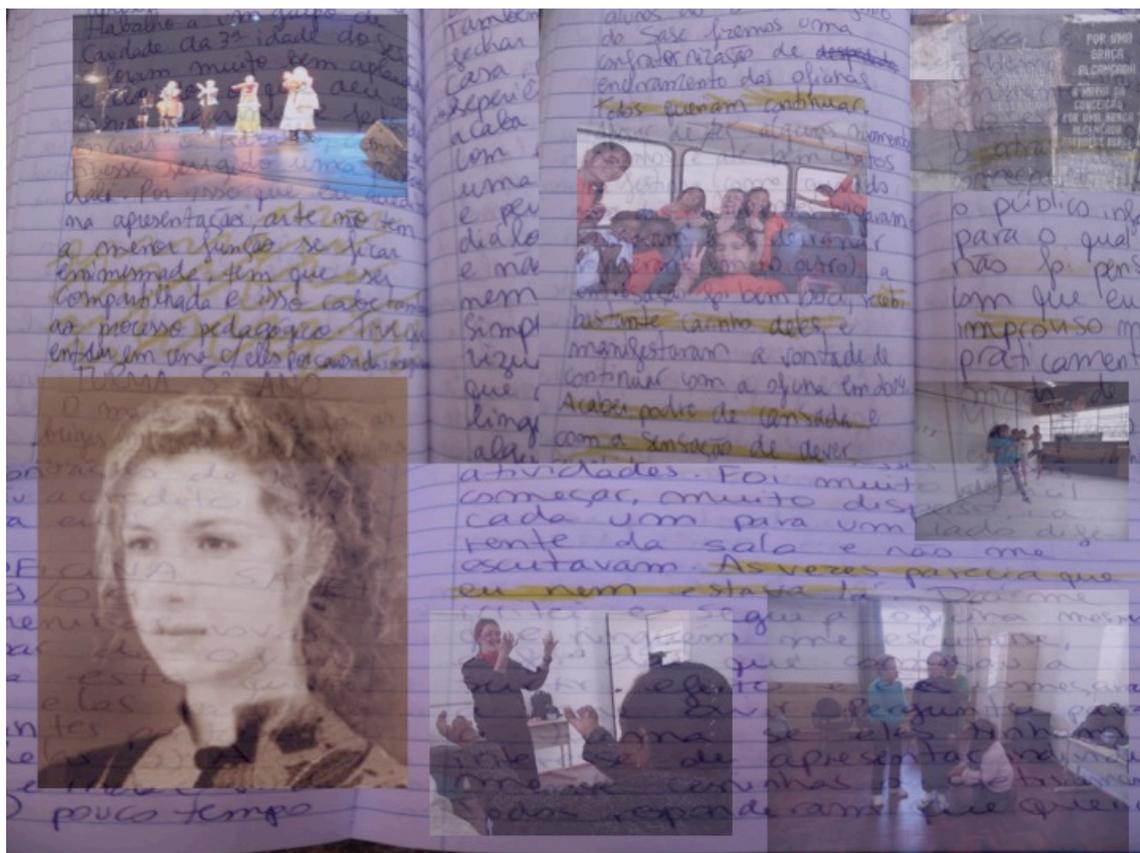


**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA**

PAULA NUNES LAGES



RESISTÊNCIA CULTURAL

**Problematizando uma experiência como oficinaira
de teatro do projeto Descentralização da Cultura na
Vila Maria da Conceição em Porto Alegre/ RS**

Porto Alegre, dezembro de 2016.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA**

RESISTÊNCIA CULTURAL

Problematizando uma experiência como oficinaira de teatro do Projeto Descentralização da Cultura na Vila Maria da Conceição em Porto Alegre/RS

Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Teatro sob orientação da Profa. Dra. Vera Lúcia Bertoni dos Santos e co-orientação Mestrando Alexandre Magalhães e Silva (PPGAC/UFRGS).

PAULA NUNES LAGES

Porto Alegre, dezembro de 2016.

Agradecimentos

À minha orientadora, Vera, pelas palavras certas para me (re)motivar, e me fazer ir além.

Ao meu co-orientador, Alexandre, pelo envolvimento verdadeiro com este trabalho.

À Profa. Sílvia Nunes Balestreri, que acreditou neste projeto desde quando ele era um embrião, e me encorajou a me descobrir e me encontrar dentro das memórias dessas experiências.

Ao meu Pai e minha mãe, Cláudio e Sandra, por além de simplesmente me darem a vida, sempre terem a generosidade e a confiança de me possibilitarem as possibilidades de viver.

Ao meu companheiro Gildo, por ser o pilar que me reergue quando todas as minhas crenças parecem desmoronar.

A mim, por ter lutado e me esforçado bastante para me superar na elaboração deste TCC. Mas também por entender que neste processo de conclusão muito falhei, muito fui equivocada, medrosa, ansiosa, raivosa, e que tudo isso faz de mim meramente humana.

Agradeço também a esse processo de trabalho que tanto me ensinou, e fez eu me conhecer melhor. Ele também me fez perceber que é preciso resistir para existir.

Portanto, prossigamos: EVOÉ BACO!

SUMÁRIO

Resumo	X
Introdução	5
1. Descentralizando a cultura em Porto Alegre.....	18
2. Oficinas do Projeto Comunidade-Identidade Teatral.....	23
2.1 Jovens do Projeto Sase	26
2.2 Estudantes do 5º ano do Ensino Fundamental	30
2.3 Idosos do Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos.....	30
3. Sobre o diário das oficinas	32
4. Reencontro com os oficinandos.....	41
Considerações finais	46
Referências	54

Resumo

O trabalho reflete sobre a prática docente em teatro como resistência cultural, através de relatos de uma experiência artístico-pedagógica, ocorrida no ano de 2013, em oficinas ministradas pela pesquisadora, pertencente ao programa Descentralização da Cultura da Prefeitura Municipal de Porto Alegre (RS). O ponto de partida das práticas pedagógicas desenvolvidas é o contexto histórico, político e social da comunidade da Vila Maria da Conceição, onde as oficinas se realizaram. A base empírica do trabalho são registros realizados pela pesquisadora num diário de campo, através de observações dos participantes, que incluem reflexões, descrições de situações, de condições de espaço e tempo das oficinas, de procedimentos metodológicos adotados na sala de aula e de ações dos sujeitos da experiência. E a fundamentação teórica compreende autores da área da sociologia da educação e da pedagogia do teatro, tais como: Augusto Boal, Bertolt Brecht, Paulo Freire, Márcia Pompeo, Maria Amélia Gimmler, entre outros. Considera-se a possibilidade de evidenciar o papel desempenhado pelas oficinas de teatro junto aos membros da comunidade envolvida e frente aos propósitos do programa Descentralização da Cultura.

Palavras-chave: teatro; pedagogia; descentralização; cultura; resistência.

Introdução

Este Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Teatro pelo Departamento de Arte Dramática (DAD) do Instituto de Artes da UFRGS, tem como ponto de partida o conceito de “resistência cultural” na docência em teatro, buscando reflexões que levem em consideração o contexto social e cultural em que se está inserido, para pensar a maneira de ministrar aulas de teatro.

Para contextualizar o trabalho, apresento um breve panorama do programa Descentralização da Cultura da cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, ao qual me vinculei no decorrer dos anos de 2013 e 2014, e enfoco a trajetória da comunidade da vila Maria da Conceição, lugar em que tive a minha experiência profissional como oficina de teatro no ano de 2013 na Pequena Casa da Criança.

A experiência foi registrada em um diário de campo, no qual constam planejamentos, decisões de aulas e reflexões sobre as situações então vivenciadas. Neste trabalho, reflito também sobre possíveis escolhas que possam auxiliar em um processo criativo em que as diferentes vozes sejam ouvidas e, ao mesmo tempo, apontar para alguns equívocos que podem ocorrer neste mesmo processo.

O propósito de aliar estes aspectos da história da cultura de Porto Alegre à minha própria experiência, é lançar reflexões acerca da importância de (re)conhecer a história e a cultura dos ambientes e das comunidades onde o professor ou oficina de artes está inserido, para pensar o planejamento de projetos artísticos e pedagógicos, através da investigação de formas artísticas que provoquem identificação dos jovens com a arte que estão produzindo, e que, ao mesmo tempo, amplie os horizontes expressivos e artísticos dos mesmos.

As reflexões serão articuladas a textos teóricos de autores que relacionam a sua escrita com a sua própria experiência prática, tais como Augusto Boal (1998), Bertolt Brecht (2000), Paulo Freire (1987; 2011), Márcia Pompeo Nogueira (2013), Maria Amélia Gimmler Netto (2006), dentre outros, para dar maior profundidade e propriedade às reflexões advindas da minha prática na pesquisa.

Conhecendo o chão que se pisa: atravessamentos de algumas experiências

Este trabalho nasce da paixão que sinto pela arte, pelo teatro e suas ampliadas possibilidades de troca entre as pessoas. Nasce de inquietações provocadas por manifestações populares artísticas, com tanto poder e beleza, proliferadas em regiões afastadas da cidade de Porto Alegre, precisando ser conhecidas e reconhecidas pela população em geral. Nasce de uma preocupação diante do atual contexto político, econômico e social brasileiro, de retrocessos de direitos civis constitucionais, conquistados a décadas atrás, e que atingem brutalmente a área da cultura, que está sendo sucateada, desvalorizada e mercantilizada pelo poder público e pelos grandes grupos econômicos do Brasil. Nasce da busca por uma versatilidade que se faz necessária para o entendimento da pluralidade das identidades culturais que habitam cada ser humano, e das identidades docentes que habitam cada professor ouicineiro, que se fazem tão necessárias para o trabalho com docência teatral, e no aspecto mais primordial, que é a real comunicação e diálogo entre alunos e professores.

Aproveito também este momento final de uma formação acadêmica para olhar para dentro de mim e entender melhor com o quê eu posso contribuir para a vida das pessoas que atravessam o meu caminhar. E dentro desse olhar para mim, realizei algumas descobertas, ao acessar muitas lembranças que estavam praticamente esquecidas em

minha memória, e que são tão importantes para o meu autoconhecimento. Algumas dessas descobertas serão compartilhadas a seguir.

A primeira memória que tenho de ouvir falar sobre o morro da Vila Maria da Conceição foi no ano de 2000, aos meus onze anos de idade. Na época eu estudava na Escola de 1º Grau Menino Deus, uma escola particular, frequentada em sua maioria por crianças e jovens de classe média, assim como eu, e gerenciada por freiras Franciscanas Bernardinas.

Uma colega da escola, uma das únicas meninas negras da minha turma, me convida para a festa de aniversário dela. No convite está o endereço. Mostro para meus pais, animada, e eles, assim que lêem o endereço, dizem que infelizmente não vou poder ir à festa, pois o local é muito perigoso, visto que se localiza na Vila da "Maria Degolada". No momento em que escuto o nome, rapidamente levo um susto e me pergunto: porque perigoso? Como assim, "Maria Degolada"? Será que eles degolam pessoas lá? Será que eu indo lá também não sofrerei esta sina? Prontamente, imaginei cenários de filmes de terror na minha cabeça. E, assustada, acabei concordando em não ir à festa, mas uma pontinha de curiosidade a respeito do nome e da vila continuou martelando na minha cabeça pré-adolescente. Pouco tempo depois, amigos me contaram que se alguém repetisse, em voz alta, o nome "Maria Degolada" três vezes, na frente do espelho, o espírito dela vinha buscar o infeliz que se atrevesse a realizar esta aventura. Passei então alguns dias evitando me encarar por muito tempo no espelho. Novamente, o medo e a curiosidade vinham me incomodar.

Já o teatro entrou em minha vida por meio de uma atividade de gincana promovida na Escola de 1º Grau Menino Deus, na qual eu cursava o 6º ano, no ano de 2001, quando realizei uma imitação do músico Ozzy Osbourne. Eu era (ainda sou) uma pessoa introspectiva,

daquelas que pouco se manifestava em sala de aula, e, quando perguntado à turma quem iria fazer o número solo de imitação, me levantei da cadeira no meio de todos os colegas e falei queria me propor a fazer esta apresentação para toda a escola, mesmo correndo o risco de ser ridicularizada, porque eu era uma adolescente desajeitada e um tanto quanto excluída e impopular.

Apresentei uma dublagem da música "Paranoid" do Black Sabbath¹, grupo musical que escutava bastante na época e escolhi imitar o Ozzy Osbourne, líder do grupo, porque era um dos meus ídolos da música, de então. Quando apresentei e vi que a plateia, constituída pelos meus colegas, gritava, pulava, aplaudia e ovacionava a minha atuação em cena, eu gostei daquele poder.

No ano seguinte, em 2002, começo a frequentar um curso para jovens no Centro de Desenvolvimento da Expressão (CDE), localizado na parte central da Avenida Ipiranga, em Porto Alegre, ministrado pela professora de teatro e atriz Tatiana Greff. Já no meu primeiro dia de aula, pude perceber as possibilidades de criação de cenas, de personagens e de contracenação com os meus colegas, e me apaixonei perdidamente pelo teatro, então, a partir daquele momento, resolvi mergulhar de cabeça nesse novo universo de possibilidades que se desfolhava em minha vida.

Ainda em 2002, ao final de uma das oficinas de teatro, a professora Tatiana Greff me convida para participar de uma oficina que iria ministrar juntamente com colegas do Departamento de Arte Dramática (DAD-UFRGS), como parte de uma atividade da disciplina de Metodologia do Ensino de Teatro, ministrada pela professora Vera Lúcia Bertoni dos Santos, com encontros ocorrendo na sala Alziro Azevedo.

¹ Black Sabbath é um grupo musical de Heavy Metal britânico, formado no ano de 1968.

Aceitei o convite, que me possibilitou o meu primeiro contato com a universidade. Ainda me lembro de exercícios como, por exemplo, o que representávamos animais com o corpo, no qual eu representei um macaco com tal entusiasmo e afinco que cheguei a machucar as mãos. O interessante daquela oficina é que tinha um público bastante variado, de jovens (eu era a mais nova da turma) a idosos.

Em 2003, começo a frequentar a *Oficina para adolescentes* no Teatro Nilton Filho, no Bairro Menino Deus, e procuro assistir ao máximo de espetáculos de teatro que o meu tempo e a minha pouca idade permitiam, e nesse mesmo ano, assisto pela primeira vez a um espetáculo de rua da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz², chamado "A Saga de Canudos", que fez eu me apaixonar por outro aspecto do teatro: a sua força de contestação social. No caso do Ói Nóis, era empregada uma intensidade artística ao teatro que eu nunca tinha visto antes, e que tinha relação com muitas inquietações de meus pensamentos e sentimentos referentes ao contexto de desigualdade e injustiça que me cercava e ao mundo de desigualdade e injustiça que não me cercava, mas que eu acabava por ter algum conhecimento por meio de livros, filmes e conversas com amigos e colegas de teatro.

Apaixonada que estava pelo trabalho do Ói Nóis Aqui Traveiz, tive que esperar longos quatro anos para completar os 17 anos exigidos para poder me inscrever na *Oficina para formação de Atores*³ desenvolvida pelo grupo. Em 2007, pude, então, ingressar na oficina, mergulhando em outro universo: o de teatro e engajamento social. Os integrantes do Ói Nóis denominam-se "atuadores", ou seja, uma fusão do artista com o ativista político. Naquela época, eu descobri que eu queria ir

² Coletivo de teatro atuante em Porto Alegre há 38 anos.

³ (...) "Oficina composta por aulas diárias, teóricas e práticas, com duração de 18 meses, que busca através da construção do conhecimento favorecer a emergência do artista competente não apenas no desempenho de seu ofício, mas também preocupado no seu desenvolvimento como cidadão" (Fonte: site oficial da tribo: <http://www.oinoisaquitraveiz.com.br/p/oficinas.html>).

além de ser uma atriz, eu queria ser uma atuadora. Já em 2008, um ano após ter ingressado na formação de atores, eu passei a integrar o elenco do espetáculo de teatro de rua da Tribo, "O Amargo Santo da Purificação", que contava a história do militante comunista Carlos Marighella, um dos principais personagens da resistência contra a ditadura civil-militar no Brasil, e também participava de uma das oficinas do Projeto Teatro Como Instrumento de Discussão Social, que ocorria no bairro Bom Jesus, localizado na zona leste de Porto Alegre, ministrado pela atuadora Tânia Farias.

Em 2009, concomitantemente ao trabalho no grupo *Ói Nós Aqui Traveiz*, começo a participar das atividades de outro grupo de teatro em Porto Alegre, chamado *Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta FavelA...*, fundado por alguns ex-integrantes e alunos de oficinas do Ói Nós e também integrantes de movimentos sociais, cuja linha de trabalho de conscientização política através do teatro também se destaca, realizando muitas apresentações e oficinas em bairros periféricos de Porto Alegre, Região Metropolitana e diversos estados do Brasil.

No *Levanta FavelA...*, no ano de 2011, tenho a minha primeira experiência em ministrar uma oficina de teatro, Oficina de Teatro em Ação Direta, que ocorreu ao acaso, de surpresa. Em um dia de oficina, aicineira responsável pelo trabalho teve um imprevisto e não pode comparecer. Ficamos eu e os "alunos", meus colegas, na sala. E chovia muito lá fora, a ponto de ficar bastante difícil de irmos embora. Ali ficamos um tempo, sem alguém que coordenasse nossas atividades. E notei que eles pareciam esperar algo de mim, pois como além de "aluna", eu era também atriz do grupo. Decidi tomar a frente da oficina, de improviso. E foi uma experiência muito positiva, porque para minha surpresa, me senti muito bem e segura ministrando a oficina, com as atividades ocorrendo de maneira bastante fluída, inclusive alguns oficinandos elogiaram a minha condução da aula ao

final do nosso encontro. Anteriormente, eu ainda não tinha me imaginado como professora de teatro, pois pensava que eu não possuía o perfil para tal atividade.

Em 2010, eu e um colega de teatro do *Levanta Favela...*, instigados por realizar novas pesquisas em produção teatral, começamos a desenvolver, "do zero", um projeto novo e autônomo, o Grupo Arteiros Teatros. Os grupos em que me encontrava anteriormente já tinham linhas de trabalho bem definidas e eu acreditava que um grupo menor, e mais familiar, me possibilitaria descobrir os meus reais desejos com o fazer teatral, e me faria ir além de seguir ideias que eu admirava, mas que já estavam solidificadas, ou que sempre dependiam das decisões de um grande coletivo. Os Arteiros Teatros até então têm realizado apresentações de teatro infantis e infanto-juvenis em escolas e eventos.

Na busca por uma continuidade na minha formação como atriz e professora de teatro, no ano de 2011, ingresso na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no curso de Licenciatura em Teatro. Esta experiência destaca-se por ser muito rica, pois a universidade oferece uma pluralidade de olhares sobre o teatro e congrega um público de graduandos bastante diverso, nos aspectos social, etário, cultural, de experiências prévias em teatro, de preferências artísticas, entre outros. Também tive a oportunidade de ter uma formação mais teórica, conhecendo importantes autores e obras que muito contribuíram para a história do teatro. A experiência da graduação me possibilitou pensar muito mais sobre a minha prática, o que causou um profundo amadurecimento do meu trabalho como atriz e oficina de teatro.

Em 2013, passo por um momento de grande inquietação, em que preciso fazer escolhas e decidir o foco de trabalho que quero seguir a me dedicar: decido então trabalhar exclusivamente com as atividades de produção do Grupo Arteiros Teatros e com as atividades da

universidade, por buscar uma maior liberdade e autonomia com o meu trabalho, além da decisão de capacitar-me profissionalmente e sustentar-me financeiramente da criação artística.

Conceição: enxergar o outro

No dia em que o doutor compreender
 Que quem vive lá no Morro
 Também tem direito a viver
 Viver com dignidade, sem opressão sem
 maldade
 Então tudo vai mudar, vai mudar
 Eu vou ser tratado como gente por aí
 Vou ter casa, comida e um trabalho onde ir
 As crianças todo dia irão á escola estudar
 E a velhice quer a condição de descansar,
 olhe bem
 Enquanto este dia não vem
 Sou o canto, sou a luta, sou a voz de quem
 não tem
 É morro, é favela, é gueto é quilombo
 É samba é quizomba meu povo.

Letra do samba-enredo da Samba Puro,
 composto por Mestre Paraquedas (1989).

No ano de 1899, o assassinato brutal de uma jovem pelo seu amante chocou a comunidade porto-alegrense da época. Ao que consta em depoimentos divulgados pelo arquivo histórico, testemunhas relatam que durante um piquenique realizado por um grupo de jovens brigadianos⁴, com suas respectivas amigas e namoradas, o casal formado por Maria Francelina Trenes e Bruno Soares Bicudo se desentendeu diversas vezes, tendo que ser apartado fisicamente pelos amigos; e que, em um momento em que estes se afastaram dos dois, deixando-os sozinhos, o soldado teria degolado sua namorada, causando a sua morte quase que instantaneamente.

⁴ O Estado do Rio Grande do Sul é o único do Brasil em que o policiamento militar é organizado em Brigadas, originando a expressão tipicamente gaúcha, "brigadianos", para designar os integrantes desta corporação.

Bicudo foi preso e condenado pouco tempo após o crime, tendo vindo a falecer na prisão alguns poucos anos após o seu encarceramento.

O assassinato dessa jovem, imigrante alemã, de origem humilde, que faleceu com apenas 21 anos, ocorreu no Morro do Hospício, que se localiza no bairro Partenon, região que ainda não era habitada, mas era bastante frequentada para passeios, por ser um lugar que possuía belas paisagens e que proporcionava uma bonita e ampla vista da cidade.

Pois esse feminicídio, por ter chocado a comunidade portoalegrense, que na época contava com 700 mil habitantes, também mexeu com o imaginário e a crença populares. Muitos habitantes afirmam terem visto aparições do espírito de Maria Francelina perto da Figueira onde foi assassinada, aparecendo inclusive com o ferimento em seu pescoço, e, por esta razão, ela acabou sendo apelidada de “Maria Degolada”.

Também com o passar dos anos, na década de 1940, com a urbanização acelerada, que provocou um grande crescimento da especulação imobiliária, comunidades pobres foram cooptadas a venderem seus imóveis do centro da cidade de Porto Alegre, sendo realocadas em lugares mais periféricos, afastados, e parte desta população veio a morar no morro do Hospício, assim dando surgimento à chamada Vila Maria da Conceição, em homenagem à Maria Francelina, que foi assassinada no local.

Muitos moradores afirmam também que ela é uma santa protetora da comunidade, que realiza pedidos e concede graças, e, por estas razões, a rebatizaram como Maria da Conceição. Na figueira onde foi assassinada, foi erguido um memorial, conhecido como Gruta da Maria da Conceição, onde são depositadas pelos moradores muitas oferendas, flores, velas e placas.

Referida comumente na mídia, e pelo senso comum, como um lugar de vulnerabilidade social, alvo de disputas do tráfico de drogas e de intensa repressão policial, a Vila Maria da Conceição é também reconhecida como um símbolo da cultura negra em Porto Alegre. Foi lá que, em 1984, foi criada a expressiva escola de samba Academia Samba Puro, que lançou figuras de destaque da cultura negra porto alegre, como o Mestre Paraquedas, que problematizou questões sociais em seus sambas-enredo, sofrendo inclusive censura por parte do governo na época da ditadura civil-militar.

Por estas questões, considera-se a comunidade um quilombo. De acordo com Kerber 2004, p.7, "a identidade negra é um elemento fundamental na composição identitária da Conceição, a ponto de alguns integrantes da comunidade, verem este espaço de Porto Alegre como um quilombo⁵".

Nós: breve relato de uma experiência em docência em teatro

Em 2013, inscrevo um projeto de oficinas de teatro para público adulto, denominado "Comunidade-Identidade teatral" no edital do programa Descentralização da Cultura de Porto Alegre; e, para minha satisfação e surpresa, acabo por ser selecionada para realizar este projeto na Vila Maria da Conceição.

Naquele contexto, trabalho em três oficinas: uma delas realizada com jovens e crianças atendidas pelo Serviço de Apoio Socio-educativo (SASE); outra com crianças da Escola da Pequena Casa da Criança; e a última com idosos do Serviço *de convivência e Fortalecimento de Vínculos-igual ou superior a 60 anos*.

⁵ Comunidades rurais de escravos fugidos das senzalas na época em que existia a escravidão dos negros no Brasil. O principal líder dos quilombolas se chamava Zumbi dos Palmares. Atualmente, a definição de quilombos engloba comunidades rurais e urbanas onde se destaca a cultura afro-brasileira.

As oficinas foram realizadas em uma instituição chamada *Pequena Casa da Criança*, que há 60 anos realiza trabalhos sócio-educativos na comunidade da Vila Maria da Conceição. Lá ocorrem projetos que atendem à comunidade como: *Ação Rua, Adolescente Aprendiz*; cursos profissionalizantes; Escola da Pequena Casa da Criança; *Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos, Igual ou superior a 60*; *Programação de execução de medidas socio-educativas (PEMSE)*; *Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos (Sase), de 6 a 15 anos*; *Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos, de 15 a 17 anos* (Trabalho Educativo). No total, 93 trabalhadores remunerados e 59 voluntários desenvolvem estas atividades.

Com 60 anos de serviços gratuitos, surgindo praticamente junto à comunidade na qual atualmente está inserida, a Pequena Casa financia seus programas com recursos próprios, por meio de convênio e contribuições provenientes de pessoas físicas e jurídicas, atende diariamente quase 1.500 moradores, oferta aproximadamente 14 mil refeições ao mês e abriga uma Unidade Básica de Saúde (UBS) (dados extraídos de reportagem do jornal "O Sul"/2015).

Escolhas para a conclusão de um curso

Posteriormente à experiência nas oficinas em questão, tive oportunidade de aprofundar a minha experiência docente em teatro através das atividades teóricas e práticas de disciplinas da universidade, que enfocam aspectos pedagógicos do teatro. Também destaco como fundamental no meu processo de formação como professora de teatro, a participação como bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID), que durante os anos de 2013 a 2016, me possibilitou interação direta com as questões do cotidiano escolar.

O PIBID é desenvolvido pelo Ministério da Educação (MEC) e seu principal objetivo é promover uma convivência anterior dos futuros professores em formação, com as salas de aulas da rede pública, assim preparando-os melhor para o contato com o ambiente escolar, ao concluírem a graduação.

O subprojeto de teatro do PIBID-UFRGS tem a coordenação da Professora Dra. Vera Lúcia Bertoni dos Santos, e é desenvolvido no Departamento de Arte Dramática (DAD) desde o ano de 2009, cujas principais atividades realizadas pelos bolsistas nas escolas são: a colaboração pedagógica durante as aulas de algum professor da escola, ou a realização de oficinas de teatro, que atendam ao público interessado de alunos das escolas contempladas pelo programa.

No momento de finalizar o curso de Licenciatura em teatro, três anos após essas experiências de oficinas na Vila Maria da Conceição, me deparo com a necessidade de escolher o assunto do meu Trabalho de Conclusão de Curso: a primeira ideia que me veio à mente foi a de refletir sobre alguma experiência pessoal relacionada à docência, ou sobre conceitos baseados em alguma experiência prática que já tive, pois acredito que, quando teorizamos a partir da prática, realizamos a *práxis*, conceito este levantado pela primeira vez por Aristóteles, mas aprofundado por Karl Marx em sua obra *Teses sobre Fehuerbach*, que considera:

A questão de saber se ao pensamento humano pertence a verdade objectiva não é uma questão da teoria, mas uma questão prática. É na práxis que o ser humano tem de comprovar a verdade, isto é, a realidade e o poder, o carácter terreno do seu pensamento (MARX, 1845, p.1).

Paulo Freire, por sua vez, desenvolve o conceito de *práxis* relacionado à educação libertária, e Augusto Boal, à pedagogia do teatro. Para Freire (1987, p.58), a *práxis* é "a ação e reflexão dos homens sobre o mundo para transformá-lo". A *Práxis* permite aprender a partir da reflexão do conhecimento que passa pela prática, pelo corpo, pela experiência. É a união entre a teoria e a prática.

Inspirada por essas ideias, comecei a pensar em diferentes lugares e projetos que já tinha trabalhado ministrando oficinas de teatro. E a lembrança que logo surgiu foi a de eu ter ministrado a oficina de teatro na Pequena Casa da Criança pelo projeto da Descentralização da Cultura. Foi uma experiência única, também um aprendizado difícil e bonito. Foi tão significativo para mim que fiz um diário de aulas, no qual havia desde relatos e planejamentos das minhas ações pedagógicas, até desabafos dos mais desesperados possíveis.

Na época, eu sentia que não possuía embasamento teórico suficiente que me desse suporte metodológico para ministrar as oficinas de teatro que me foram designadas pelo Projeto de Descentralização da Cultura. Minha experiência em teatro sempre se constituía mais na prática do que na teoria, portanto, a minha metodologia acabou se construindo espontaneamente, através de conversas com colegas, observações de conduções de professores de teatro em sala de aula, e através de um diário de campo, que se tornou fundamental para mim, pois era uma eficiente maneira de dialogar comigo mesma, de me avaliar e avaliar o processo em si. Na época, por me sentir muito insegura em relação à minha maneira de agir, a minha tática de defesa foi abrir os olhos e os ouvidos para o que acontecia em minha volta, pois tudo poderia me apontar caminhos a trilhar, na busca de fazer emergir as questões culturais de um determinado grupo de pessoas de maneira artística, criativa e teatral, buscando um certo "ponto de equilíbrio" entre a experiência e o desejo artístico do professor de teatro e a experiência e o desejo artístico do grupo de alunos.

1. Descentralizando a cultura em Porto Alegre

Neste capítulo faço um breve panorama sobre a trajetória do Programa da Descentralização da Cultura em Porto Alegre/RS, a partir do contexto político e social da capital gaúcha no momento em que ele é implementado, sua importância para a população portoalegrense e a transformação de seus propósitos com o decorrer dos anos das atividades do programa.

Entre o final da década de 1980 e início dos anos 1990, após passar por mais de duas décadas de um regime de ditadura civil-militar, o Brasil enfim passava por um processo político de redemocratização. Nesse contexto, de 1985 a 1987, Alceu Collares, do Partido Democrático Trabalhista (PDT), assume a prefeitura de Porto Alegre, e 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.

Em 1989, Olívio Dutra, do Partido dos Trabalhadores (PT), assume a gestão da prefeitura portoalegrense, que naquela época tinha como meta descentralizar a gestão política, causando maior participação popular. Dentre diversas ações, destaca-se a criação do Orçamento Participativo (OP), que através de comissões organizadas por moradores e lideranças comunitárias das diferentes regiões da cidade, promove discussões, em que é escolhida pela população a prioridade dos investimentos públicos, de modo a gerar projetos que atendam diretamente às demandas da comunidade portoalegrense.

Nesse contexto político e social, a *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz* lança seu projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social* ainda em 1988, que consiste em realizar oficinas de teatro em bairros periféricos da cidade de Porto Alegre. Tal projeto foi posto em prática pela primeira vez com o apoio do 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-Fatos*⁶ 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.

A prefeitura de Porto Alegre, na época sob gestão de Tarso Genro, tomando conhecimento desse projeto da Tribo de Atuadores Ói Nóis Traveiz e das atividades do Espalha-Fatos, percebeu que essas ações relacionavam-se diretamente ao plano político de descentralização que estava sendo proposto e resolveu inspirar-se nesses projetos artísticos para, em 1994, criar o programa Descentralização da Cultura, ofertando oficinas de teatro, música, dança, artes visuais, literatura, entre outros, além de promover apresentações e eventos artísticos, incluindo também entre seus oficinairos, muitos integrantes do *Ói Nóis*.

O programa da Descentralização da Cultura, em seus primeiros quatro anos, destacou-se por ir além de proporcionar fruição cultural para a população: o projeto torna-se pioneiro em possibilitar a participação de grupos artísticos e ativistas culturais na linha de frente da execução do projeto, o que proporcionou além do contato da população com o fazer artístico, o incentivo à gestão cultural dos bairros e da cidade por parte da população, causando um protagonismo político popular inédito em Porto Alegre.

⁶ Grupo criado pelo Sindicato dos Metalúrgicos, que no início dos anos 1990, que atuou em parceria com a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz 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.

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 (COTO, 2012, p.85).

Também nesse período, se buscava na prática pedagógica a autonomia dos oficinas, fomentando nas oficinas a criação de novos grupos e coletivos. E neste contexto, surgem coletivos de teatro, como, por exemplo: o "Ars Longa Vita Brevis" oriundo de oficina de teatro no Bairro Restinga, "ResgatArte", no bairro Rubem Berta, o "Grupo Trilho", oriundo da oficina de teatro do bairro Humaitá (atuante na cidade de Porto Alegre até a atualidade), entre tantos outros que surgiram tanto direta, como indiretamente das oficinas da Descentralização da Cultura.

Os propósitos do programa da Descentralização da Cultura foram se transformando com o passar dos anos e com as trocas de gestão da cidade de Porto Alegre. 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". Também os recursos disponíveis para a realização do projetos foram bastante reduzidos. Segundo a autora: "O orçamento que em 2004 era de 1 milhão e 400 mil foi reduzido em 2006 para cerca de 300 mil reais." (COTO, 2012, p.127)

No ano de 2016, o orçamento é um pouco ampliado, mas fica longe de atingir a metade do orçamento disponível em 2004. Tal contingenciamento da verba impossibilita a maior parte das oficinas e das atividades de acontecerem (fonte: site Portal da Transparência). Em conversa com integrantes da atual equipe da Descentralização, foi relatado que apenas 10 oficinas culturais conseguiram ocorrer em 2016, mas que começaram suas atividades somente nos meses de agosto e setembro, sendo que o projeto apenas tem apenas oito meses (ou seja, de abril a novembro) para se desenvolver. E das

atividades culturais, apenas as celebrações religiosas, como a encenação da Paixão de Cristo e a Procissão de Nossa Senhora dos Navegantes tiveram incentivos suficientes para acontecerem.

Com a troca da gestão da cidade de Porto Alegre, a ocorrer em 2017, novos riscos se somam à possível extinção deste programa, que há 22 anos é o principal programa de cultura da cidade de Porto Alegre, pois leva a cultura a todas as regiões da cidade.

Dados fornecidos no momento da conversa com alguns membros da equipe do programa, dão um pouco de noção do número de habitantes alcançados pelas ações do programa, nos quais pode se perceber a abrangência das atividades realizadas pelo Descentralização de Cultura durante os anos de 2013 a 2016. Segue então, a relação entre ações e habitantes: Carnaval Comunitário (55.000 foliões), Carnaval de Rua (301,500 foliões), Encenação da Paixão de Cristo (120.000 pessoas), Procissão de Nossa Senhora dos Navegantes (400.000 pessoas), Festa Julina do IAPI, Festa Alma Cigana (5.000 pessoas), Atividades dos Ônibus Palco (288.900 pessoas alcançadas), Oficinas Descentralizadas (3.900 pessoas), Feira do Livro da Tristeza, Oficina Brincando de Editar, Oficina Cidade do Paralelo 30, Formação de Professores, Oficinas do Esporte do Samba (2000 pessoas), Ballet para todos (812 pessoas), Piquete do OP no Acampamento Farroupilha (5000 pessoas), Exibições Públicas da Copa do Mundo FIFA (33.000 pessoas), Cinema nos bairros (aproximadamente 100 pessoas por cada uma das 97 apresentações), Semana do Hip Hop (3.000 pessoas), Mostra de Resultado das oficinas (1000 pessoas), Inter na Comunidade (2.900 pessoas), Mais Bela Gari 2015, Desfile do Bloco do OP (4000 pessoas), Semana do IAPI (2100 pessoas), Semana na Cruzeiro (1.700 pessoas), Semana da Restinga (1.800 pessoas), Semana do Mario Quintana (2300 pessoas), Semana do Humaitá (1.900 pessoas), Cohab é só RAP (3000 pessoas), Circo da Cultura (500

peessoas), Semana da Consciencia Negra (5000 pessoas), Cultura na Praça (700 pessoas), Pedágio Solidário, Semana do Funk (3.200 pessoas), Marcha para Jesus (4500 participantes), Festa de São Jorge (3000 pessoas), Festa do Ridículo (5000 pessoas). Total de portoalegrenses alcançados pelo Programa Descentralização da Cultura: 1.055.254 pessoas até julho de 2016.

2. Oficinas do projeto “Comunidade-Identidade Teatral”

Vai quem deve e quem não deve também
 Negro e pobre por certo é marginal
 Leva em cana e caga este negro a pau, ai
 Mas onde está a liberdade desta tal
 democracia
 Leis que protegem quem tem dinheiro e
 mordomia
 Pobre Zé, não tem dinheiro, nem valor
 Vive reverenciando, o muito obrigado
 senhor

Letra do samba-enredo da Samba Puro,
 composto por Mestre Paraquedas (1989).

Neste capítulo dedico-me a relatar a experiência docente que vivenciei em 2013 no projeto Descentralização da Cultura da cidade de Porto Alegre. O meu projeto de oficinas chamava-se *Comunidade-identidade teatral*, que tomava como ponto de partida pensar o planejamento das aulas de teatro a partir do contexto sócio-cultural da comunidade em que se iria se inserir, com vistas de fortalecer o sentimento e a consciência da identidade cultural dos opinandos envolvidos.

A oficina do projeto "Comunidade-identidade teatral" começou em um dia bem cinzento e frio de julho, com nuvens carregadas anunciando fortes chuvas. Já conhecia o espaço da Pequena Casa, pois certa vez fiz uma entrevista de emprego ali para trabalhar como educadora social. Também havia estado no local uma semana antes de começar a oficina em questão, para conversar com a consultora das equipes de trabalho e da direção da *Pequena Casa*, a psicóloga organizacional Leoni Rizzi, a quem explanei sobre o projeto para que ela tomasse conhecimento. Expliquei que se tratava de uma oficina para adultos, que, a partir do teatro, buscava desenvolver um processo de conscientização da comunidade que ali morava. A *Pequena Casa* é um lugar bastante efervescente, onde circulam muitas pessoas: moradores, alunos das atividades, cursos, oficinas e Sase. Um fluxo de pessoas deslocando-se para todos os lados, andando pelos

corredores da casa, indivíduos de todas as faixas etárias. Trata-se, portanto, do principal local de referência na comunidade, que é carente de serviços públicos básicos.

Acertamos, eu e Rizzi, que realizaríamos a oficina aos sábados de manhã, para poder contemplar o público adulto, pois em dia de semana muitos trabalham em horário comercial e a Pequena Casa não funciona à noite. Só que a comunidade estava passando por um momento difícil de disputas pelo controle do tráfico de drogas e se tornou perigosa essa possibilidade de horário. Rizzi sugeriu-me que eu experimentasse realizar o projeto então com os jovens do Sase e do Projeto Educativo, nas tardes de algum dia da semana. Hesitei: o meu projeto fora pensado para adultos, como conseguiria adaptá-lo para o público jovem? Como eu já estava bem atrasada em relação aos prazos estabelecidos pela Descentralização para desenvolver a oficina (pois o trabalho deveria ocorrer de abril a novembro para realizar a oficina, e já estávamos no final de junho), decidi experimentar a oficina com um público mais jovem. Afinal, eu ainda não tinha sido designada para um espaço específico.

No primeiro dia de oficina na Pequena Casa a coordenação do espaço não tinha fechado uma turma experimental para iniciarmos as atividades, o que desorganizou um pouco o trabalho. Me foi orientado que eu fosse até os jovens do Sase, que estavam espalhados pelo ginásio da instituição, e os convidasse. E eu fui convidá-los, sem conhecê-los, sem saber como me portar, para participar do primeiro dia de aula. O que aconteceu: apenas duas jovens, por vontade própria, resolveram experimentar a oficina. Sabe-se que o primeiro contato é essencial para um bom começo de relacionamento com os alunos, e para um bom desenvolvimento do trabalho. E naquele momento, eu me senti começando "com o pé esquerdo", tendo que iniciar as atividades da oficina com um número tão reduzido de participantes. Interessante foi notar, nas leituras do diário, três anos

depois, eu tinha feito um planejamento bastante detalhado para a primeira aula, com mais de dez jogos para duas horas de atividades, que hoje me parece impossível de ser executado, o que demonstra a inexperiência da minha parte, no que diz respeito ao planejamento de uma aula na época, mesmo participando de um projeto de expressiva responsabilidade na área da cultura de Porto Alegre.

Já tinham se passado algumas semanas de oficina com os jovens do Sase, e ainda havia um número muito pequeno de oficinandos realizando a atividade, o que dificultava e limitava bastante as dinâmicas de aula. Em conversa com Leoni Rizzi, ela me sugeriu que abrissemos então a oficina para alguns jovens do quinto ano da escola da Pequena casa, que se interessassem pelo teatro. Só que, para nossa surpresa, a maioria da turma manifestou interesse em participar da oficina, o que deixou a turma com um número muito grande de participantes. E também mais jovens começaram a aderir também à oficina de teatro do Sase. Como a Descentralização estava atrasada em me designar o segundo local para eu desenvolver o meu projeto, decidi negociar com a coordenação do programa de abrir mais uma oficina para a turma do quinto ano, no mesmo local, no caso, a Pequena Casa da Criança.

Nos subcapítulos a seguir, contextualizo as experiências de cada oficina e seus desdobramentos artísticos e pedagógicos dentro do projeto "Comunidade-Identidade Teatral". O relato sobre a oficina com os jovens do Sase possui um maior detalhamento das atividades, pois foi uma oficina que durou mais tempo, além de ter apresentado maiores problemáticas em relação à metodologia de aula e à questões comportamentais que atravessaram o trabalho criativo, suscitando reflexões para a área da docência em teatro.

2.1 Jovens do Projeto Sase

Conforme foram ocorrendo as oficinas, entre indas e vindas de alunos, no caso da turma do Sase, foi se constituindo aos poucos um grupo de alunos que frequentavam as aulas de teatro com maior regularidade. Observei que, durante os jogos e os improvisos, era gritante a maneira como eles usavam o teatro para mostrar e criticar a sua própria realidade. Essas constatações me levaram a criar, com os jovens do SASE e Trabalho Educativo, uma cena que unia três elementos que eles mesmos manifestaram interesse em trabalhar: a questão da auto aceitação dos integrantes do grupo como negros, focados na questão dos cabelos, através de exercícios de *clown*⁷, parodiando e dançando a música "Show das poderosas" da cantora *Anitta*⁸, que fazia muito sucesso na época. Esse exercício cênico foi inspirado em cena apresentada pela professora de teatro Ana Fuchs, e por seus alunos do Colégio Aplicação-UFRGS. Só que na turma do Sase, as alunas dançavam usando perucas com cabelos lisos, e chegava um momento da dança em que entrava uma outra menina, de cabelos crespos, querendo dançar junto com elas, e as meninas a rechaçavam porque seu cabelo era diferente, cantando uma canção que foi criada pelo Elenco Cor do Brasil, uma parceria entre o Centro de Teatro do Oprimido⁹ e Kuringa Berlim¹⁰:

O teu cabelo, o teu cabelo, o teu cabelo não aparece na tevê
O teu cabelo, o teu cabelo, o teu cabelo tem volume e espeta

⁷ Variação do método de trabalho teatral com a figura do palhaço, porém mais focada em desenvolver a persona a partir das características físicas e psicológicas do próprio ator, através do processo de trabalho artístico e pedagógico focado no autoconhecimento. Porém há divergências entre muitos artistas sobre se de fato existe uma diferenciação categoria entre o que é a técnica do palhaço e o que é a técnica de clown. A origem do clown/palhaço é incerta, pois está presente em registros históricos que datam desde a Idade Média.

⁸ Nome artístico de Larissa de Macedo Machado, que é uma cantora, compositora, apresentadora e dançarina brasileira.

⁹ Espaço criado em 1986, na cidade do Rio de Janeiro, que funciona como um centro de estudo, pesquisa e difusão do método do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal

¹⁰ Espaço de teatro que localizado na Alemanha, em sua capital Berlin e que trabalha com técnicas do Teatro do Oprimido, coordenado pela brasileira Bárbara Santos.

O teu cabelo, o teu cabelo, o teu cabelo não é coisa de boneca
O teu cabelo, o teu cabelo, o teu cabelo precisa de alisamento
O teu cabelo, o teu cabelo, soda cáustica, renê e ferro quente.
Por qual motivo você teme o meu cabelo?
O que te intriga quando vê minha cabeleira?
Isso é inveja? Ou é despeito? Isso é recalque? Ou preconceito?
No meu cabelo eu invento minha moda
O meu cabelo é a expressão do meu poder!
Black power, Black power, black power...
Cabelo é força, cabelo é planta, a nossa origem, a nossa dança
Cabelo é corpo, identidade, pela beleza, diversidade
Essa cabeleira canta uma verdade
Essa cabeleira carrega uma história
Faz do teu cabelo futuro e memória

Letra de música criada por Bárbara Santos, do grupo Kuringa Berlin

Na parte final da música, as meninas tiravam as perucas e mostravam seus cabelos naturais, celebrando a natureza da beleza negra. Logo depois desse momento "libertador", a cena se transformava em uma celebração carnavalesca, na qual eles cantavam o enredo da escola de samba "Samba Puro", que é de tradição dentro da comunidade há mais de 60 anos, celebrando assim a cultura da Vila Maria da Conceição. A forma artística da cena que eles apresentaram ficou como uma colagem de cenas pequenas com diversas inspirações em trabalhos já realizados em outras oficinas de teatro.

Na cena em que trabalhamos, partimos de uma música que tocava muito nas rádios em 2013, e que estava na mente de muitas das crianças e adolescentes, para depois desencadear a cena para o carnaval, com o tema-enredo da "Samba Puro", celebrando a cultura da comunidade.

De acordo com Coelho (1997, p.201):

Esta passagem da identidade à identificação é vista, de um lado, como indício de um processo de fragilização do eu identitário e, no limite, de um processo de desmontagem, alienação e reificação do sujeito, perdido num fluxo e refluxo de orientações e interpelações que até ele chegam de diferentes fontes - a publicidade, o cinema, a tv, as revistas de comportamento - e que dele exigem um contínuo amalgamento às necessidades do mercado. De outro, esse mesmo processo é encarado como possibilidade de renovação continuada pelo uso de máscaras identitárias provisórias que libertariam o indivíduo dos compromissos públicos e privados freqüentemente decididos fora e acima dele. Neste caso, a identidade cultural, se ainda for possível usar essa expressão, transforma-se em processo de construção continuada (montagem e desmontagem, formação e reformulação), deixando de apresentar-se como entidade estável a ser descoberta e endossada tal qual.

O perfil da turma em que eu ministrava a oficina em questão não chegava a se constituir, pois era bastante flutuante a frequência dos alunos. Na maior parte dos encontros contávamos com em 5 meninas e 3 meninos, majoritariamente negros, com idades entre 11 e 15 anos. E especialmente as meninas demonstravam ter questões relacionadas aos seus cabelos, pois os levavam sempre amarrados em apertados coques, como se quisessem escondê-los. Na cena que criamos, elas usavam perucas de pano como se fossem bonecas e depois tiravam as perucas e soltavam os cabelos, como uma libertação de uma vida de bonecas para se tornarem o que são, humanas, belas e diversas. Depois de muitos ensaios e diálogos sobre o assunto, elas vieram me procurar dizendo que não queriam soltar completamente o cabelo no palco, mas que iam prender em um rabo de cavalo e deixá-lo "bem solto e natural".

O objetivo de motivar as alunas a se assumirem não foi completamente exitoso, mas só pelo fato de estarem se expondo em um palco, falando desta questão abertamente e expondo pelo menos um pouco mais de sua beleza natural, já foi uma experiência bastante interessante e espero que tenha sido um ponto de partida para um processo de auto aceitação e a de desconstrução de padrões estéticos difundidos pela mídia e reafirmado pelas pressões sociais em geral,

que são limitantes, racistas e ditatoriais. Procurei conversar com elas sobre o assunto em vários momentos, porém elas se mostraram resistentes em "abrir o jogo" para mim. Avalio que trabalhar essa temática com elas se constituiu em um delicado desafio para mim, que sou branca, de cabelos lisos e não tenho uma relação de pertencimento com a comunidade das alunas, o que não faz de mim uma referência prática nesta questão para elas.

A pedagoga Ângela Maria Kogut (2015) considera que o racismo pode estar entranhado nas relações cotidiano escolar, o que também atravessa e vida dos jovens da oficina na instituição da Pequena Casa, pois muitos são colegas de escola e também trazem estas relações opressivas para um contexto de fora de sala de aula.

De acordo com Kogut:

O racismo caracterizado como a supremacia da raça branca sobre a raça negra em uma escala hierárquica de crenças e valores, também aparece na escola e tende a ser reforçado nas lições ensinadas e aprendidas e nas ações desenvolvidas. Portanto "compreender como se dão as relações no interior da escola é fundamental, pois a escola é o lócus de relações sociais que estruturam e marcam o processo de socialização. Moldam-se "comportamentos e estruturam-se formas de agir a partir do que é internalizado desde a mais tenra infância" (KOGUT, 2015 apud. SOUZA, 2001, p.61)

A iniciativa de introduzir na cena o samba enredo da Academia Samba Puro também demarca a identidade cultural da comunidade à qual as alunas pertencem. Muitas crianças, adolescentes e adultos da comunidade têm presente a história da escola, a questão cultural do samba, sabendo praticamente todos cantar os samba- enredos. As crianças costumam participar inclusive dos desfiles da "Samba Puro", que ocorrem no Complexo Cultural do Porto Seco¹¹ e possuem um grande respeito pela escola.

¹¹ Centro de eventos localizado na cidade de Porto Alegre, inaugurado em 2004.

2.2 Estudantes do 5º ano do Ensino Fundamental

Desde os nossos primeiros encontros, os alunos manifestavam desejo de improvisar cenas com os episódios e personagens do seriado Chaves¹². Então criamos e trabalhamos uma adaptação cênica teatral do episódio “Chaves vai a Acapulco”, o que oportunizou trabalhar com eles a temática da solidariedade entre os vizinhos de uma mesma comunidade, realidade esta que é bastante presente no meio em que vivem, como um estímulo para conscientizar a importância desse apoio mútuo e também como forma de organização social para reivindicação de melhores condições de vida.

A cena foi criada a partir de jogos de mímica e objetos imaginários e não utilizávamos figurinos, cenário ou adereços de cena, com o intuito de instigar a imaginação dos alunos e do público que posteriormente assistiu a cena.

2.3 Idosos do Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos

Em um momento de conversa, Leoni Rizzi me informou sobre o interesse de um grupo de idosos, que realizava encontros semanais na Pequena Casa, em experimentar realizar oficinas de teatro. Me motivei por esta possibilidade, pois até o momento eu não tinha nenhuma experiência em ministrar oficinas de teatro para essa faixa etária.

Desenvolvi então a oficina com os idosos adaptando meu projeto Comunidade-Identidade Teatral, para trabalhar o teatro com eles a partir das memórias que possuíam da comunidade e de brincadeiras de infância. Trabalhei também com jogos de teatralização de poemas e exercícios de conscientização corporal. Alguns dos alunos que

¹² Seriado de comédia mexicana transmitido pela rede de televisão *Televisa*, na década de 70.

realizaram os encontros alegaram que nunca tinham assistido espetáculos teatrais, ou realizado atividades de teatro anteriormente. A oficina durou um pouco mais que um mês e tivemos poucos encontros. Em meio ao processo de trabalho da oficina, que se desenvolvia num turno, uma vez por semana, a instituição anunciou a troca de turno da atividade, o que acabou dificultando a participação dos idosos (que teriam que se deslocar das suas casas mais uma vez na semana), inviabilizando a continuidade da oficina.

As três experiências de oficinas foram muito marcantes para mim, pois eu era bastante jovem (23 anos) e tinha pouca experiência em ministrar aulas de teatro, muitas inseguranças pessoais, mas, por outro lado tinha muita garra para trabalhar. Eu estava lidando com pessoas que viviam o abandono do poder público e a violência diariamente nas ruas de sua comunidade, ou dentro de sua própria casa e esta realidade se refletia em seu comportamento, e no caso dos adolescentes, eu percebia que eles carregavam muita revolta, eram agressivos algumas vezes, mas que também tinham muito potencial, vivacidade, criatividade, força e alegria.

O projeto "Comunidade-Identidade teatral" ocorreu de maneira muito diferente do que eu tinha planejado e exigiu-me uma grande flexibilidade para adaptá-lo para a realidade da comunidade e da instituição. E nesses três breves relatos se encontra a minha busca por adaptá-lo para os mais variados públicos, sem perder o objetivo principal do projeto, que é trabalhar criativamente com os alunos a partir da realidade que os cerca, fazendo-os conhecerem um pouco melhor as suas origens, assim conhecendo um pouco melhor sobre eles mesmos.

3. Sobre o diário das oficinas

Conforme mencionei anteriormente, a experiência foi registrada por mim num diário de campo, que foi o meu principal dispositivo metodológico para desenvolver as oficinas. Para este capítulo capítulo, selecionei trechos do diário que levantassem discussões pertinentes para o campo da Pedagogia do Teatro, que evidenciassem algumas questões externas que atravessavam a atividade teatral e docente, e que contextualizassem a experiência das oficinas em questão. Reflito sobre tais trechos, articulando a minha experiência a obras de teóricos sobre docência em teatro e à minha própria análise reflexiva, feita três anos após a minha vivência no projeto da Descentralização.

A leitura desse diário, três anos depois da experiência, propiciou reflexões sobre as minhas próprias escolhas e atitude. Fiquei surpresa com momentos de imaturidade e despreparo diante das situações relatadas das oficinas, que eram constantemente atravessadas por questões comportamentais e institucionais. E me permiti pensar em outros caminhos que poderiam ter sido trilhados nas situações narradas no diário. Além de se constituir um processo de autoconhecimento nem sempre agradável, a reflexão sobre o diário proporcionou compreender o papel das memórias na constituição das minhas múltiplas e mutantes identidades: mulher, cidadã, estudante, professora.

O diário de aulas revelou-se uma ferramenta muito interessante, pois possibilitou o acesso à memória, tornando aquela experiência docente inicial e o processo de interação com a comunidade na qual ela se inseriu mais ricos, valorizando assim a autocrítica e a reflexão atemporal. Os trechos¹³ que se seguem tem por objetivo compartilhar

¹³ Os textos que se localizam em quadros se tratam dos trechos extraídos do diário.

algumas reflexões do meu diário de oficina, que me possibilitam retornar a experiência passada com o olhar atualizado por teorias e práticas que fazem sentido no presente.

Trecho 1: sobre descobertas

3/07/2013: (...) Sexta-feira retornei à vila Conceição para divulgar a oficina. Fui acompanhada pela Janice¹⁴, da Pequena Casa. Tivemos problemas, pois as escolas não estavam em aula devido às festas juninas da época. Mas foi uma ótima oportunidade de conhecer a região, ver como é a comunidade, as pessoas, as condições e também conheci o Santuário da Maria Francelina, onde as pessoas fazem os seus pedidos. Foi muito emocionante, o lugar tem uma energia muito forte.

Este método de cruzar a pé a comunidade (*transect-walk*) representa uma maneira informal de conhecer o cotidiano da comunidade e de estabelecer um relacionamento com seus diferentes setores: crianças, jovens, idosos, mulheres e homens. Ele permite, aos facilitadores, ir além das vozes oficiais e mais articuladas da comunidade, visitando casas distantes, pequenas lojas, e assim por diante. Dessa forma pode-se chegar a uma perspectiva abrangente da comunidade, além de ajudar a organizar uma reunião realmente representativa da comunidade. (NOGUEIRA, 2013, p.192)

Ter a oportunidade de andar pelas ruas, becos e vielas da comunidade e conhecer a gruta da Maria da Conceição, repleta de flores e placas com inscrições alusivas a graças alcançadas, me fez ampliar a visão do próprio trabalho que eu estava desenvolvendo com o teatro dentro daquela comunidade, deu um novo fôlego ao trabalho que estava desenvolvendo e me reforçou a crença da importância daquela comunidade para a história e o imaginário da cidade de Porto Alegre, e de como os moradores da comunidade estão entrelaçados com esta

¹⁴ Janice Santana Massena de Lima. Assessora da Pequena Casa da Criança, atuando na parte administrativa da Instituição desde 1996.

história. É diferente do que conhecer a história de um local apenas lendo trabalhos científicos, embora eu também tivesse feito um estudo da comunidade através de artigos e dissertações publicadas a respeito da memória e identidade cultural da Vila Maria da Conceição. A soma do estudo teórico ao trabalho em campo, no qual pude ir e conhecer a comunidade de dentro, ver como são as ruas, as casas, as pessoas, possibilitou uma experiência muito rica para eu poder me envolver mais profundamente com a comunidade para desenvolver o meu projeto.

Ao término de cada mês de oficina, eu realizava um balanço das atividades mensais no meu diário de aulas. A avaliação consistia em descrever as experiências do mês em três tópicos: "eu critico, eu felicito, eu proponho"; e a partir de cada um deles, neles eu anotava o que considerava os "acertos" e "erros" na condução de minha oficina com a turma dos jovens e a dos idosos.

Tomei conhecimento desta prática através de conversas com colegas que também atuam como educadores de teatro, e achei interessante introduzi-la no meu planejamento de aulas, para poder fazer um levantamento com um olhar mais crítico e distanciado do processo do projeto. Mas a realização da pesquisa para elaboração deste TCC me oportunizou conhecer a origem teórico-prática desta técnica de avaliação de processos pedagógicos, que se denomina "Jornal Mural", desenvolvida pelo pedagogo anarquista Célestin Freinet, durante a primeira metade do século XX, que faz parte de um conjunto de técnicas que elaborou com o intuito de transformar a educação de maneira que ela acontecesse de forma mais libertária, estimulando o senso crítico e a autonomia dos alunos. Freinet deixou um importante legado para a pedagogia, pois suas propostas de atividades influenciam amplamente as ações progressistas da educação da atualidade.

Trecho 2: identidade cultural

28/08/2013: O único problema é que o único menino branco da oficina era o único que não ia no batuque, então ele ficou ainda mais deslocado. O desafio para mim, é incluí-lo para que ele não perca o interesse e desista do teatro.

Este relato refere-se a um daqueles momentos do constante conflito da vida em sociedade: indivíduo *versus* coletivo. Na docência, esse conflito se acirra ainda mais, pois o educador que busca a autonomia de um grupo de alunos em sua condução, tem o desafio de buscar conciliar os diversos interesses dos indivíduos que constituem o coletivo.

Neste caso, estávamos criando as cenas da esquete com o grupo de alunos através de improvisações teatrais já com o intuito de criar a esquete para apresentação. O grupo, majoritariamente composto por meninas negras, manifestou interesse em trabalhar a temática dos orixás. Notei que o menino estava desconfortável, optando por não participar da cena, apenas assistir. Em conversa posterior, ele me disse que era evangélico, por isso não quis fazer a cena. Fiquei pensando que não podia perder um aluno como ele, que até então ele demonstrava muito interesse e alegria em realizar as aulas de teatro. Mas por outro lado, o grupo de garotas estava em um consenso e entusiasmo com a cena e a temática, mostrando grande identificação. Mas, acredito que, pela minha inexperiência docente, mesmo conversando com o aluno ao final da aula, não consegui motivá-lo a retornar às aulas de teatro. Para mim, o episódio constituiu-se numa "derrota docente".

De acordo com Guatarri (1996, p.73), "o conceito de identidade cultural tem implicações políticas e micropolíticas desastrosas.." O autor também defende a ideia de que "o conceito de cultura é

profundamente reacionário" (GUATARRI, 1996, p.15) e aponta como alternativa levarmos em conta o conceito de singularidade, ao invés de individualidade, ao tratarmos com os sujeitos da experiência, para não cairmos em uma cilada e acabarmos repreendendo a personalidade das pessoas querendo encaixá-las em um determinado padrão. A vivência do aluno que não voltou mais às aulas me faz um alerta de que o tratamento equivocado e a supervalorização do conceito de identidade cultural dentro de um trabalho de grupo pode acabar sendo uma armadilha, na qual o professor, mesmo com as melhores intenções, pode acabar rotulando e estereotipando pessoas, que são singulares por natureza, pois o meio externo influencia cada pessoa de uma maneira diferente. Segundo Nogueira (2013, p 195):

A comunidade não é, neste sentido, o lugar da homogeneidade, mas o espaço para a construção ou articulação de pessoas que dialogam sobre suas diferenças, na busca de estruturação de uma presença que ajude a deixar suas vidas melhores.

Mas, de acordo com essas ideias, o que caracteriza uma identidade cultural? Como se pode buscar e promover a cultura de um meio social sem cair na armadilha de, por mais nobres que sejam as intenções de um professor, acabar tendo uma conduta reacionária, simplista e reducionista em sala de aula?

O processo de identificação apontaria para o fato de que todo indivíduo compõe-se de uma série de camadas de significação, aproximadamente equivalentes a suas personae, ou personalidades, que podem ser vividas seqüencialmente ou, no limite, concorrential mente, num mes,o tempo. (COELHO, 1997: p.201)

A trajetória de uma comunidade que se constitui a partir de um fato trágico do assassinato de uma jovem mulher, que desencadeou uma crença em uma história sobrenatural, combinada a uma história de resistência, ligada a à cultura negra em meio a um contexto de abandono por parte do poder público e vulnerabilidade social, faz com que a Vila Maria da Conceição tenha uma forte e inegável identidade cultural.

As representações são assim, a forma de conhecimento da realidade que cada grupo social ou da sociedade constrói e reelabora através de lutas constantes." (KERBER, 2004, p.2)

Neste caso, entendo que pensar no conceito de identidade cultural somente como um conceito reacionário pode fazer com que se percam essas referências, que fazem parte da história e identidade de Porto Alegre e dos cidadãos porto-alegrenses, não apenas dos que habitam a comunidade.

Trechos 3: Sobre se sentir engolida por "algo" maior.

** O que eu não consigo entender é a falta de interesse deles nas atividades. Eles procuraram a inscrição e foram nas oficinas espontaneamente (...) Sinto dificuldade de me comunicar com eles, parece que o que falo entra por um ouvido e sai pelo outro, e eu não sei ainda lidar bem com isso fico nervosa.*

** Oficina extremamente prejudicada por falta de salas.*

** Estou um pouco perdida, pois na dificuldade de procurar público para a oficina acabei me envolvendo em vários projetos ao mesmo tempo (...) Eu fui lá para dar uma oficina de teatro para adultos e acabei dando três oficinas de teatro: uma para crianças e jovens do Sase, outra para o quinto ano da escola da Pequena Casa e outra para idosos do Grupo de Fortalecimento de Vínculos, oficina esta que teve que ser interrompida antes do fim por causa de frequência dos alunos.*

** Às vezes parecia que eu nem estava lá.*

Diversas anotações do meu diário do campo referem-se a momentos muito difíceis e várias situações conflituosas que enfrentei em função das atitudes de algumas meninas da oficina, que ocasionaram inclusive a suspensão delas da atividade.

Já tinham ocorrido anteriormente diversas situações conflitantes em sala de aula, com um grupo específico de garotas. E a psicopedagoga Juliana Rocha, que acompanhava os jovens, já havia me alertado que

as meninas possuíam um histórico de pobreza e violência em suas famílias e costumavam expressar suas frustrações em relação a essa realidade adversa de forma muito contundente em sala de aula.

Em um dia de oficina especialmente tenso, de muitos gritos, xingamentos, empurra-empurras, entradas e saídas da sala, sem aviso, percebo, ao final de aula, após a saída dos alunos da sala, que a minha caixa de som, que utilizava para tocar músicas nas oficinas, tinha desaparecido. Fui imediatamente relatar o ocorrido para a psicopedagoga, e foi então que encontrei um outro grupo de alunas, que me contaram que suas colegas haviam escondido a caixa de som. Depois de muito procurar, encontrei as alunas, que me mostraram o local onde se encontrava o objeto. A psicopedagoga e eu julgamos necessário convocar uma reunião com os alunos e demais educadores para discutirmos a gravidade do que vinha ocorrendo nas aulas. Aquela tinha sido apenas a "gota d'água". Na conversa, as alunas mantiveram uma conduta agressiva e irônica e alegaram que eu estava mentindo, pois, segundo elas, eu estava dizendo que elas tinham roubado a caixa de som. Depois de muito conversarmos com as alunos, duas delas se desculparam, mas as outras não quiseram se desculpar, e não conseguimos chegar a um consenso. Decidi então dar uma segunda chance para as duas meninas que reconheceram o seu erro. As outras duas, que sinalizavam que continuariam com a mesma conduta, foram suspensas da oficina, por mim, em consenso com os demais educadores e alunos presentes.

Hoje me pergunto: seria aquela a única saída para resolver o conflito? Ou, o meu despreparo, a minha falta de experiência e formação me levaram a tomar aquela atitude autoritária e de exclusão?

Tais reflexões levantam diversas questões de difíceis contornos, para as quais ainda não tenho respostas. Como chegamos a esse ponto extremo de falta de respeito em sala de aula? O que eu poderia ter feito para evitar essa situação? Será que faltou diálogo entre eu e os

alunos durante as oficinas? Até que ponto relevar o comportamento desrespeitoso de alguns alunos significa prejudicar o aproveitamento dos outros que demonstram mais interesse no teatro e nas atividades de oficina? Ao se colocarem em sala de aula de maneira agressiva, estariam, aquelas alunas, exercendo a sua forma resistência cultural? Estariam elas tensionando as relações entre pessoas de classes sociais diferentes, mostrando que "não está tudo bem" aceitar, sem questionar, os valores da professora, jovem branca, de classe média que sobe o morro, em um contexto de uma cidade com grande desigualdade social? E, finalmente, o que eu faria nessa mesma situação, três anos após?

Trecho 4: Magia do teatro

(...) muito importante que eles conseguissem apresentar alguma arte teatral para algum público, pois sem essa experiência, eles não poderiam compreender a paixão e a seriedade que o teatro exige.

Por fim, destaco a experiência dos alunos do projeto Sase e do quinto ano da Escola da Pequena Casa, de apresentarem as cenas desenvolvidas nas oficinas. Eles apresentaram-se duas vezes: uma para membros da comunidade da Vila Maria da Conceição, na Pequena Casa, e outra fora da comunidade, na Mostra das Oficinas da Descentralização da Cultura, que ocorreu no Teatro Túlio Piva, localizado no Bairro Cidade Baixa, zona central de Porto Alegre.

A Mostra das Oficinas da Descentralização da Cultura é um evento tradicional do Projeto, que se realiza num dia inteiro de apresentações artísticas, dos alunos das oficinas de todas as regiões de Porto Alegre, atendidas pela Descentralização.

O fato dos ministrando das oficinas da Pequena Casa terem se apresentado foi gratificante para eles, que, empoderados por aquela situação lúdica, passaram a entender um pouco mais da

responsabilidade e da representatividade de compartilharem a sua realidade, um pouco da sua cultura e suas questões.

De acordo com a professora e diretora de teatro Viola Spolin:

A plateia é o membro mais reverenciado do teatro. Sem platéia não há teatro. Cada técnica aprendida pelo ator, cada cortina e plataforma no palco, cada análise feita cuidadosamente pelo diretor, cada cena coordenada é para o deleite da platéia. Eles são nossos convidados, nossos avaliadores e o último elemento na roda que pode então começar a girar. Ela dá significado ao espetáculo. (SPOLIN, 2005, p.11)

A experiência de apresentar-se diante de uma plateia proporcionou aos alunos provar da “magia” e da empolgação do teatro, da sensação de fazer o público vibrar, rir, se divertir e aplaudir.

4. Reencontro com os opinantes

(...) entrevista refere-se ao ato de perceber entre duas pessoas.

RICHARDSON apud. JÚNIOR, 2011, p.239.

Considerando os objetivos deste trabalho, de refletir sobre os efeitos do tempo na experiência realizada e de reconhecer possíveis repercussões das oficinas em momentos de vida futuros dos opinantes com quem convivi, resolvi retornar até à Pequena Casa da Criança.

A intenção desse retorno era reencontrar os alunos e a coordenadora dos projetos educativos do espaço no qual eu havia desenvolvido o projeto Comunidade-Identidade Teatral, três anos depois, para realizar entrevistas que me possibilitassem coletar memórias da experiência. No intuito de que o coletivo não influenciasse nas respostas dos indivíduos, e que eles pudessem se sentir mais à vontade para falar de suas memórias e impressões da experiência, realizei entrevistas individuais.

Desde o momento em que saí da porta de casa para me deslocar à Pequena Casa da Criança, ao passar pelos mesmos espaços, fazer o mesmo trajeto, ver as mesmas ruas, três anos depois, ressignifiquei lembranças, algumas já relatadas no meu diário, outras, presentes, mais ou menos nítidas na minha mente, tornaram-se sensoriais. Revia ruas, "ressentia" cheiros, toques, abraços, "reouvava" sons, vozes. Revivi inclusive a sensação de não saber como seria recebida, mas de outra forma, afinal, três anos se passaram, o que é muito tempo na vida de jovens e adolescentes.

Consegui encontrar-me com quatro alunas e um aluno da oficina do Sase, e uma aluna da oficina de teatro do quinto ano da Escola da Pequena Casa. O processo da entrevista em si foi difícil, truncado, pois eles mostraram dificuldades de verbalizar alguns sentimentos e

não pareciam ter muitas memórias em relação à oficina, depois de tanto tempo.

Constato que, de modo geral, eles não fizeram mais teatro depois de participarem das aulas comigo. Muitos estavam começando a trabalhar. Tive dificuldades também de conduzir as entrevistas, e procurei realizá-las da maneira mais informal e menos diretiva possível. Mas, infelizmente, o tempo que ficamos sem nos ver, e a pouca maturidade dos jovens e da própria entrevistadora, tornou a conversa um pouco superficial.

Acredito que não consegui chegar no cerne dos meus objetivos, pois as memórias "esfriaram", por mais que elas ainda existam. O que me surpreendeu foi o afeto dos ex-alunos em relação a mim e a curiosidade de me rever e de saber sobre a pesquisa.

O retorno à Pequena Casa me deu também a oportunidade de conversar com duas das alunas que participaram do episódio do "sumiço da caixinha", e que foram expulsas da oficina. Conseguimos analisar o episódio passado de uma maneira bastante reflexiva, aparentemente sem mágoas; e eu pude dizer a elas o quanto eu sentia por tê-las excluído da oficina.

Destaco a minha interpretação de algumas questões levantadas nas entrevistas com os alunos:

Os alunos que foram até o final das oficinas destacam como lembrança mais forte a experiência de terem se apresentado na Mostra da Descentralização, no Teatro Túlio Piva. Também a maioria deles têm lembranças muito positivas das aulas, de momentos de "alegria", "tranquilidade" e "diversão". Mas também lembraram de momentos de tensão e de falta de concentração nos exercícios de aula. Uma aluna lembrou especificamente de um exercício em que criava "fotografias" com o corpo.

Em conversa com os alunos do Sase, instiguei-os a se lembrarem da cena que criamos. Uma das meninas lembrou-se das músicas e das perucas, outra lembrou-se dos narizes de palhaços, das saias e das coreografias que compunham a cena. Falaram também que a cena "falava sobre racismo" e sobre "aceitar seu cabelo". Perguntei a elas então como se sentiam atualmente em relação a seus cabelos: uma aluna respondeu que acha bonito seu cabelo, mas só o usa solto em casa, pois tem medo de sofrer represálias na rua. Outra ex-aluna disse que em 2010 quase ninguém usava cabelos "*black*" e que nos últimos dois anos começaram a aceitar mais o seu cabelo e a sua pele.

Problematizamos também o episódio do desaparecimento da caixa de som, que terminou com a exclusão das duas alunas da oficina. Uma das meninas com quem conversei era justamente uma das que tinha saído, e ela falou que sentiu raiva no momento, mas depois reconheceu que tinha errado. Disse que, após ter sido afastada da atividade, "via as gurias ensaiando e dançando e sentia muita vontade de ir lá também". Outra aluna também levantou a questão de quando suas colegas saíram: "ficou difícil porque a cena ficou com poucas pessoas".

Posteriormente, conversei com a ex-aluna da oficina do quinto ano, que relatou que foi muito divertido trabalhar com o Chaves, e poder se apresentar representando a personagem da Chiquinha, pois ela sempre brincava de imitá-la em casa. Ela lembrou de um dia de oficina que aconteceu no pátio da escola, no qual criamos a "cena da vizinhança". Alegou que gostava que na cena não tinha figurino e nem cenário, porque era tudo imaginação. Ao final da conversa, ela me relatou que o teatro ajudou-a a se relacionar melhor com as pessoas.

De toda a entrevista, destaco três frases, que na minha opinião, foram bastante significativas para entender o envolvimento e o entendimento dos jovens com a experiência do fazer teatral:

"Tava me entregando pro teatro." (S, 15 anos)

"Vontade de fazer mais e apresentar para as pessoas o que eu aprendi". (S, 15 anos)

"O teatro faz a gente enxergar o outro lado". (K, 16 anos)

Após o encontro com os jovens, conversei também com Leoni Rizzi, consultora das equipes de trabalho e da direção da *Pequena Casa*.

Na conversa, ela disse que observa no cotidiano dos profissionais que trabalham na comunidade, uma distância da academia com a prática, de um discurso da universidade que não diz respeito à realidade. Menciona também a necessidade de que a formação acadêmica dedique horas ao trabalho em comunidades, o que, na sua visão, amenizaria o problema. Para ela, o trabalho social relaciona-se à prática: "colocar o pé no chão".

Sobre o trabalho com docência, ela considerou que os alunos parecem não entender o que está acontecendo, mas que o aprendizado se dá na convivência. Ela também se referiu à importância de trabalhar com prazer na comunidade, pois os alunos precisam sentir a paixão do educador para terem uma postura mais colaborativa. Para ela, os jovens, quando estão fora da comunidade, mostram uma postura positiva com o trabalho. Também alegou que é importante que os alunos frequentem outros espaços, pois reforça a representatividade da comunidade no comportamento dos jovens. Terminou avaliando positivamente o processo das oficinas que ministrei em 2013, pois visualizou uma maior desenvoltura nos jovens que se envolveram com o teatro, na questão de trabalhar a timidez e desenvolver a autoestima. Defendeu que o importante não é fazer somente uma bela apresentação, é também o fato do aluno

"precisar daquele tempo para reconstruir alguma coisa interna". Ela disse que a minha iniciativa de reencontrar os alunos demonstra a importância do processo desenvolvido junto a eles na minha trajetória, e isso tenderá a contribuir para a sua autovalorização. Destacou também o processo de avaliação realizado com as alunas que foram expulsas da oficina, que proporcionou a elas momentos de autoreflexão.

Avalio que, nessas conversas, de modo geral, foram trazidas pelos entrevistados questões relativas à identidade, à importância da alegria e do prazer na aprendizagem e da paixão no ofício da arte.

De acordo com Simon (1971, p.79), "(...) a essência do jogo é inerente à sua criação espontânea, pelo prazer que o processo garante aos jogadores na diversão do jogar.(...)". O grande desafio da docência em teatro é fazer acontecer este teatro espontâneo, que envolva os alunos de verdade, pois dessa forma as aulas poderão cumprir o objetivo de desenvolver as aptidões do ser humano, tanto no âmbito individual quanto no coletivo.

Considerações finais

Aprendimentos

O filósofo Kierkegaard me ensinou que cultura é o caminho que o homem percorre para se conhecer.

Sócrates fez o seu caminho de cultura e ao fim falou que só sabia que não sabia de nada.

Não tinha as certezas científicas. Mas que aprendera coisas di-menor com a natureza.

Aprendeu que as folhas das árvores servem para nos ensinar a cair sem alardes.

Disse que fosse ele caracol vegetado sobre pedras, ele iria gostar.

Iria certamente aprender o idioma que as rãs falam com as águas e ia conversar com as rãs.

E gostasse mais de ensinar que a exuberância maior está nos insetos do que nas paisagens. (...)

Manoel de Barros

Este trabalho leva-me a refletir sobre como eu tenho "pisado no meu chão" nos últimos anos. Sobre como eu deveria "pisar no chão do mundo como se ele fosse meu, mas também do outro". É um tenso paradoxo e uma complexa forma de se (con)viver.

Observei que meus passos sobre essa terra ainda são cambaleantes, hesitantes, mesmo quando conheço bem o chão em que estou pisando. Neste processo de resgate de lembranças e vivências, me senti distante da temática (Resistência Cultural) do Trabalho de Conclusão de Curso em vários momentos, mas ao mesmo tempo sinto que, neste momento, não poderia discorrer sobre outro assunto.

Realizar este trabalho foi muito mais dolorido e difícil do que eu imaginava, porque se trata de buscar a verdade sobre mim, sobre o que eu fiz, sobre o que eu faço. Remexer em memórias de alguns fatos que foram tão tensos para mim, que tiraram meu chão tantas

vezes, desilude, mas é um importante processo de autoconhecimento.

Da experiência de ter ministrado as oficinas na Vila Maria da Conceição, destaco que é praticamente impossível negar o universo carregado de história e resistência cultural dessa comunidade, à qual importantes segmentos da sociedade viram as costas, ou simplesmente desconhecem – ignorância esta provocada por preconceitos de uma elite econômica que detém o poder dos meios de comunicação e que nega a expressiva cultura popular e negra porto-alegrense, não dando a ela o valor que merece.

Ao veicular majoritariamente notícias a respeito do tráfico de drogas e da violência da comunidade, e omitir a cultura daquele local, a grande mídia acaba por marginalizar os moradores de maneira generalizada, desqualificando, assim, uma história e uma cultura de vital importância na construção de identidade da cidade, logo, dos cidadãos de Porto Alegre.

Dada essa realidade de exclusão, a expressão artística da Vila Maria da Conceição afirma-se como uma maneira de protestar e resistir. De acordo com Teixeira Coelho (1997, 336):

Consideram-se de resistência cultural os modos culturais de populações subjugadas politicamente, culturalmente ou pela força, e por intermédio dos quais essas comunidades cultuam suas tradições e sua identidade. Esses modos são, freqüentemente, manifestações atomizadas de grupos às vezes relativamente reduzidos - como populações camponesas e indígenas, no campo, e minorias étnicas ou outras, nas cidades -, sem forças suficientes para o combate simbólico em pé de igualdade com a cultura dominante.

Quando eu atuei no Programa da Descentralização da Cultura, em 2013, o programa já possuía características bem diferenciadas de quando surgiu, em 1994. O propósito das oficinas de arte era muito mais de entretenimento e fruição artística do que utilizar-se da arte como uma ferramenta política de conscientização política, promoção

da cidadania e protagonismo popular, como nos primeiros dez anos da Descentralização. Notei também a falta do projeto ter, em sua equipe de coordenação e supervisão, mais profissionais da área da cultura e artistas, que compreendessem de maneira mais prática algumas necessidades específicas do projeto:

Novamente, a concepção de democratização cultural foi aproximada, pela Secretaria Municipal de Cultura, sob comando do PMDB, da ideia de desconcentração cultural do centro da cidade, levando atividades para as comunidades e concebendo a participação como passiva das comunidades em atividades elaboradas pela SMC. Ou seja, a participação reduzida à fruição cultural. (...) Deste modo, o Programa se tornou em um mercado de trabalho para os artistas e não um espaço de luta e articulação política. Esta política resgatou a mesma lógica que permeava as atividades nos centros comunitários na ditadura militar - lazer e distração, para que a cabeça das pessoas se mantivesse ocupada e distraída - tornando assim estes espaços importantes no processo de alienação e obtenção de coesão social. As comunidades perderam espaço e representatividade dentro do Programa e das políticas públicas culturais. (COTO, 2012: p.138)

As reflexões propiciadas nesse retorno à Pequena Casa, na retomada de uma experiência que marca o início da minha trajetória docente, leva a pensar sobre os propósitos e efeitos das minhas ações pedagógicas no Programa da Descentralização da Cultura. A oficina que ministrei estava mais focada na fruição artística ou no empoderamento político dos opinandos? O meu planejamento de aulas evidenciava a articulação entre a minha preocupação política e social e o meu trabalho artístico e pedagógico? A estrutura do programa me possibilitava ir além dos objetivos "não tão políticos" do atual programa? E até que ponto eu resistia para manter minha metodologia com meus propósitos políticos de empoderamento popular dentro da Descentralização?

Penso também se é possível trabalhar pela resistência cultural na docência em teatro no ambiente escolar, na prática pedagógica do professor de teatro. Parece-me que a realidade do atual sistema de ensino brasileiro é tão desvalorizada, tão embrutecida, que faz causar

patologias psicológicas e físicas em profissionais docentes que buscam somente realizar um trabalho com prazer e verdade (e lidam com a frustração constantemente), que chega ao ponto de eles próprios se brutalizarem, tendendo a atitudes comodistas ou autoritárias em relação a seus alunos. Questões como essas me colocam muitas dúvidas em relação aos limites e possibilidades do professor frente às imposições do sistema e os desafios da realidade.

Quando se trabalha em uma comunidade em situação de vulnerabilidade social, é preciso ter a consciência que o trabalho artístico é constantemente atravessado pela realidade social do lugar e das pessoas que nele convivem. Ainda mais em uma grande instituição, com muitos projetos acontecendo. Cabe considerar, que, num projeto social, o trabalho com o teatro é apenas mais uma atividade, que não pode se responsabilizar por salvar vidas, pois, em uma comunidade em vulnerabilidade social, as pessoas são privadas de aspectos para muito além da subjetividade, sofrem pela falta de acesso ao que é básico para a sobrevivência.

O artista/educador precisa perder a pretensão, a vaidade e o olhar um tanto quanto messiânico que às vezes se incorpora à arte, pois o contexto em que se trabalha a arte pode conspirar contra a própria arte. E para que ela aconteça, é preciso não desistir. Resistir acima de tudo. O que pode significar fracassar. Como reflete o dramaturgo irlandês Samuel Beckett, é preciso “fracassar melhor”, pois os momentos de expressão artística e convívio no coletivo são chances de fazer os jovens compreenderem a si mesmos e a realidade em que vivem. E, mesmo aqueles que não aparentam, ou que, por vezes, resistem, reagem de diferentes formas, tendem a atribuir valor à vivência artística e coletiva propiciada pela prática teatral.

Em muitos momentos eu me senti como um elemento estranho naquela comunidade, pois assim eu era tratada pelos alunos e alguns funcionários da Pequena Casa. Mas será que eu, sem perceber,

também não contribuí para isso, ao não investir a quantidade de energia e a qualidade do envolvimento necessários, ao não me comunicar de forma suficiente, ao não me dispor a ouvir e ver o outro, ao não valorizar o prazer das pequenas coisas?

O papel do facilitador é fazer perguntas no lugar de dar respostas, encorajar membros da comunidade para por suas idéias em prática, ajudar a manter o foco no problema como forma de ajudar na sua solução, abrir espaço para diferentes setores da comunidade para apresentar seus pontos de vista e garantir a democracia dentro do processo. (NOGUEIRA, 2013, p.191)

No cenário político do Brasil vive-se um momento histórico de retrocessos de direitos constitucionais conquistados a décadas atrás, que afetam diretamente a qualidade de vida e a liberdade de pensamento da população.

Nesse sentido, destaco, dentre as últimas ações políticas lançadas pelo governo, a exclusão do ensino das artes e educação física do currículo do Ensino Médio, a Proposta de Emenda Constitucional 55/241, que estipula o congelamento de gastos em investimentos públicos em áreas básicas para a população, como saúde, educação e cultura, e o projeto de lei que inclui nas diretrizes e bases da educação nacional o programa Escola Sem Partido, de autoria do senador Magno Malta (PR-ES), que criminaliza o que considera uma prática de "doutrinação política-ideológica" de alunos pelos professores em sala de aula. Muitos profissionais da educação e movimentos sociais se opõem à realização desse programa, e o chamam de "Lei da Mordaca", pois alertam que esse projeto se constitui numa ameaça à liberdade de expressão do pensamento, pois não existe pensamento isento de ideologia, e que o próprio Escola Sem Partido serve a um pensamento conservador, autoritário e de fundamentalismo cristão.

Ações como essas, que põem em risco direitos conquistados pela população, fazem deste um momento de grande resistência cultural

por uma parcela da população, que realiza ocupações de espaços públicos, protestos nas ruas e debates nas redes sociais da *internet*.

Esta é a realidade política e social em que eu, Paula Nunes Lages, me formarei como professora de artes. O contexto atual exige um "fôlego extra" para se exercer a função docente. Percebo que a Paula de três anos após as oficinas da Descentralização, problematizadas neste Trabalho de Conclusão de Curso, que teve, ao longo desse tempo, contato com textos, livros, teorias, que ministrou outras oficinas, que conheceu outros alunos, que trocou ideias com colegas e professores, que fracassou e se superou tantas outras vezes, precisa mais do que nunca encontrar a maneira de colocar o seu conhecimento e experiência adquiridos em prática, para realizar um trabalho potente e transformador de pessoas através da docência teatral. Dessa maneira, talvez se construa um "tempo-espaço" de liberdade na educação, assim contribuindo para avançar um pouco a "roda da fortuna" do momento político para outra direção. Pelo menos em um contexto de "micropolítica".

Neste contexto político, alerta para o risco de extinção do Programa da Descentralização da Cultura, que vem já alguns anos sofrendo um processo de sucateamento, e que nesses 22 anos de história se tornou um patrimônio cultural da cidade de Porto Alegre, possibilitando uma significativa camada da população maior acesso a uma formação artística e a se expressar através da arte.

Dentre as contribuições do Programa de Descentralização da Cultura aos portoalegrenses, destaca-se: a criação de diversos grupos de teatro importantíssimos para a cidade e a formação inicial de artistas; a crescente qualidade da produção artística porto-alegrense; a formação de espectadores e apreciadores de arte em geral; e a ampliação do acesso a bens culturais e artísticos, abrangendo populações até então restritas a eventos culturais e manifestações artísticas da sua comunidade ou região, pouco beneficiadas pelo

poder público. Essas conquistas tendem a uma maior diversidade cultural e à melhoria da qualidade de vida da população de Porto Alegre, rompendo com a visão elitizante de arte e cultura.

No caso da extinção do programa, a cidade sofreria sérios retrocessos. Os meios de produção artística das comunidades, que dependem da estrutura pública, perderiam espaços e oportunidades. Uma camada significativa da população portoalegrense seria privada de se expressar artisticamente e trocar conhecimentos. Esse prejuízo para a cultura de Porto Alegre será incalculável, pois quanto menos cultura uma cidade tem, menos a cidade se conhece.

Mas apesar dos pesares, a arte comunitária, popular, independente, de resistência, seguirá existindo e resistindo. E, na condição de artista, reflito que é preciso olhar com mais atenção a ela. E lutar por ela. Pois a diversidade e a adversidade é o que somos.

REFERÊNCIAS

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO RIO GRANDE DO SUL. **Maria Degolada**: mito ou realidade? Porto Alegre: EST, 1994.

ALENCAR, Sandra. **Atuadores da Paixão**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura / FUMPROARTE, 1997.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

BRECHT, Bertolt. **Poemas 1913 – 1956**. Seleção e tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2000.

CHACRA, Sandra. **Natureza e Sentido da Improvisação Teatral**. São Paulo: Perspectiva, 1991

COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 1997

COTO, Gabriela Cordioli. **Limites e Potencialidades da participação no programa Descentralização da Cultura de Porto Alegre**. 2012. 155 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Administração, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

FREINET, Celéstin. **As Técnicas Freinet da Escola Moderna**. Lisboa Editorial Estampa Ltda, 1975.

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

FREIRE PAULO. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GUATARRI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1996.

GUIMARAENS, Rafael. **Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre: 25 anos de Cultura**. Coordenação da Memória Cultural. Porto Alegre: Editora da Cidade, 2016.

JÚNIOR, Álvaro Francisco de Britto, JÚNIOR, Nazir Feres. **A utilização de entrevista em trabalhos científicos**. Evidência, Araxá, v. 7, n. 7, p. 237-250, 2011.

KERBER, Alessandro. **Memória e Identidade musical da Vila Maria da Conceição**, Porto Alegre: 2004.

KOGUT, Ângela Maria. **Análise dos artigos, no programa de desenvolvimento educacional (PDE) na linha de pesquisa de pedagogia, que tratam a respeito da lei 10.639/03 nas escolas estaduais do Paraná (de 2007 a 2012)**. Pró-reitoria de graduação e educação profissional, Coordenação de estudos e Pesquisas Inovadoras, Núcleo de estudos afro-brasileiros, Universidade Federal do Paraná, 2015.

MARX, Karl. **As teses de Feuerbach**. Tradução de Ridendo Castigat Mores. Berlim, 1845.

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.

NETTO, Maria Amélia Gimmler. **Teatro de Grupo e Teatro em Comunidade: princípios pedagógicos e estéticos no trabalho do diretor e do mediador**. 2006. 92 f. TCC (Graduação) - Curso de Licenciatura em Educação Artística- Habilitação em Artes Cênicas, Departamento de Artes Cênicas, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. Boal e o teatro em comunidades: Contribuições da experiência Africana. **Teatro: Revista de Estudos Culturales /A Journal of Cultural Studies**: Número 26, pp.181-197, 2013.

SIMON, Paul. **Play and Game Theory in Group Work: a collection of papers by Neva Leona Boyd**. Chicago: Jane Addams Graduate School of Social Work/ University of Illinois at Chicago Circle, 1971.
SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. Trad. Ingrid Dormien Koudela. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção Estudos, 62)