projeto como meio de transformação individual e social, a partir das vivências dos colaboradores da pesquisa que foram ao mesmo tempo artísticas, pedagógicas e políticas.

6.1 Fomento à criação de novos grupos de teatro a partir das oficinas do DCPA

O subcapítulo em questão relata e lança reflexões à cerca da busca da autonomia dos oficinandos na prática pedagógica dos oficineiros, e em que medida foi fomentada nas oficinas a criação de novos coletivos teatrais a partir das Oficinas Populares de Teatro do DCPA pelos exemplos dos grupos: Ars Longa Vita Brevis, oriundo de oficina de teatro no Bairro Restinga, o ResgatArte, no bairro Rubem Berta, o Atiamuh e Agregados, oriundo da oficina de teatro do bairro Humaitá e grupo Bacantes, originário da oficina de teatro do bairro Parque dos Maias.

Introduzo a temática do surgimento desses grupos dentro das oficinas dentro do capítulo de entrecruzamento de esferas por acreditar que essa é uma questão política, pois parte de uma visão de continuidade e emancipação social, é uma questão pedagógica porque parte da conduta do oficineiro fomentar o

grupo e é artística porque possibilitou o surgimento de vários grupos de teatro e artistas da cidade, o que impactou o cenário artístico cultural porto-alegrense.

Um dos aspectos abordados nas entrevistas com os colaboradores da pesquisa foi a investigação dos processos de surgimento dos grupos de teatro a partir das oficinas: como foi a relação com o oficinairo, de quem partiu a iniciativa do grupo e como o Projeto acolhia esses grupos que surgiam.

A seguir realizo um breve relato sobre o surgimento e as problemáticas de cada grupo que foram dimensionados nesta pesquisa.

ResgatArte:

O grupo de teatro surgiu a partir do Grupo Cultural Não Pudemo Si Intregá Prus Home, da Vila Santa Rosa, uma iniciativa cultural da comunidade, que, em 1995, com novos integrantes, resolveram trocar seu nome para ResgatArte, mas continuando a pesquisa cênica em relação à realidade dos negros e negras e mantendo a característica de através do teatro promover a conscientização social.

Edgar de Quadros (2019) foi integrante do Grupo Cultural Não Pudemo Si Intregá Prus Home e reflete sobre a questão de ser branco em um grupo majoritariamente negro, que trabalha com essa temática também, de que ele nunca vai saber o que é ser um negro e passar por racismo, por literal e metaforicamente não poder sentir “na pele” o que é isto, mas que acabou por se identificar com a temática dos trabalhos artísticos também por se sentir um “branco explorado” (QUADROS, 2019). Em 1996, o ResgatArte entra num processo de emancipação, sendo o primeiro grupo das oficinas de teatro do DCPA a ser considerado emancipado pela Prefeitura de Porto Alegre. Porém, pouco tempo depois, Edgar relata que por questões pessoais e por problemas de espaço, o grupo acabou se desfazendo.

Cadu Guerreiro (2019) participou do grupo ResgatArte e problematiza de sua experiência a maneira que acontecia o processo de emancipação dos grupos artísticos das oficinas, citando o exemplo do grupo, no qual faltou um certo fomento para estimular a continuidade das atividades do mesmo por parte do DCPA. Relata também que o Projeto ofereceu oficinas para os membros do ResgatArte continuarem a sua formação artística, porém faltaram métodos de

instrumentalizá-los para a produção artística e a para a sustentabilidade administrativa e financeira do grupo, o que Cadu acredita que pode ser um dos motivos para a encerramento das atividades do grupo. Cadu lamenta o fim do ResgatArte, e reitera a sua importância para Porto Alegre, por se tratar de ser um grupo composto majoritariamente por artistas negros e também destaca o diferencial do grupo por terem muitos membros pertencentes à mesma família, o que dava uma dinâmica bastante peculiar de trabalho.

Figura 5.



Foto do espetáculo *Que Tragédia é Essa que Cai Sobre Nós?* do Grupo ResgatArte. Fonte: livro *Histórias Incompletas*, de Clóvis Massa

Bacantes:

Cadu Guerreiro e José Renato Lopes são ex-integrantes do grupo de teatro Bacantes, originário da oficina do bairro Parque dos Maias. Importante destacar que antes do surgimento deste grupo em questão, a oficina do bairro teve outra experiência de grupo, que se chamava Mayas e Malícias, fundado nos primeiros anos de implementação da atividade do DCPA no Parque dos Maias,

que surgiu de um processo de autonomia dos oficinandos, que através da abordagem pedagógica do oficineiro na época Marcos Barreto, de fomentar a busca pela identidade, o empoderamento autoral e o uso criativo das aptidões pessoais dos oficinandos para compor os elementos dos espetáculos, e também da busca do grupo pela autogestão das produções cênicas por meio de eventos comunitários para angariar fundos para produção dos espetáculos, causava certa independência financeira das verbas da prefeitura advindas pelo projeto DCPA. Cadu era participante do grupo Mayas e Malícias, porém já estava há algum tempo desligado da oficina quando um amigo da comunidade que estava participando da oficina o procura para pedir ajuda com questões técnicas de sonoplastia do espetáculo que estavam montando. Ele acata o pedido e acaba por se reaproximar das atividades da oficina, que estavam sendo ministradas pelo diretor e ator Marcelo Restori, integrante do grupo de teatro Falos & Stercus³². Cadu percebeu, ao retornar, que o grupo de oficinandos tinha muitos participantes novos, e que as características do trabalho artístico do oficineiro do Falos & Stercus influenciavam bastante o grupo do Parque dos Maias.

Nesta época, José Renato Lopes (2019) já fazia parte da oficina e relata o processo de apadrinhamento de Marcelo Restori pelo grupo de oficinandos emancipado, que passou a se chamar “Bacantes”, cujo nome originou-se da prática do grupo de trabalhar com a temática da sexualidade e violência, que serviam para criar um estado energético para o trabalho do ator, ritualístico e de grande fisicalidade. Cadu Guerreiro relata que tanto gostava, por se identificar e reconhecer a potência desses temas, quanto se sentia incomodado por se questionar se a semelhança entre os trabalhos do Bacantes com o Falos & Stercus não comprometia a identidade do grupo da oficina. Mas também encarou o período como um processo de aprendizagem temporário de uma linguagem em teatro, pois sua intenção era seguir se aprimorando como artista, pesquisando e explorando outras abordagens na área. Cadu também reconhece que a maioria dos integrantes do grupo, quando ele voltou para a oficina, ainda era muito jovem, e assim, essas temáticas se tornavam bastante atrativas e

³² O Falos & Stercus é um grupo atuante em Porto Alegre há 28 anos, que se destaca por provocar o moralismo e quebrar paradigmas através de seus espetáculos e intervenções cênicas. Fonte: https://www.facebook.com/pg/FalosEStercus/about/?ref=page_internal <Acesso em 28/07/2019>

importantes, pois se relacionavam diretamente com o universo de autodescobrimento próprio desta faixa etária. Cadu já era um tanto mais experiente, com mais idade e vivências diversas em teatro, adquiridas pelas abordagens diferenciadas de cadaicineiro que teve, o que justifica um pouco da sua inquietação diante do trabalho artístico coletivo deste novo grupo.

Marcelo Restori, na sua função de “padrinho” do Bacantes, se responsabilizou por dar um suporte ao grupo nesse primeiro momento, e também alertou aos integrantes sobre o trabalho árduo de produção cultural que a preservação de um grupo de teatro exige. José Renato Lopes relata que no meio cultural eles passaram a ser conhecidos como “cria” do grupo Falos & Stercus e que em alguns momentos esse fato causou uma repercussão negativa, pois no meio cultural em alguns momentos se alegava que os integrantes do Bacantes eram protegidos pelo grupo mais antigo.

Nesse contexto, surge a oportunidade de apresentarem uma temporada do espetáculo desenvolvido na oficina, *Noites de Sexo e Violência*, no edital municipal Novas Caras³³. Também são selecionados para apresentar fora de Porto Alegre, na mostra “Fringe³⁴”, do Festival de Teatro de Curitiba os espetáculos *A Guerra* e *Noites de Sexo e Violência*. Para apresentarem, os integrantes do Bacantes tiveram o desafio de adaptar as duas obras quase que completamente para apresentarem em um espaço diferente e, para tanto, contaram com o auxílio doicineiro Marcelo Restori, que os acompanhou na viagem. Logo depois, alguns integrantes do Bacantes foram selecionados para fazer uma oficina de circo no Rio de Janeiro, e essa experiência causou um

³³ O projeto municipal Novas Caras existe desde 1994 e suas principais características são “incentivar novos nomes do teatro, dar a pessoas que começaram a trabalhar recentemente com Artes Cênicas uma oportunidade para apresentar seus trabalhos e proporcionar espetáculos com entrada franca para a população” Fonte: <https://www.jornaldocomercio.com/conteudo/2016/05/cadernos/panorama/501744-projeto-novas-caras-incentiva-novos-nomes-no-teatro.html?fbclid=IwAR1AYa8xwbeKY9fVaJhcfkULAfAZh6vtPgaFy0vgL7MZEvVW6-ecqzmodV4> <Acesso em 28.Jul.2019>. Esse projeto se constituiu também em um espaço bastante importante para os grupos teatrais surgidos das oficinas do DCPA mostrassem seus trabalhos para o público de teatro porto-alegrense.

³⁴ Mostra Paralela ao Festival de Teatro de Curitiba, que funciona como um espaço aberto, democrático e sem curadoria, em que os grupos artísticos apresentam-se por conta própria, com o objetivo de oportunizar maior visibilidades de trabalhos teatrais. Fonte: https://festivaldec Curitiba.com.br/eventos/fringe/?fbclid=IwAR1z4rvRXqC-rmx7oEWZ80k-FUtovcq4RkSnxAfEGnKI70qaoLnp-N_m134 <Acesso em 28. Jul. 2019>

rápido amadurecimento ao grupo, e Cadu relata que este foi o momento em que percebeu que o Bacantes já estava buscando mais a sua própria identidade.

O grupo de oficinas, inspirado pela atmosfera de revolta, vanguarda e performance dos trabalhos que realizou, decidiu emancipar-se do DCPA, para assim serem considerados um grupo de teatro profissional. Foram até o poder público manifestar o seu desejo, e também exigiram que a Prefeitura desse incentivo para esse momento de transição entre oficina e grupo de teatro, para que o mesmo pudesse se consolidar. Através da reivindicação por subsídios da Prefeitura, os integrantes do grupo Bacantes conseguiram bolsas em alguns cursos e oficinas de teatro.

O Bacantes, na busca pela sua independência como grupo de teatro, inscreveu-se no edital municipal Fumproarte³⁵, porém o fato dos integrantes serem considerados muito jovens para trabalharem com as temáticas da sexualidade e violência e também para trabalharem com personagens considerados “de luxo” da dramaturgia clássica, como de obras de William Shakespeare, atrapalhou os integrantes do Bacantes de conseguirem ser selecionados. Em 2004, o grupo Bacantes teve o seu projeto de espetáculo *Romeu e Julieta Invertido*, com direção de Marcelo Restori, aprovado pelo Fumproarte.

José conta que com o tempo, alguns integrantes do Bacantes que eram originalmente da oficina do Parque dos Maias saíram e entraram outros integrantes de outras regiões, que já eram inseridos no meio artístico de Porto Alegre, alguns inclusive originários de oficinas de outros bairros, também participantes do Projeto Descentralização da Cultura.

José relata alguns conflitos que o grupo Bacantes teve, tanto com a coordenação do DCPA, quanto com o oficinairo que apadrinou o grupo, Marcelo Restori, no sentido de um “filho que briga com um pai” (LOPES, 2019) por divergências em relação a algumas abordagens artísticas para se trabalhar a temática da violência e da sexualidade, e no caso do DCPA, o conflito ocorreu pela falta de apoio para o grupo seguir produzindo o seu trabalho. O grupo Bacantes atualmente está inativo, por motivos internos do grupo, mas José

³⁵ Edital municipal de apoio financeiro a projetos artísticos e culturais.

afirma que a falta de incentivo ao grupo em seus primeiros momentos também prejudicou bastante a preservação do mesmo.

Figura 6.



Foto de Cadu Guerreiro participando de uma das montagens cênicas das oficinas do DCPA, pelo grupo Mayas e Malícias. Fonte: acervo do grupo Mayas e Malícias

Figura 7.



Foto do espetáculo Inflexíveis Ligações, realizado pelo grupo Bacantes em 2009. Fonte site: <https://maisteatro.org/2009/07/20/semana-comemorativa-do-grupo-teatral-bacantes/> <Acesso em 22 Ago. 2019>

Átiamuh e Agregados:

O grupo Átiamuh e Agregados surgiu na oficina do Bairro Humaitá, no ano de 2003, sendo esta uma das oficinas integrantes do projeto Teatro Como Instrumento de Discussão Social do Ói Nóis Aqui Traveiz, ministrada pelo ator Paulo Flores.

O estímulo à abertura criativa e à independência dos integrantes da oficina eram marcas do oficineiro Paulo Flores, que estimularam a autonomia dos oficinandos, que não apenas atuavam, mas pesquisavam, produziam e confeccionavam os adereços e a cenografia de seus espetáculos desenvolvidos e esse trabalho integrado e coletivo foi desenvolvendo a identidade do grupo em questão.

O grupo de oficinandos em que Caroline Falero se inseriu era bastante envolvido com a criação teatral, a maioria dos participantes eram moradores da região do Humaitá, mas a oficina também tinha participantes de outras regiões, como o caso de Caroline, que era oriunda do bairro Lomba do Pinheiro. Além disso, a maioria dos integrantes participava de alguma forma das atividades do Ói Nóis, muitos inclusive colegas de Caroline da Oficina para Formação de Atores da Terreira da Tribo. No processo de ensaio do espetáculo *Jogos na Hora da Sesta*, de Roma Mahieu, Caroline relata que o grupo de oficinandos decide criar um grupo próprio, que denominaram Átiamuh e Agregados (Átiamuh, significa Humaitá ao contrário), motivados pela crescente qualidade artística dos trabalhos com teatro que estavam desenvolvendo, também pela oportunidade que tiveram de fazer diversas apresentações dentro e fora do circuito do DCPA. Em 2005, a oficina desvinculou-se do projeto Descentralização da Cultura, e fazendo parte apenas então do projeto Teatro Como Instrumento de Discussão Social. Porém, o grupo de oficinandos se manteve, e ainda em busca de sua própria identidade e autonomia, decidiu se rebatizar para Grupo Trilho de Teatro Popular, a fim de estreitar a relação do nome com o espaço em que se desenvolveu, o Grêmio Esportivo Ferrinho. O Grupo Trilho se mantém atuante até a atualidade em Porto Alegre, cuja principal referência de trabalho e pesquisa é a obra do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, com o intuito de fomentar a busca característica do grupo pelo teatro popular e de transformação social.

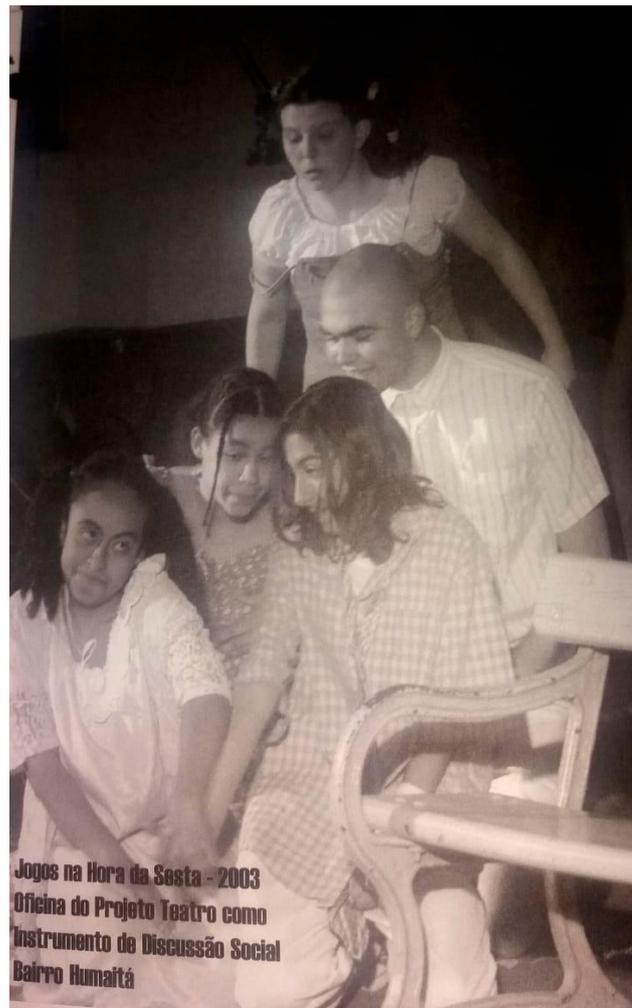
Figura 8.

Foto do espetáculo Jogos na Hora da Sesta, do grupo teatral Átiamuh e Agregados. Fonte: livro *Utopia em Ação*, de Rafael Vecchio

Ars Longa Vita Brevis:

O contato do fazer teatral e com a classe artística de Porto Alegre fez com que o grupo de oficinandos do bairro Restinga passasse a achar importante afirmar-se como um grupo de teatro dentro da comunidade e também da cidade de Porto Alegre. Em 1994, batizaram-se de *Ars Longa Vita Brevis*, que é uma frase em latim, presente na obra clássica dramaturgic *Fausto*, de Goethe. Na época o Ói Nós Aqui Traveiz apresentava a peça *Missa para Atores e Público Sobre a Paixão e o Nascimento do Dr. Fausto de Acordo com o Espírito do Nosso Tempo*, uma adaptação da obra do dramaturgo alemão Goethe. Para o grupo que estava surgindo na Restinga, o Ói Nós era a principal referência para o

trabalho criativo, que tinha como característica a criação coletiva e a montagem que assistiram foi a inspiração para o nome do grupo.

Conforme o grupo de oficinas foi se consolidando, começaram a organizar-se entre si para também pensarem a questão cultural do bairro Restinga. Criaram uma Comissão de Cultura para criar e discutir as demandas da população da região juntamente com poder público da cidade. Nesse momento, Paulo Flores e muitos integrantes do Ói Nós Aqui Traveiz são desligados do DCPA, por terem confrontado politicamente a Prefeitura de Porto Alegre que se omitiu na questão de manutenção do espaço da Terreira da Tribo, sede dos atadores. Os oficinas da Restinga não se conformaram com a decisão da Prefeitura de desligar Paulo Flores e muitos não aceitaram continuar na oficina com outro oficinairo no lugar e, mesmo não frequentando mais a oficina, decidiram manter as atividades do grupo que fundaram fora do projeto.

O Ars Longa Vita Brevis, ao seguir com a ideia de ser um grupo independente encontrou o principal desafio para se manter: o fato de que naquele momento haviam apenas dois integrantes no grupo, um com 15 e o outro com 16 anos de idade. Convidaram Paulo Flores para montar com eles o texto “O Dia da Caça”, de José Louzero. Porém Paulo estava bastante envolvido nas montagens cênicas do Ói Nós Aqui Traveiz e os próprios integrantes do Ars Longa Vita Brevis já se encontravam muito próximos à Tribo de Atadores, participando também dos espetáculos teatrais do coletivo. A falta de idade dos integrantes do grupo, com a falta de incentivos de manutenção do grupo pela Prefeitura, unida ainda à inclusão dos mesmos na Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz, foram os principais fatores de encerramento das atividades do Ars Longa Vita Brevis, que ocorreu no ano de 1997.

Figura 9.



Foto do espetáculo *Ascensão e Queda de um Tirano*, do grupo teatral Ars Longa Vita Brevis.
Fonte: Acervo do grupo Ars Longa Vita Brevis

Os trabalhos com oficinas de projetos de grupos dentro do DCPA, ou comicineiros provenientes de coletivos de teatro, foram os que mais se destacaram pelo fato de proporcionarem o surgimento de novos grupos teatrais a partir de processos de autonomia dos grupos de oficinados. O apadrinhamento de grupo de oficinados por oficineiro que desenvolve teatro de grupo, no caso do Bacantes, e oficinas oriundas do Projeto Teatro como Instrumento de Discussão Social, do Ói Nós Aqui Traveiz, foram as principais raízes apontadas nas oficinas que originaram os grupos teatrais.

Renan Leandro (2019), Caroline Falero (2018), Gilmar Collares (2018), e Dedy Ricardo (2018) destacam experiências em que era presente a continuidade dos seus processos de aprendizagem teatral e o estímulo, a busca pela autogestão que era presente na conduta dosicineiros ou entre os grupos de afinandos, para que não dependessem do DCPA para continuarem com sua expressão artística.

Outro aspecto que constatei na pesquisa: esse movimento de surgimento de grupos aconteceu durante a primeira fase do projeto, nos quais havia entre os objetivos da coordenação do projeto estimular a autonomia dos afinandos. Este mesmo discurso não foi constatado nas fases posteriores do Projeto, o que pode ter diretamente impactado no não surgimento de novos grupos de teatro provindos das oficinas do DCPA nos momentos posteriores.

André de Jesus (2019) reflete acerca da parceria que o DCPA realizou com grupos de teatro para desenvolvimento das oficinas do Projeto, que, ao seu ver, era bastante frutífera, pois os profissionais já vinham com a carga da vivência que do é fazer teatro com um grupo, principalmente em lidar com a diversidade de pessoas, que enriquecia bastante o trabalho pedagógico do afinador perante o grupo. Sobre a questão da emancipação dos grupos das oficinas, André reflete que apesar do objetivo do projeto ser criar grupos culturais que pudessem autonomamente se autogerir a partir de suas próprias ideias criativas, a ideia era um tanto quando utópica, pois “o projeto não dava conta de toda a dinâmica do fazer teatral”, mas reconhece que o DCPA ocupou um espaço que o mercado de cultura não ocupava. O que impossibilitou essa ideia de emancipação e manutenção de novos grupos culturais, de acordo com André, foi o fato da estrutura política brasileira ser burguesa e pensada para favorecer ricos e brancos, e o racismo estrutural da sociedade não permitiria que chegasse “uma avalanche de atores periféricos negros ou negras, brancos ou não-brancos” (JESUS, 2019), que não estariam na Universidade, para disputarem e ocuparem o espaço do mercado com igualdade. Seria, em suas palavras, como disputar “gato com leão”.

6.2 As oficinas do DCPA como espaços de descolonização de saberes e corpos

*Quem fez o Brasil
foi trabalho de negro
de escravo, de escrava
com banzo, sem banzo
mas lá na senzala
o filão do Brasil
veio de lá foi da África*

(Trecho de poema “Canto para Atabaque, de Carlos Marighella)

O Brasil é um dos países que foi fortemente marcado pelo processo de colonização e exploração ocorrido mundialmente a partir do final do século XV. Marcas essas que são determinantes nas atuais estruturas sociais, econômicas e culturais do país. É importante não esquecer que o movimento de colonização brasileira ocorreu de forma extremamente brutal e violenta, com a escravidão dos povos africanos, com o genocídio dos povos originários indígenas e com a exploração dos recursos naturais do país. Infelizmente, de uma forma ou outra, essas questões ainda não foram superadas pela realidade da sociedade brasileira, uma vez que as comunidades indígenas continuam ameaçadas em sua existência, a população negra, além de também sofrer com o preconceito e a violência, ainda é a mais pobre e menos remunerada pelo seu trabalho e os recursos naturais brasileiros continuam a serem explorados por empresas multinacionais, sem responsabilidade com o meio ambiente. Além do contexto histórico e político, a colonização também deixou profundas marcas no modo de ser dos indivíduos desses países colonizados, como o Brasil:

A colonização no âmbito do saber é produto de um longo processo de colonialidade que continuou reproduzindo as lógicas econômicas, políticas, cognitivas, da existência, da relação com a natureza, etc, que foram forjadas no período colonial (WYNTER, 2003). Frente a essas lógicas da modernidade, colonialidade, que remontam ao século XVI, podemos identificar diversos momentos, ações, eventos de resistência política e epistêmica, que nomeamos, ao lado de muitos outros, como decolonialidade, giro decolonial, ou projeto decolonial (CASTRO GOMES; GROSGUÉL, 2007; MALDONADOTORRES, 2006; WALSH, 2009; apud.WALSH, 2013).

E como que podem se constituir esses movimentos de resistência em relação ao saber? De acordo com Kilomba (2016, p.8), "Descolonizar o conhecimento significa criar novas configurações de conhecimento e poder". Portanto, se trata de um exercício constante de buscar inverter a lógica dos poderes estabelecidos em seu contexto social. Segundo Alcure (2017), descolonizar é também descentralizar o conhecimento. E de que maneiras a ação de descentralizar o conhecimento pode promover também um processo de descolonização cultural?

Algumas experiências das Oficinas Populares de Teatro do Projeto Descentralização da Cultura podem servir de exemplo como ações de descolonização, pois, em seu funcionamento e estrutura, acabaram por se constituir muitas vezes em espaços de potência pedagógica, artística e política, que resultou no surgimento de novos sujeitos culturais ocupando os espaços de produção cultural de seu meio.

As oficinas podem ser um meio pedagógico que possibilita desconstruir e descolonizar o conhecimento por via do teatro, por serem caracterizadas por uma maior liberdade, pois são espaços de educação não-formal, e pela via artística? E, antes de mais nada, espaços de encontro e troca entre pessoas? Dedy Ricardo, na década de 90, teve suas primeiras experiências teatrais com um grupo de evangelização teatral, porém, foi através da sua experiência como oficinanda das Oficinas Populares de Teatro do DCPA que descobriu que este é o ofício o qual gostaria de dedicar-se profissionalmente. Ela reflete sobre como a experiência do DCPA a afeta como artista negra, e como o projeto pode ter influenciado o meio teatral na cidade de Porto Alegre:

Antes da Descentralização tinha muito menos artistas negros e negras nos palcos. A Descentralização nos traz pra esses palcos, e quando ela me traz, ela não me traz só como corpo. Ela não traz só a minha pele negra, o meu cabelo embaraçado, os meus *dreads*, sabe? Ela traz um discurso de negritude que eu trago para o palco, uma experiência de negritude que eu trago para o palco (...) Ela traz uma experiência de negritude pra ser, pro palco, e isso muda, de certa forma, a cena teatral de Porto Alegre, isso, né? Isso bota cor (risos), isso coloca cor na cena teatral de Porto Alegre, enriquece, enriquece o debate e enriquece as artes cênicas em geral, certamente. Acho que nesse sentido, sim. Muito embora se tu vai pensar assim, "ah, qual é o objetivo da Descentralização". Não, isso não era o objetivo. Só que acontece naturalmente. (RICARDO, 2018)

Não tem como refletir sobre a questão da descolonização no Brasil sem situar histórica e socialmente uma das maiores feridas abertas da sociedade brasileira, que foi a questão da escravidão dos povos africanos, que pode explicar muito sobre a problemática da desigualdade social brasileira, uma vez que as pessoas que foram trazidas de maneira forçada de seu país, alijadas completamente de seus direitos humanos, ainda não tiveram uma reparação social até os dias atuais. É importante destacar algumas políticas públicas implementadas nos últimos 15 anos, como a política de cotas raciais e sociais para ingresso no ensino superior público, que buscaram diminuir esse abismo social, mas que estão longe de resolver o conflito étnico-racial da sociedade brasileira.

Gilmar Collares também teve uma de suas primeiras experiências com teatro através das oficinas do DCPA, na década de 90 e reflete sobre o que a experiência do projeto de descentralização cultural na cidade de Porto Alegre pode ter desconstruído também de noções comuns do que se entende por teatro, e principalmente do que se entende sobre a postura e perfil do artista de teatro:

(...) eu me lembro que tinha um grupo muito forte, que a gente sempre esperava pra ver as peças deles, e eram assim, eram todos meninos, e era de uma força aqueles guris em cena, eram todos negros, todos meninos assim, jovens, e eles sempre traziam muito a realidade deles pra cena e eu me lembro que eles chegavam assim no teatro com caixas de banana, sabe, tipo, foda-se o teatro, né a gente veio com caixa de banana porque a gente vai comer durante as peças é óbvio que a gente vai comer, a gente não vai ver peça sentadinho, quietinho, ou melhor, a gente ficar aqui, na concentração antes de entrar em cena. Atrás do palco, era um pagodão e todo mundo comendo banana, sabe? Então aquela ideia de, o ator concentrado, não era. Eu me lembro, o caso da banana era inesquecível assim, porque era um cacho de banana desse tamanho, eram dois que carregavam, um na frente e outro atrás. E a gente até pensou que era da peça e não, era porque eles tinham pego pra comer ali atrás enquanto não entravam em cena. Maravilhoso. E um pagodão. Era maravilhoso. Então, isso com certeza, tem essa ruptura né. Isso também é teatro? Sim, né? Também é teatro (COLLARES, 2018).

A questão da maior acessibilidade pública e democratização da arte, provocou um novo sujeito, com um perfil mais democrático do artista na cena teatral, com outras dinâmicas de expressão e criação, provocando assim também a diversificação da própria indústria cultural. Isso também rompe com algumas definições do que é arte e teatro. Dedy Ricardo contribui para a

problematização sobre o olhar que se tem sobre o artista, e seu papel perante a sociedade:

Eu lembro da minha mãe me falar uma vez: "eu vi uns rapazes no ônibus, fazendo teatro, e eles eram muito bons, mas porque eles não se valorizam, né?" Eu disse bem assim: "Tu quer dizer que eles não se valorizam porque eles tão fazendo no ônibus?", e ela: "É, porque eles não vão pra um teatro fazer num lugar bonito?". Daí eu: " Mãe, se eles não tivessem no ônibus, tu não tinha visto. Eles se valorizam e eles te valorizam". Entende? E pra mim, assim, eu recebi uma formação via Descentralização da Cultura (RICARDO, 2018).

A algumas práticas da pedagogia teatral possibilitam trabalhar com a descolonização dos saberes, pois, no teatro, o processo de descolonização também parte de um trabalho de autodescoberta a partir da própria corporeidade, portanto, de um processo de descolonização de saberes do próprio corpo dos indivíduos envolvidos. Paulo Flores explicita alguns de seus propósitos como oficinairo e artista com o projeto desenvolvido pela *Tribo* denominado Teatro como Instrumento de Discussão Social, que funcionou em parceria com o Descentralização até o ano de 2004:

(...) a gente sempre fala que a oficina de teatro traz essa ideia da "descolonização do corpo", porque a nossa sociedade é extremamente castradora, restringe o nosso corpo. E essa ideia de um teatro que trabalha muito o movimento, a expressão a partir do movimento contribui pra trazer pra esses jovens e esses adultos a descoberta do seu corpo, enquanto potência e enquanto meio de expressão, e claro, a questão de estimular o olhar crítico. (FLORES, 2018)

Tânia Farias também é atuadora do Ói Nóis Aqui Traveiz, ex-oficinanda e ex-oficineira do DCPA. Em entrevista para realização do Livro "Histórias Incompletas", de Clóvis Massa, Tânia relata um pouco mais sobre o que chama de "trabalho de descolonização corporal, no qual as pessoas se dão conta que o corpo expressa muito mais do que fazem no dia-a-dia. Ao proporcionar o reconhecimento do potencial do indivíduo, a atividade teatral faz com que as pessoas se tornem mais atuantes no cotidiano, propondo coisas no meio em que vivem". (MASSA, 2004, p. 49). Esse aprendizado, que passa também pelo corpo, é uma nova forma de se pensar a construção do conhecimento e requer novas abordagens pedagógicas dentro do campo artístico teatral. De acordo com Belém (2016, p. 126): "... os processos de criação nas artes da cena podem ser pensados, portanto, como um laboratório para a vivência, o ensino e a

aprendizagem de saberes outros, pela via do corpo, regidos por uma ética de respeito às diferenças".

A acessibilidade cultural, dependendo dos propósitos pelo quais é implementada, pode se tornar um meio, tanto de emancipação e descolonização cultural e cidadã, como pode servir aos objetivos contrários, de entretenimento, colonização e cooptação social. Em uma problematização trazida pelo texto "Pedagogias feministas e de(s)coloniais nas artes da vida ", ALCURE (2017) mostra que é preciso ter cuidado com o termo "artista de periferia", para que não se acabe reforçando mais ainda o preconceito e a exclusão social, ao invés de incentivar uma inclusão que coloque o "novo sujeito cultural" como protagonista de suas próprias produções e pensamento. Sobre o termo "artista de periferia" reflete que:

(...) se por um lado pode ser recusado, como diz, Patrick³⁶, porque é limitador em termos estéticos, reifica estereótipos racistas e preconceitos estruturais, por outro, acessa modos de produção que, no contexto do desenvolvimento das políticas de cultura de "periferia", antes invisíveis ou perdidas no suposto "vazio cultural", existirem por si mesmas sem serem apenas itens de contrapartidas sociais, de projetos civilizatórios do centro. (ALCURE, 2017, p. 32)

O processo de descolonização de saberes se constitui também como um processo de descolonização cultural, e é um longo e complexo caminho que necessita ser percorrido, pois a maior parte de populações de países que foram colonizados, como o Brasil, precisa encontrar ou criar espaços de auto-conhecimento e auto-afirmação, em nível individual e social. A descolonização precisa agir como uma ruptura de paradigmas e vícios constituídos em séculos de colonização que, em face dos avanços tecnológicos, se constitui em novas roupagens, como a globalização, que favorece o acesso a novas culturas, mas acaba favorecendo os grupos de maior poder econômico. Por isso, o conceito de Descolonização precisa ser sempre reafirmado e tensionado em espaços de produção cultural, com o intuito que, do reconhecimento dessa problemática social, emergjam novos saberes que enriqueçam e diversifiquem a cultura e o pensamento da humanidade.

³⁶ Patrick Sonata, ator, morador da Cidade de Deus relata no artigo sua experiência artística no espetáculo "Cidade Correria", do Coletivo Bonobando, do Rio de Janeiro.

6.3 As oficinas do DCPA como possibilidades de desenvolvimento humano

Este subcapítulo se propõe a reunir relatos para dimensionar impactos do DCPA na vida pessoal e profissional dos colaboradores da pesquisa, cujas questões e vivências se assemelham em muitos momentos, o que afirma a potência da experiência das oficinas de teatro do Projeto.

Renan Leandro (2019) e Lisiane Medeiros (2018) levantam a questão das oficinas de teatro do DCPA terem sido espaços que provocaram o surgimento de alguns grandes artistas, atuantes e importantes na cena cultural e social da cidade de Porto Alegre. Gilmar Collares, ator há mais de 20 anos, relata que foi através do Projeto que “pisou pela primeira vez em um palco de teatro” (COLLARES, 2018) e problematiza a possibilidade de tornar-se artista, em um contexto social de grande desigualdade social, como o da sociedade brasileira:

Quando eu entro pra Descentralização, olha a importância disso na minha vida, eu descubro que existe uma profissão, que ser artista é uma profissão, eu conheço outros profissionais, eu conheço pessoas que trabalham só com isso, que é uma coisa que eu também achava que não era possível, achei que todo mundo que fazia teatro fazia uma outra coisa também, trabalhava lá no açougue e fazia teatro de vez em quando, aí eu descubro que não, que existem pessoas que trabalham só com isso, descubro que existem cursos, descubro que existem faculdades disso, livros e tudo mais, e que isso é uma profissão e daí isso fica dentro de mim e eu fico fazendo, fico conhecendo pessoas, conheço artistas, começo a ser uma pessoa do meio artístico, também, começo ali na Descentralização. Então isso muda totalmente a minha visão de mundo, muda meus paradigmas em relação à arte. E me dá uma possibilidade de me ver artista. (COLLARES, 2018).

Dedy Ricardo, também cita o seu exemplo:

Antes de fazer faculdade, antes de fazer as oficinas no Ói Nós, eu me iniciei como artista, na Descentralização da Cultura, trabalhando com gente que faz teatro de rua, aprendendo com gente que faz teatro de rua e que tem essa visão de arte ao acesso, para que todos possam acessar. A Descentralização financiou essa minha formação inicial. Eu me sinto...obrigada não é a palavra, porque não é obrigada que eu me sinto, mas eu acho que tenho que devolver o investimento que a Descentralização fez em mim pra cidade e fazer teatro de rua é uma dessas formas (RICARDO, 2018).

A oportunidade da experiência artística proporciona desenvolver o potencial de transformação do ser humano, pois possibilita o desenvolvimento da expressão pessoal dos indivíduos e no caso do teatro, que é uma arte coletiva, do relacionar-se com as diferenças de um grupo de pessoas. E sobre esta questão, Jessé Oliveira afirma que:

O importante no que fica de um processo como esse é o seu resíduo, ou seja, o que fica disso na vida das pessoas, o que isso vai interferir pra suas escolhas, e isso não significa necessariamente que o êxito esteja ligado a essas pessoas seguirem fazendo teatro ou não, mas o que potencializa em termos de mudanças de vida ou nas suas escolhas pessoais. (OLIVEIRA, 2019)

Para Renan Leandro (2019), a principal contribuição do Projeto Descentralização da Cultura para os porto-alegrenses não se encontra no sentido de formação de artistas, mas sim na promoção do desenvolvimento da cidadania:

Várias pessoas que fizeram oficina com nós, e que hoje não fazem teatro, são pessoas que eu vejo que hoje são cidadãos mais legais. Que tão antenados, que tão mais preocupados com o seu próximo, entende? Que aí de alguma forma foi tocado, foi transformado por uma experiência. Então, volta e meia converso com as pessoas, e percebo que elas têm aquela coisa do desejo reprimido, de que escreveu, que gostaria de fotografar e que aí o tempo todo a sociedade acaba te cerceando, não te dando espaço para essas coisas. Então, imagina que tu tenha um espaço, que é um espaço dentro de áreas que são de maior vulnerabilidade, e que tu tá ofertando essas possibilidades, né? Eu acho que de uma forma ou de outra, tu acaba tocando as pessoas e isso pode não ter um resultado que é imediato, ou que é um resultado visível, ele é um resultado a longo prazo, através do teatro, da Descentralização. (LEANDRO, 2019)

Infelizmente, na realidade social dos contextos de periferia das grandes cidades, como Porto Alegre, a violência e a falta de oportunidades são presentes e afetam diretamente a vida da população desses locais. Cadu Guerreiro e Renan Leandro relatam como a vivência das oficinas os ajudaram a superar a vulnerabilidade social dos entornos em que viviam:

Eu tenho amigos que cresceram comigo dentro do Parque dos Maias que foram brutalmente assassinados. Da nossa turma de vinte pessoas, nós estamos reduzidos hoje a menos da metade. A minha vivência em Cultura me salvou. É o melhor sistema de segurança que alguém pode criar. (GUERREIRO, 2019)

Renan Leandro (2019) também teve muitos amigos e conhecidos que perderam a vida, que tiveram problemas com dependência em drogas, ou que foram presos, no meio social em que passou a sua infância e adolescência, e ele próprio se questiona, se não tivesse a oportunidade da vivência artística, se não teria um destino parecido, pois "(...) não tinha estímulo a nada de dentro de casa" (LEANDRO, 2019), o que facilitava o envolvimento com a violência e a criminalidade do seu entorno, aos quais estava constantemente exposto em sua juventude. Renan, ao fazer um exercício de dimensionar a importância da

experiência do Projeto Descentralização da Cultura em sua vida, expõe que é muito difícil separar da vivência que teve dentro do Ói Nós Aqui Traveiz e relata que o seu envolvimento surgiu a partir de um estado de encantamento que sentiu ao ter contato com o universo criativo da arte, do teatro, que no caso específico do Ói Nós, ainda tinha uma característica de intensa quebra de paradigmas e contestação social em seus espetáculos e oficinas, que causou também um sentimento de forte identificação em Renan, que passou a ter vivências, ao se aproximar-se do grupo, que foram fundamentais em vários aspectos para a sua formação e entendimento como ser humano.

Atualmente, Renan trabalha com teatro, artes visuais e educação, e seu ofício é marcado por uma constante preocupação social. Para Renan, a transformação da realidade em que ele está inserido é a motivação do seu trabalho artístico e pedagógico e destaca que sente a influência direta do DCPA na sua experiência como educador social, que lhe dá uma consciência de buscar proporcionar experiências diferenciadas para a juventude, que incentive os educandos a terem uma visão ampliada de seu entorno, assim ampliando também as suas possibilidades de ação em seu meio social e em suas vidas. Dedy Ricardo (2018), assim como Renan, também sente a influência das vivências com o DCPA em sua vida profissional: “Eu acho que a Descentralização me coloca num espaço, também como professora, nesse sentido de trabalhar para a emancipação de determinadas comunidades” (RICARDO, 2018). Edgar de Quadros (2019) relata que a sua vivência com o Grupo Cultural Não Podemos Si Intregá Prus Home e com as oficinas de teatro do DCPA impacta diretamente o seu trabalho como diretor de uma escola da rede estadual de ensino público localizada na Ilha da Pintada, bairro periférico de Porto Alegre e na sua gestão da escola procura frequentemente fomentar atividades culturais de maneira integrada, com condições dignas de trabalho e que envolva a comunidade como um todo. As suas experiências prévias no DCPA com arte, política e educação lhe deram uma visão diferenciada para lidar com o cotidiano de uma escola inserida em uma comunidade em que a vulnerabilidade e a desigualdade social são bastante presentes. Lisiane Medeiros (2018) também reconhece a contribuição da experiência dentro do Projeto para a continuação de seu trabalho artístico e pedagógico após ter participado da equipe do DCPA:

Eu digo que em termos de aprendizado e de vivência social e de compreensão do que realmente significa tu prestar serviços para o povo, para a população, foi uma escola de vida e de vivência que eu teria vivido toda a minha vida e não teria aprendido metade, e isso vem reverberando desde então no meu processo, porque eu sou atriz e sou arte-educadora também, e isso reverbera até hoje no meu trabalho, eu tenho uma gratidão muito grande por esse tempo, esse período. (MEDEIROS, 2018)

Cadu Guerreiro (2019) realiza uma reflexão sobre o resgate de sua identidade étnica, ocorrido a partir das vivências das oficinas de teatro, que lhe provocou um processo de auto aceitação e auto valorização como um indivíduo negro, que orgulha-se de sua própria história de vida, relacionada com a história da população negra, tanto fora do Brasil, nas origens culturais africanas, como dentro do país, através da resistência ao regime de escravidão imposto pelos brancos, raiz da cultura afro-brasileira:

Até então eu era o típico rapaz que queria se encaixar, então, eu me mutilava das mais diversas formas, alisando cabelo, colocando esparadrapo pra ver se afinava o nariz, aquelas coisas todas e tal, coisas da adolescência, da juventude, anseio da vontade de pertencer a um grupo, então não reconhecia o esforço histórico, tudo isso que hoje eu ostento com orgulho, antes eu era totalmente alheio, assim (...) Mas é justamente por conta desse processo de aculturação eurocentrada que a gente sofre e que em algum momento, justamente por conta dessa vivência a Descentralização me proporcionou as ferramentas necessárias pra identificar e desconstruir e eu acho que isso na construção, não apenas de uma pessoa negra, mas de um ator negro é essencial, porque a gente sempre vai ser pautado e vai trabalhar com essa questão. E nesse sentido a Descentralização me deu esse senso crítico, que permitiu inclusive que eu fizesse as pazes comigo mesmo, essa eu acho que é a grande revolução, quando a gente para de estar em conflito consigo mesmo (GUERREIRO, 2019).

Caroline Falero (2018) traz um relato sobre o fortalecimento de sua auto-estima a partir das vivências em teatro a partir da oficina do bairro Humaitá, desenvolvida pelo projeto Teatro Como Instrumento de Discussão Social e como a partir delas descobriu e desenvolveu a sua identidade pessoal e artística:

Eu venho da periferia é muito louco o que a gente passa, a gente, digo, eu, mulher negra. A gente passa por um processo de castração, então a gente tende a não querer mostrar que é foda em alguns pontos, entende, no sentido de: ah, tenho noção de ritmo, tenho noção de afinação e isso vem de uma vivência de uma pessoa que viveu na periferia com música todo o tempo, assim, com instrumentos todo o tempo, e tal, né? Então, a gente vem num processo de castração de não querer aparecer, ou de não querer aparecer tão foda, assim, que acho que desde a Escola da Terreira, e depois com a oficina da Descentralização, comecei a perceber o quanto era foda a linguagem popular, no sentido da gente conseguir fazer coisas legais do nada, reciclando com panelas, garrafas, de uma garra nojenta de querer fazer

sem grana, e eu comecei a ver a potência nisso, sabe? E eu comecei a ver que isso era um diferencial que eu poderia explorar na minha linguagem. E se eu fosse fazer teatro e eu ia ser mais uma pessoa perdendo oportunidades pra outras pessoas brancas que teriam acesso, então eu precisava me destacar de alguma forma e comecei a investir muito na minha vivência periférica, e nessa vivência que a Descentralização me deu, de lidar com outras pessoas da periferia, e mesmo que tu não fosse da periferia, só o fato de tu tá ensaiando na periferia todo o tempo tu desenvolvia uma linguagem que não era a mesma, porque tu não ia ficar limpo, porque tu ia andar a pé, porque tu ia andar no boteco, tu ia ter que mexer no lixo, literalmente então isso foi me desenvolvendo uma auto-estima, dessa auto-estima da "chinelagem" mesmo (risos). É um termo acadêmico, "estética da chinelagem", que eu desenvolvi sobre isso, que é o teatro popular, mas é essa ideia da vivência na Periferia, de levar em consideração essa vivência da galera que tá fudida e que vai fazer. Porque a gente fica tentando se encaixar num padrão que a gente não serve. E aí eu comecei a desistir de querer ser a menina branca, porque eu não vou ser a menina branca, então eu vou ser a menina negra que tem a pegada da periferia. (FALERO, 2019)

José Renato Lopes expõe que o teatro foi a ferramenta para o seu desenvolvimento como ser humano, que ocorreu através do trabalho do oficinairo Marcelo Restori, caracterizado pela fisicalidade do ator, para explorar as temáticas da sexualidade e violência, que causaram um processo de autodescoberta em José e o ajudaram a superar sua timidez:

Aquele início da Descentralização me dá a base pra tudo, sabe, é aonde eu me descobri como pessoa, descobri até a minha sexualidade também, descobri tudo que vem da questão humana pela questão humana e pela questão artística. Eu era um cara que eu não saía de casa, muito sozinho. Naquela oficina eu tinha pra pegar um ônibus pra ir até o centro, para determinados lugares, para pesquisar determinadas coisas pro espetáculo que a gente tava montando, então sim, é a base pra mim, pro trabalho artístico que eu desenvolvo até hoje, mas ela se confunde com o meu aprendizado como pessoa, né? (LOPES, 2019)

Através da compilação dos conceitos levantados pelos colaboradores sobre as contribuições do DCPA em suas vidas, é possível encontrar suas histórias relacionadas a processos de auto descoberta, auto estima, auto aceitação, valorização da identidade étnica, prevenção à criminalidade, ao abuso de drogas e à mortalidade juvenil³⁷, cidadania, experiência para os professores trabalharem em comunidades e vale também lembrar os exemplos de alfabetização pelo teatro, presentes no capítulo de Pedagogia. Todos esses

³⁷"Tragédia anunciada: há décadas a violência brasileira mata todos os anos, em torno de 49 mil jovens. A maioria é negra, pobre e de baixa escolaridade". Fonte: http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&id=3120&fbclid=IwAR3oA4rhcfXcr9OYObXjGhv-CUwv99nwcFJdzJiLv7VXGqbz1L1YRPK3FM <Acesso em 31. Jul. 2019>

fomentos foram provocados pela arte, pelo teatro, através das oficinas teatrais do DCPA, mas nenhum deles é um benefício diretamente artístico, e sim benefícios relacionados às áreas da saúde, da segurança e da educação da vida dos indivíduos e da sociedade. Porém, é importante destacar que todas as experiências relatadas pelos colaboradores de mudança de vida, aconteceram na primeira (em sua maior parte) e segunda fase do Projeto, que se diferenciam das duas fases posteriores pelo fato de terem uma equipe de coordenação formada por artistas e agentes comunitários, por terem maiores investimentos financeiros empenhados para o Projeto, na preocupação com a formação dosicineiros e acompanhamento das oficinas. De acordo com Lisiane Medeiros (2018), nas últimas gestões que sucederam o momento em que ela participou do DCPA, o Projeto perdeu a efetividade de ser um investimento na formação humana da população, que tinha a intenção de proporcionar a experiência artística para despertar a sensibilidade das pessoas, provocando assim a autodescoberta de suas corporeidades, suas visões de mundo, e que, a partir desse processo, transformavam a sua relação com os outros, com a sua comunidade e com a sua cidade. Para ela, essa questão se perdeu tanto no registro histórico do que foi realizado, quanto nas ações dentro das comunidades.

Estes são alguns indicativos de que Projeto necessita de investimento e estruturação, para que ele seja efetivo para a sociedade porto-alegrense.

7 REFLEXÕES SOBRE O CONTEXTO ATUAL DA CULTURA NO BRASIL

Essa dissertação se situa em um momento bastante delicado para a área da cultura no contexto político brasileiro, onde a mesma está sendo tratada como algo dispensável, não necessário, tanto em nível federal, como estadual e municipal, no caso do Estado do Rio Grande do Sul e sua capital Porto Alegre, (lugar de onde me situo e escrevo sobre) com ações como cortes profundos de verba em editais de fomento como o Fumproarte³⁸, no âmbito municipal, no âmbito estadual a remoção de grupos teatrais que ocupavam espaços ociosos do Hospital Psiquiátricos São Pedro, em Porto Alegre³⁹, e no âmbito federal a extinção do Ministério da Cultura⁴⁰, existente desde 1988 no país. Normalmente com argumentos de que são cortes necessários em um momento de crise econômica, os políticos que se situam atualmente nessas esferas de poder defendem algumas ações políticas como a do Estado Mínimo e das privatizações dos serviços públicos como soluções para melhorias sociais, o que pode agravar ainda mais a triste realidade da desigualdade social brasileira e provocar o abandono do poder público às camadas mais pobres da população, que mais necessitam dos serviços públicos para sua subsistência. Essa realidade impacta diretamente a produção cultural, tanto o “quê”, quanto o “como” e o “para quem” será realizada. E no sentido da democratização cultural, em que já se deu alguns passos à frente, serão dados muitos passos atrás através dessa política, que visa o lucro e o dinheiro rápido, antes do que o bem-estar social. E a expressiva parte da população que não tem verba para investir em sua formação e fruição cultural, não vai ter condições de acessar muito do que se produz artisticamente.

No momento em que um governo que se diz democrático resolve promover a democratização da cultura, ele está nada menos do que cumprindo o seu dever e ao descentralizar a cultura, ele está enxergando a cidade como um todo, e não apenas uma parte dela. Esse é um dever, independente de visão política de um gestor público, assegurada na Constituição Federal: Art. 215. "O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às

³⁸ Fonte: <https://fernandapsol.com.br/cultura-devolver-a-cidade-ao-povo-e-defender-a-arte-popular/>

³⁹ Fonte: <https://www.jornalja.com.br/grupos-de-teatro-terao-de-deixar-o-hospital-psiquiatrico-sao-pedro/>

⁴⁰ Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/11/bolsonaro-extingue-cultura-e-esportes-e-deixa-ministerios-de-mulheres-e-direitos-humanos-para-depois.shtml>

fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais". Então, promover a cultura de todas as regiões de uma cidade e ofertar atividades culturais em todas regiões de uma cidade é o mínimo que um Estado deve promover.

Existe um argumento de que em um contexto de crise econômica a cultura não seria uma prioridade de investimento público, de que a arte não é necessária como comer, ou beber, ou ter saúde, mas pode-se ver pelos relatos deste trabalho que, por causa desse acesso vidas foram transformadas, no sentido de pessoas que viviam em contexto de bastante vulnerabilidade social, através da vivência artística se autodescobrirem e começarem a enxergar mais meios de mudar a sua realidade. Por mais que a cultura possa ser vista como desnecessária para a subsistência do ser humano, no sentido de ela não se atrelar ao pragmatismo da vida, ela vem da necessidade que o ser humano têm de expressar-se, de exercitar essa potencialidade criativa que é de sua própria biologia. O investimento em cultura causa impactos na vida das pessoas através da oportunidade da experiência criativa e logo, causa impacto na sociedade, pois cada pessoa que se transforma e se conhece melhor, tem um maior potencial para mudar o seu entorno.

Gilmar Collares (2018) faz uma reflexão sobre o ambiente político da atualidade:

Estamos vivendo esse momento em que a gente escolheu fazer arte, e o nosso ofício está sendo totalmente descartado, né? Tá sendo colocado como descartável, principalmente que gente vinha num processo em que ele estava conquistando lugares, o teatro ele "tava ali"! Quase pulando o último degrau pra virar uma, para ser institucionalizado dentro das escolas, né, faltava o que, uma assinatura lá do Senado, e aí me vem com esse discurso de que as artes por si só não fazem mais parte do currículo das escolas. Então, é muito complicado, mas eu acho que para além dessa questão, que é uma questão política absurda, eu acho que, a importância das artes numa sociedade é, que eu como artista tenho a visão de que ela é importantíssima no sentido de que eu não consigo visualizar uma sociedade sem as artes, né? E com o olhar artístico, isso pra mim é totalmente impossível, porque, tudo ao meu redor eu vejo através da arte, né? Pra mim eu preciso de música pra poder sentir as coisas, eu preciso desse olhar que eu tenho teatral desde sempre pra poder refletir sobre as coisas, então toda a minha vida ela é amparada na arte mas para além do meu lado artístico, né (...) assim, então eu não consigo conceber como é que a gente pode ter líderes, né, nossos líderes podem conseguir olhar pra esse mundo e dizer "hum, acho que então a gente pode estar tirando as artes do currículo", né? É inconcebível pra mim, como ser humano, assim, é inconcebível, não

tem como, né? Porque tá em tudo, está desde que a gente nasce com, desde que a gente é neném, com a mamãe cantando pro nosso ouvido, pela infância, os jogos que a gente faz, que a gente se torna criança brincando, os jogos e tudo é arte, tudo é arte, né? Então não tem como, né, pára tudo que eu quero descer! (risos) que que tá acontecendo? (COLLARES, 2018)

Renan Leandro (2019) expõe que a falta de opções de atividades culturais e de lazer para a população, principalmente para a juventude é uma das realidades que mais provoca a violência em ambientes de vulnerabilidade social. Reflete também que é um erro instituir uma política cultural sem discussão com a comunidade, que causa desperdício de dinheiro público em ações que não possuem efetividade para a população. E contextualiza o cenário atual de políticas culturais a nível municipal, estadual e federal: em todos os casos, de acordo com ele, vive-se em um momento de extrema desvalorização e desmonte das estruturas públicas culturais por parte do poder público:

(...)hoje é assim, como é que tu vai fazer? Como é que a gente vai sobreviver, porque o seguinte: não tem público no teatro, e isso vem desde os anos 90, assim, uma escassez de público, que não tem público, então como é que tu vai fazer bilheteria se tu não tem grana pra investir pesado em mídia. Se tu tem grana pra investir em mídia tu até tem um público, mas se tu não tem, tu não tem público pra pagar o teu espetáculo, aí tu vai pra rua, tu vai passar o chapéu, tu não consegue, passar chapéu tu não consegue, dependendo do trabalho que tu vai fazer tu não mantém. Aí tu vai fazer como se não tem edital mais? (LEANDRO, 2019)

Lisiane Medeiros (2019) relata que sempre defendeu enquanto trabalhou no DCPA (tanto quanto atriz quanto supervisora de oficinas) a importância de se criar critérios permanentes de política cultural, para evitar um ciclo de ascensão e queda dos projetos implementados na cidade, ao ficar muito dependente das mudanças do cenário político. E reflete que esta é uma realidade não só de Porto Alegre, mas de todo o país, que precisa criar uma Cultura de Nação, para se fortalecer politicamente na sociedade.

Renan Leandro (2019) destaca que o DCPA foi por um período uma política de extrema importância para a cidade e reflete que precisa existir uma comunidade cultural preocupada com a cultura da cidade, que cobre do poder público o funcionamento e a qualidade do Projeto para que ele possa prosseguir existindo. Renan também critica o fato dos artistas advindos dos grupos das oficinas descentralizadas terem realizado um movimento migratório de seus trabalhos artísticos para o centro da cidade, ao invés de se manterem em seus

bairros fomentando a cultura e ele próprio se inclui como um desses casos. Ele reflete que se tivessem ficado nos espaços comunitários, hoje poderiam existir grupos de teatro descentralizados na cidade de Porto Alegre como uma consequência da política pública do Projeto Descentralização da Cultura. E por fim, destaca que agora o DCPA vive um momento de invisibilidade tanto na sociedade, como na classe artística, causado também por um certo abandono da defesa do Projeto por parte dos diferentes agentes que o implementaram e que já compuseram o corpo funcional do projeto.

A questão da atual invisibilidade do Projeto Descentralização da Cultura surgiu em muitos momentos das entrevistas, como destaco a seguir: “Depois da saída do governo do PT da Prefeitura, a dificuldade de manter esses projetos foi bem complicado, tu não vê a Descentralização da Cultura tão presente hoje quanto a gente via antes” (QUADROS, 2019).

A Descentralização começou a desaparecer dos palcos, começou a desaparecer dos jornais, começou a desaparecer e desaparecer e desaparecer, até tá nesse estágio que tá hoje, que é uma coisa “nada”, eu nunca mais ouvi falar da Descentralização, agora, faz muito tempo que eu não ouço falar da Descentralização, eu não sei, não sei o que acontece. (RICARDO, 2018)

Uma das coisas que mais me indigna, assim, o projeto de Descentralização da Cultura custa o salário do oficinairo, entende? É basicamente isso, porque tu não paga aluguel, acontece num espaço que já é da prefeitura, da comunidade, da associação de moradores, da escola. Não tem vínculo empregatício, tá, digamos que se dê ali...cem pila pra comprar pancake pra apresentação, mas assim, ele custa basicamente o salário do oficinairo, é muito barato pra não existir, é das coisas que mais me deixa puta da cara. Como é que uma coisa que custa tão pouco e faz tamanha diferença tu simplesmente ignora. (RICARDO, 2018)

Uma das questões das entrevistas era se, dada a realidade política de Porto Alegre, que possui uma gestão mais alinhada ao neoliberalismo, quando propõe a privatização de serviços públicos, se seria possível o DCPA voltar a ter a mesma relevância social e cultural que tinha na primeira fase de sua implementação e como seria possível fazer esse resgate. Adroaldo Corrêa (2018) expõe sua visão sobre este questionamento:

Não. Porque ela se sustenta na Pedagogia do Oprimido do Paulo Freire. Que o Paulo Freire diz que tu tem que tá no mundo pra transformá-lo. Tu não tem um governo que não tenha ambiente para a liberdade, que é simplesmente o exercício da vontade, só a pauta do Estado na ação cultural, não vai distribuir recurso para quem

eventualmente pode fazer uma peça sobre os buracos da cidade, com o prefeito presente(...) Uma oficina é capaz de fazer isso na frente do prefeito! Porque são irreverentes, são como os menestréis de feira. Ninguém presta a atenção nos menestréis de feira, no entanto eles estão ali dizendo da realidade (CORRÊA, 2018).

Paulo Flores (2018) também possui uma opinião bastante semelhante a de Adroaldo e também faz uma crítica à gestão da primeira fase do Projeto:

Na realidade os governos, tanto, também os de esquerda, eles nunca consideraram a cultura como potencial de transformação. Hoje, a única maneira seria a mudança dos governos que estão aí, né. Porque aí, há a possibilidade da discussão, porque em governos neoliberais e cada vez mais o domínio desse pensamento conservador beirando até ao fascismo, a arte não vai ter espaço. A arte e a cultura vão ser completamente descartadas, só pra consumo, só a arte da indústria cultural, consumo, né, para quem pode pagar, para a classe média, para a elite, então na realidade um projeto como esse tem que ter uma base pra ser organizado por um governo, é preciso ser levado em conta essa questão da cultura como um meio de mobilização social, então é preciso ter esse peso dentro, e isso tu só vai encontrar num governo dos partidos progressistas, no sentido de um olhar mais atento à população da periferia, dos bairros populares. Fora isso, acontece trabalhos isolados, como é o trabalho do Ói Nós Aqui Traveiz, que também dentro do contexto que a gente vive, está extremamente fragilizado, porque a gente não consegue parcerias pra que esse projeto possa se desenvolver, se ampliar, então na realidade a gente vive um momento de grande derrota, de alguns princípios libertários, de se buscar que a arte e a cultura se espalhem por toda a cidade, por todo o estado, por todo país. Houve um projeto muito importante desses governos, do Lula, que foi a criação dos Pontos de Cultura, que tem essa ideia do disseminar, pena que houve tão pouco investimento nisso, então houve uma ideia libertadora, e ao mesmo tempo não houve a prática, e não acompanhou pra que isso se disseminasse para a maior parte mesmo da população. Mas a esperança nesse momento é conseguir reverter esse processo de retrocesso que a gente tá vivendo. Isso é a primeira coisa, né. É necessário que uma voz democrata consiga vencer as eleições, que é o momento de estancar esses retrocessos sociais, pra daí poder se voltar, se discutir um processo de descentralização cultural, porque, no governo da cidade não vai acontecer isso (FLORES, 2018).

Lisiane Medeiros (2018) traz a discussão de que todo projeto tem o seu ciclo, que chega um momento em que um determinado formato de funcionamento se esgota em si mesmo, e que é preciso reinventá-lo para preservar a sua continuidade, mesmo que em outros moldes e que esse talvez fosse um caminho necessário para o resgate da democratização cultural na cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, busquei investigar aspectos artísticos, políticos e pedagógicos que compuseram experiências das oficinas de teatro do Projeto Descentralização da Cultura da cidade de Porto Alegre/RS. A experiência do projeto Descentralização da Cultura possibilita muitas reflexões e problematizações dentro desses três aspectos, que infelizmente não tive tempo de acrescentar todas as que percebi a este trabalho, o que me exigiu que fizesse a escolha de aspectos específicos de cada esfera para a investigação da pesquisa, que foram: na esfera artística, entendimentos dos colaboradores acerca do que significa para eles o conceito de teatro popular, lembrando que foram citados exemplos referentes ao teatro de rua, teatro comunitário, teatro político e o teatro épico, de Bertolt Brecht. Na esfera da pedagogia, investiguei as relações entre educação sentimental, não-formal e social como norteadoras para o desenvolvimento do trabalho dosicineiros e oficinandos nas comunidades, principalmente durante a primeira fase do Projeto, e na esfera política busquei relações entre cidadania e democracia para a construção do projeto e problematizei diferenças de estrutura e propósitos ao longo dos seus 25 anos de trajetória, os quais dividi em quatro fases, diretamente relacionadas aos diferentes cenários políticos da cidade de Porto Alegre. Como entrecruzamentos das três esferas que compuseram a hipótese da pesquisa, abri discussões relativas ao surgimento de grupos de teatro a partir das oficinas, a descolonização dos saberes e ao desenvolvimento humano dos colaboradores a partir de suas experiências com o Projeto.

Ao abordar as percepções que tive referentes a cada esfera presentes nessa pesquisa, destaco da questão política que as oficinas do Projeto constituíram espaços tanto de micropolíticas, ao promover a expressão de indivíduos e a convivência em grupo, quanto como potencial de transformações políticas em uma escala maior na cidade, quando promoveu a participação cidadã integrada na constituição e nas decisões referentes às ações do DCPA. Percebo também ao analisar a trajetória dos 25 anos do Projeto e suas diferentes fases de estruturação e cenários políticos, que o DCPA atingiu um ápice em sua primeira fase e depois foi enfraquecendo-se cada vez mais até perder praticamente toda a expressividade que conquistou para a cidade de Porto

Alegre. Portanto, percebo que a potencialidade do DCPA acaba por ser o seu próprio “calcanhar de Aquiles”, pois foi uma estrutura de poder público que possibilitou que ele fosse possível de ser implementado e todas as vivências relatadas de acontecerem. Mas também isso torna o Projeto atrelado e dependente de uma esfera de governo, que altera profundamente os modos de funcionamento e os objetivos do DCPA de acordo com quem está no poder.

Da esfera da pedagogia, vejo que o Projeto significou para muitos dos colaboradores uma possibilidade de uma formação diferenciada, empírica, através da vivência em comunidades, que preparou os envolvidos para atuar nas diferentes realidades sociais e culturais, tão presentes no contexto brasileiro e da educação pelos sentidos, em sua potência transformadora do ser humano ao despertar capacidades adormecidas e provocar um processo de autoconhecimento pessoal. Da esfera pedagógica, também destaco as reuniões de oficinairos como espaço de formação e discussão das realidades referentes à essa categoria profissional, que possuía essa característica mais intensamente na primeira fase do DCPA.

Já da esfera artística, o DCPA provocou um impacto que julgo bastante positivo no cenário artístico teatral porto-alegrense, pois fomentou o surgimento de artistas e trabalhos culturais com um perfil diferenciado e popular, muitas vezes marcados por uma maior preocupação social em suas produções artísticas. E que a noção de teatro popular se define mais pela busca da promoção da democratização teatral do que uma linguagem ou técnica específica de se fazer teatro.

De acordo com Ferreira (2010) em seu dicionário MiniAurélio, o significado da palavra *entrecruzar* é entrelaçar, mesclar, cruzar-se mutuamente, ao passo que o verbo *fundir*, significa unir, incorporar em uma coisa só várias outras. Constatei ao final desse processo de pesquisa e escrita, pela dificuldade em separar as esferas artísticas, políticas e pedagógicas, de que não se trata de um entrecruzamento entre elas, mas de uma fusão, em que as vivências dos envolvidos nas oficinas de teatro do DCPA, tanto como oficinandos, quanto como oficinairos, supervisores e coordenadores, são vivências que por serem políticas, artísticas e pedagógicas constituem um processo único de Cidadania Teatral, que relacionei com o conceito de Cidadania Cultural, teorizado e posto em prática por Marilena Chaui e a equipe da Secretaria da Cultura da Cidade de São

Paulo, durante a gestão de Luiza Erundina, do PT, de 1989 a 1993, uma vez que busquei dimensionar impactos da vivência teatral na vida de diferentes pessoas e da política cultural de teatro em nível coletivo na cidade de Porto Alegre. A Cidadania Cultural, de acordo com Chauí (2006), tem como ponto de partida enxergar e garantir a cultura como um direito de todos os cidadãos e como um trabalho da criação do ser humano, para pensar a realização de suas ações, e como política pública ser “uma obra da cidade, pela cidade, com a cidade, para a cidade” (p. 66).

O DCPA, para poder dialogar com a cidade, precisou conseguir integrar as esferas políticas, artísticas e pedagógicas de maneira bastante coesa, e o resultado da fusão dessas três esferas são justamente os efeitos provocados pelas ações das oficinas de teatro do Projeto na vida dos colaboradores e para o cenário artístico teatral da cidade de Porto Alegre. Ao fazer um exercício de juntar as três esferas a partir dos relatos presentes nesse trabalho, podemos encontrar histórias de vivências com um teatro que se propõe a ser popular, em seus variados significados, construído e desconstruído pedagogicamente através de uma perspectiva da educação sentimental, em espaços não-formais de ensino, com uma preocupação social e integrado às políticas culturais da cidade de promoção da participação popular e da cidadania. Apesar do esforço em categorizar cada esfera neste trabalho, no processo do DCPA os aspectos artístico, pedagógico e político não devem ser vistos separadamente, pois as esferas além de fundir-se em processos únicos, também possuem uma relação de interdependência entre si. Por exemplo, ao mudar-se a visão política de uma Prefeitura, as abordagens artísticas e pedagógicas do Projeto também mudam, fato que explica situações como a influência direta dos cenários políticos na potência artística e pedagógica do DCPA, visto que ao final da primeira fase e ao decorrer das outras três conseguintes, as definições norteadoras de educação sentimental e teatro popular se perderam, mesmo o Projeto tendo sido mantido, o que afetou diretamente a significância do mesmo para a sociedade porto-alegrense. Pelos relatos, também pude constatar que as vivências integradas que o Projeto proporcionou causou uma formação pessoal e profissional bastante intensa para os envolvidos, tanto oficinandos, quanto oficineiros, coordenadores e supervisores do Projeto.

Para que o DCPA não perca sua expressividade para a cidade de Porto Alegre, percebo também que algumas estruturas de funcionamento são fundamentais de serem mantidas como: a reunião semanal de oficinairos por área, como espaços de formação profissional e discussões pedagógicas, a questão de ministrar oficinas duas vezes por semana em uma comunidade, que torna possível o aprofundamento do trabalho artístico, o fortalecimento do vínculo do oficinairo com o grupo de oficinandos e sua inserção no ambiente comunitário e o fortalecimento de grupos culturais oriundos das oficinas, o que pode garantir a continuidade do trabalho e o fortalecimento da cultura local.

Ressalto a necessidade do Projeto realizar um trabalho integrado na cidade, pois percebo que a cultura precisa da arte, da política e da pedagogia integradas para se desenvolver. A promoção da articulação e coalizão entre comunidades e grupos da classe artística da cidade, através de espaços de discussões entre poder público, comunidades e classe artística deveria fazer parte do trabalho do DCPA, para pensar sobre suas ações culturais, como idealizá-las e como lutar politicamente para que elas tenham reconhecimento dentro da cidade. Dessa forma, esses setores da sociedade podem ter condições de se apropriarem do DCPA, assim tendo o protagonismo de funcionamento do mesmo. Sem esta parte, o Projeto se prejudica, ao ficar administrado por setores do funcionalismo público que muitas vezes, mesmo com as melhores intenções, possuem profundas carências de um entendimento da realidade específica do universo artístico e pedagógico, assim não conseguindo atender às necessidades do Projeto.

Uma possibilidade de garantir o Projeto Descentralização da Cultura seria considera-lo um patrimônio cultural imaterial da cidade de Porto Alegre. De acordo com a Constituição Brasileira de 1988, art. 216:

Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira.

A Unesco (2003) define que o patrimônio cultural imaterial se configura pelas fontes de expressão, representação, conhecimento, práticas e saberes de indivíduos e comunidades em relação aos instrumentos, artefatos e lugares culturais que são reconhecidos pela própria população como seu patrimônio

cultural⁴¹. Apesar do Projeto Descentralização da Cultura não se encaixar nesta definição como uma expressão cultural isolada, ela é um meio de promoção, fruição e difusão das diversas culturas que coexistem nas diferentes comunidades de Porto Alegre, além de ter sido um Projeto que, pelo menos em sua primeira fase, foi implementado para ser construído pela própria população, através das Comissões de Cultura dentro do Orçamento Participativo. Sobre maneiras de assegurar o patrimônio imaterial da humanidade, a Constituição Federal Brasileira, em seu artigo 216, parágrafo 1º, afirma que:

O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação e de outras formas de acautelamento e preservação.

Para tanto, se fazem necessárias discussões abertas entre artistas e população para construção da efetiva necessidade de estrutura do Projeto, que atenda aos seus propósitos que, embasados culturalmente e filosoficamente, possam dar uma identidade ao DCPA. Caso contrário, ele pode ser facilmente distorcido ou até mesmo extinguido e também dificulta um maior conhecimento e reconhecimento do projeto pela população em geral.

Após ter concluído a pesquisa, percebo que a democratização teatral passa primeiramente pela noção de que o teatro não é uma atividade exclusiva para os artistas que possuem um dom inato para atuar, e sim pela noção defendida pela autora e diretora de teatro estadunidense Viola Spolin, de que “todas as pessoas são capazes de atuar no palco. Todas as pessoas são capazes de improvisar” (SPOLIN, 2010, p.3). Spolin (2010), também se refere ao talento como uma maior capacidade para experienciar e que esta deve ser fomentada no trabalho pedagógico, para que as pessoas consigam acessar as suas potencialidades criativas, que são intrínsecas ao ser humano, mas que às vezes estão oprimidas, ou ainda não foram descobertas. É possível perceber pelos relatos dos colaboradores ao longo do trabalho, que a vivência teatral oportuniza um intenso aprendizado, pois proporciona o autoconhecimento,

⁴¹ Fonte: http://www.cultura.al.gov.br/politicas-e-acoes/patrimonio-cultural/principal/textos/patrimonio-cultural-o-que-e?fbclid=IwAR0p9KB1dV4bYym88YC_IKsEEb3QW7d8KHjcuZoCUbUKjyikeXQzcS8YiUg <Acesso em 19 de Ago. 2019> http://www.unesco.org/new/pt/brasil/cultura/world-heritage/intangible-heritage/?fbclid=IwAR2UOBo-ZRxfCzNsSWDISs0CQKd0WqUZLAAtqM9V4_D5OxYPPF0CY91-gw8ck <Acesso em 17 de Ago.2019>

ensina às pessoas a se posicionarem em seu meio, a se expressarem e se exporem em público, a trabalharem em grupo, a trazer a imaginação para o corpo e torná-la visível. Esses elementos, unidos, provocam intensos processos de transformação nos indivíduos que são oportunizados a terem experiências com teatro ao longo de sua vida.

Outras discussões que poderiam estar presentes nesse trabalho, ou como desdobramentos para outras pesquisas sobre o Projeto são: uma maior presença de pontos de vista diversos de mais ex-coordenadores do DCPA, e de agentes que estavam na linha de frente no momento de implementação do mesmo, a investigação de aspectos das montagens teatrais realizadas nas oficinas e impactos dos eventos das Mostras do DCPA para a democratização do teatro, dimensionar o que é ser um oficinairo do Projeto, mais relatos sobre as experiências de oficinas que se tornaram oficinairos do Projeto, adaptações pedagógicas dos projetos de oficina em vista da realidade do local e público em que trabalharam e a importância da parceria do DCPA com o Festival Internacional de Teatro Porto Alegre em Cena, que possibilitou uma formação teatral aos oficinas através da fruição teatral. Uma investigação dos motivos de o DCPA não ser valorizado da mesma maneira pelas gestões que sucederam as Prefeituras petistas que o constituíram, também se faz fundamental de ser problematizado e poderia ser um tema de pesquisa a ser focado e aprofundado em áreas como Políticas Culturais ou Gestão Pública.

Esta pesquisa me oportunizou conhecer mais sobre a cidade onde eu nasci e moro, sobre sua história e realidade cultural, me oportunizou conhecer agentes culturais de grande importância e conhecer mais profundamente colegas e parceiros com os quais já trabalhei em outros momentos, o que transformou o olhar que tenho sobre o meu entorno, as pessoas e meu próprio trabalho. A escuta, o enxergar o outro de verdade é um exercício que requer atenção, presença e confiança em si e no outro, e ter realizado esta pesquisa foi uma experiência de um importante amadurecimento para a minha formação como pesquisadora, artista, professora e também como ser humano.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Paulo. Paulo Albuquerque depoimento (jan. 2019). Entrevistadora: P. Lages. Porto Alegre: UFRGS. Entrevista concedida à pesquisa Potencialidades Artísticas e Pedagógicas do Projeto Descentralização da Cultura, de Porto Alegre (RS).
- ALENCAR, Sandra. **Atuadores da Paixão**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura / FUMPROARTE, 1997.
- ARENDDT, Hanna. **A Crise da Cultura**: sua importância social e política. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- AZEVEDO JR, José Garcia de. **Apostila de Arte- Artes Visuais**. São Luís: Imagética Comunicação e Design, 2007.
- BARBOSA, Ricardo. **Educação estética, educação “sentimental”**. Um estudo sobre Schiller. *ArteFilosofia*, n.17, p. 146-169, <https://periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/514/470?fbclid=IwAR1UXPhPuxdt12S2kaE0gOMFqN3fPsbJ7NZ5l3bM2ZpqW--tP930hO7NVno> <Acesso em: 05/07/2019> Ouro Preto, 2014.
- BELÉM, Elisa. **Notas sobre o teatro brasileiro**: uma perspectiva descolonial. *Sala Preta*, 16(1), 120-131. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867>. USP, São Paulo, 2016.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- BOGO, Ademar. **O MST e a Cultura**. 2ª ed. Veranópolis: Peres Ltda., 2001.
- BOTELHO, Isaura. **Dimensões da Cultura e Políticas Públicas**. Perspectiva v15n2. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-88392001000200011>. São Paulo Abr/Jun 2001.
- BRASIL. **Constituição Federal de 1988**. Promulgada em 5 de outubro de 1988. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm
- BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- CANTON, Kátia. **Da Política às Micropolíticas**. São Paulo: WWF Martins, 2010.
- CASTILHOS, Marcos. Marcos Castilhos depoimento (ago. 2018). Entrevistadora: P. Lages. Porto Alegre: UFRGS. Entrevista concedida à pesquisa Potencialidades Artísticas e Pedagógicas do Projeto Descentralização da Cultura, de Porto Alegre (RS).

- CHAUI, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- CHAUI, Marilena. **Cidadania cultural: O direito à cultura**. 1 ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.
- COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 1997.
- COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- COLLARES, Gilmar. Gilmar Collares depoimento (jul. 2018). Entrevistadora: P. Lages. Porto Alegre: UFRGS. Entrevista concedida à pesquisa Potencialidades Artísticas e Pedagógicas do Projeto Descentralização da Cultura, de Porto Alegre (RS).
- CORRÊA, Adroaldo. Adroaldo Corrêa depoimento (ago. 2018). Entrevistadora: P. Lages. Porto Alegre: UFRGS. Entrevista concedida à pesquisa Potencialidades Artísticas e Pedagógicas do Projeto Descentralização da Cultura, de Porto Alegre (RS).
- COSTA, Joaze Bernardino, GROSGUÉL, Ramon, MALDONADO, Nelson (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- COTO, Gabriela Cordioli. **Limites e Potencialidades da participação no programa Descentralização da Cultura de Porto Alegre**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2012. 155 f.
- DIEGUEZ, Ileana. **Práticas e Poéticas do Político** em RAMOS, Luiz Fernando. Org. Arte e Ciência: abismo de rosas. São Paulo: Abrace, 2012.
- DUARTE JR, José Francisco. **O que é beleza (Experiência Estética)**. 3.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. (Coleção Primeiros Passos, 167) 96 p.
- FALERO, Caroline. Caroline Falero depoimento (jun. 2018). Entrevistadora: P. Lages. Porto Alegre: UFRGS. Entrevista concedida à pesquisa Potencialidades Artísticas e Pedagógicas do Projeto Descentralização da Cultura, de Porto Alegre (RS).
- FEDOZZI, Luciano. **Orçamento Participativo**: reflexões sobre a experiência de Porto Alegre. Porto Alegre: Tomo Editorial; Rio de Janeiro: Observatório de Políticas Urbanas e Gestão Municipal (FASE/IPPUR), 2ª edição, 1999.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa**. Coord, Marina Baird Ferreira. 8 ed. Curitiba: Positivo, 2010.
- FERREIRA, Rômulo. Rômulo Ferreira depoimento (dez. 2018). Entrevistadora: P. Lages. Porto Alegre: UFRGS. Entrevista concedida à pesquisa Potencialidades Artísticas e Pedagógicas do Projeto Descentralização da Cultura, de Porto Alegre (RS).
- FISCHER, Ernst. **A Necessidade da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983; Tradução: DENARDI, M. S. Christiane.

FLORES, Paulo. Paulo Nunes Flores depoimento (ago. 2018). Entrevistadora: P. Lages. Porto Alegre: UFRGS. Entrevista concedida à pesquisa Potencialidades Artísticas e Pedagógicas do Projeto Descentralização da Cultura, de Porto Alegre (RS).

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 43. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

GOHN, Maria da Glória. **Educação Não-Formal, Aprendizagens e Saberes em Processos Participativos**. *Investigar em Educação II série*. N.1, p. 35-50. https://ec.europa.eu/epale/sites/epale/files/gohn_2014.pdf?fbclid=IwAR0ZJhXSOFNa2pLJKpWjYdzGdcYETu_RvWlXnBpQ5XxjepwHRP3G3YM6Xxl <Acesso em 03/07/2019> Instituto de Educação da Universidade do Minho, Portugal, jan./abr. 2014.

GOHN, Maria da Glória. **Educação Não Formal, Educador (a) Social e Projetos Sociais de Inclusão Social**. *Meta: Avaliação*, v.1, n.1, p.28-43. <http://revistas.cesgranrio.org.br/index.php/metaavaliacao/article/view/1/5?fbclid=IwAR1GFK81GWCViCly45KEU64UyQFfC0fGdK8aEgANROgLil6uszmPAjDlcnc> <Acesso em: 05/07/2019> Faculdade CESGRANRIO. Rio de Janeiro Jan/Abr 2009.

GUERREIRO, Carlos. Carlos Guerreiro depoimento (mar. 2019). Entrevistadora: P. Lages. Porto Alegre: UFRGS. Entrevista concedida à pesquisa Potencialidades Artísticas e Pedagógicas do Projeto Descentralização da Cultura, de Porto Alegre (RS).

IZQUIERDO, Ivan. Conferência de Abertura (p.17-33). **Tempos de Memória: vestígios, ressonâncias e mutações**/org. Clóvis Massa, Mirna Spritzer, Suzane Weber da Silva; coord. Marta Isaacson.-1.ed-Porto Alegre, RS: ABRACE: AGE, 2013.

JESUS, André de. André de Jesus depoimento (jan. 2019). Entrevistadora: P. Lages. Porto Alegre: UFRGS. Entrevista concedida à pesquisa Potencialidades Artísticas e Pedagógicas do Projeto Descentralização da Cultura, de Porto Alegre (RS).

KILOMBA, Grada. **Descolonizando o conhecimento: uma palestra-performance de Grada Kilomba**, 2016.

LAPLANTINE, François. **Aprender Antropologia**. São Paulo. Editora Brasiliense, 2007.

LEAL, Mara Lúcia, ALCURE, Adriana Schneider, BACELAR, Camila Bastos, AZEVEDO, Maria Thereza. **Pedagogias feministas e de(s)coloniais nas artes da vida**. Revista Ouvirouver. v.13n.1. p. 29-30. Uberlândia. jan-jun. 2017.

LEANDRO, Renan. Renan Leandro depoimento (jan. 2019). Entrevistadora: P. Lages. Porto Alegre: UFRGS. Entrevista concedida à pesquisa Potencialidades Artísticas e Pedagógicas do Projeto Descentralização da Cultura, de Porto Alegre (RS).

LOPES, José Renato. José Renato Lopes depoimento (jan. 2019). Entrevistadora: P. Lages. Porto Alegre: UFRGS. Entrevista concedida à pesquisa Potencialidades Artísticas e Pedagógicas do Projeto Descentralização da Cultura, de Porto Alegre (RS).

MASSA, Clóvis. **Histórias Incompletas: As Oficinas Populares de Teatro do Projeto de Descentralização da Cultura.** Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura, 2004.

MASSA, Clóvis. **Teatro Comunitário e Promoção Pública: O Projeto de Descentralização da Cultura de Porto Alegre** em NOGUEIRA, Márcia Pompeo. Org. I Seminário Teatro e Comunidade: interações, dilemas e possibilidades. Florianópolis: Ed. da UDESC, 2009.

MEDEIROS, Lisiane. Lisiane Medeiros depoimento (out. 2018). Entrevistadora: P. Lages. Porto Alegre: UFRGS. Entrevista concedida à pesquisa Potencialidades Artísticas e Pedagógicas do Projeto Descentralização da Cultura, de Porto Alegre (RS).

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **História Oral: como fazer, como pensar/José Carlos Sebe Bom Meihy, Fabíola Holanda-** São Paulo: Contexto, 2007.

NEME, Carmen Maria Bueno, SANTOS, Marisa Aparecida Pereira. **Ética: conceitos e fundamentos.** Texto 01 - D05 - Unesp/Refefor II - 1a edição - curso de Especialização em Educação Especial. Disponível em <https://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/155316>. <Acesso em 23. Jul. 2019> Unesp, 2014.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo (org). **Anais do I Seminário Teatro e Comunidade: interações, dilemas e possibilidades.** Florianópolis: Ed. da UDESC, 2009.

OLIVEIRA, Jessé. Jessé Oliveira depoimento (mar. 2019). Entrevistadora: P. Lages. Porto Alegre: UFRGS. Entrevista concedida à pesquisa Potencialidades Artísticas e Pedagógicas do Projeto Descentralização da Cultura, de Porto Alegre (RS).

OROFINO, Maria Marta. **É Fazendo que se Aprende: Um Estudo sobre os Oficineiros Engajados nas Políticas de Cultura e Assistência da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.** Jundiaí, Paco Editorial, 2012.

PINTO, João Rodrigues. **O Teatro Popular Comunitário e o Diálogo com a Realidade.** Anais V. Congresso ABRACE.v.9.n.1. Campinas: Unicamp, 2008.

QUADRO, Edgar de. Edgar de Quadro depoimento (mar. 2019). Entrevistadora: P. Lages. Porto Alegre: UFRGS. Entrevista concedida à pesquisa Potencialidades Artísticas e Pedagógicas do Projeto Descentralização da Cultura, de Porto Alegre (RS).

RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte, Letramento: Justificando, 2017.

RICARDO, Dedy. Edilaine Ricardo Machado depoimento (jul. 2018). Entrevistadora: P. Lages. Porto Alegre: UFRGS. Entrevista concedida à pesquisa Potencialidades Artísticas e Pedagógicas do Projeto Descentralização da Cultura, de Porto Alegre (RS).

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. Trad. Ingrid Koudela e Eduardo Amos – São Paulo, Perspectiva, 2010.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à Estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

ANEXOS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

TERMO DE CONSENTIMENTO INFORMADO

A pesquisa **POTENCIALIDADES ARTÍSTICAS E PEDAGÓGICAS DO PROGRAMA DESCENTRALIZAÇÃO DA CULTURA DE PORTO ALEGRE (RS)** realizada por **Paula Nunes Lages** para fins de conclusão de curso de Mestrado em Artes Cênicas, conta com a orientação do **Prof. Dr. Clóvis Dias Massa**.

O principal objetivo da pesquisa consiste em dimensionar o papel do Programa Descentralização da Cultura da Cidade de Porto Alegre na formação de artistas e professores de teatro da capital gaúcha.

Comprometo-me a respeitar os valores éticos que permeiam esse tipo de trabalho, efetuando pessoalmente as entrevistas e as suas posteriores transcrições.

Os dados e resultados da pesquisa serão utilizados apenas para fins acadêmicos e com a devida autorização dos entrevistados. E a participação na pesquisa não oferece risco ou prejuízo à pessoa entrevistada.

Como pesquisadora responsável pela pesquisa, comprometo-me a esclarecer devida e adequadamente qualquer dúvida que o participante venha a ter no momento da coleta de dados ou posteriormente.

Eu,, RG, após ter sido devidamente informado (a) de todos os aspectos da pesquisa e ter elucidado todas as minhas dúvidas, concordo em participar da entrevista.

Assinatura do participante:

Assinatura da pesquisadora responsável:

RG da pesquisadora:

Porto Alegre, de de