

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA**

NAYRA JOSEANE E SILVA SOUSA

**POR DENTRO DO TEATRO:
ETNOGRAFIA DOS PÚBLICOS DA CULTURA NO COMPLEXO CULTURAL
TEATRO DO BOI EM TERESINA (PI)**

TERESINA - PI

2017

NAYRA JOSEANE E SILVA SOUSA

**POR DENTRO DO TEATRO:
ETNOGRAFIA DOS PÚBLICOS DA CULTURA NO COMPLEXO CULTURAL
TEATRO DO BOI EM TERESINA (PI)**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Piauí, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Márcia Leila de Castro Pereira

TERESINA - PI

2017

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Letras
Serviço de Processamento Técnico

S725p Sousa, Nayra Joseane e Silva.
Por dentro do teatro: etnografia dos públicos da cultura no complexo cultural teatro do boi em Teresina (PI) / Nayra Joseane e Silva Sousa. – 2017.
145 f.

Dissertação (Mestrado em Antropologia) –
Universidade Federal do Piauí, 2017.
Orientação: Prof^a. Dr^a. Márcia Leila de Castro Pereira.

1. Públicos. 2. Práticas Culturais. 3. Política Cultural.
4. Mediação Cultural. I. Título.

CDD 301.2

NAYRA JOSEANE E SILVA SOUSA

**POR DENTRO DO TEATRO:
ETNOGRAFIA DOS PÚBLICOS DA CULTURA NO COMPLEXO CULTURAL
TEATRO DO BOI EM TERESINA (PI)**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Piauí, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Márcia Leila de Castro Pereira

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Márcia Leila de Castro Pereira
Universidade Federal do Piauí - UFPI (Orientadora)

Prof. Dr. José Márcio Pinto de Moura Barros
Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG (Examinador Externo)

Prof^ª. Dr^ª. Maria Dione Carvalho de Morais
Universidade Federal do Piauí - UFPI (Examinadora Interna)

Prof^ª Dr^ª. Maria Lídia Medeiros de Noronha Pessoa
Universidade Federal do Piauí - UFPI (Suplente)

Aos destemidos, a capacidade de sonhar...

AGRADECIMENTOS

A imensidão desse tempo como pesquisadora deixou rastros irreversíveis de laços de afetos e caminhos construídos, nos quais muitos foram as/os que tiveram papéis essenciais nesse percurso. Assim, espero saudar a todas e todos que alargaram suas varandas e abraçaram este horizonte comigo.

Agradeço a Deus e as boas energias por me conceder forças nos momentos mais espinhosos e cansativos dessa jornada.

Agradeço aos públicos das oficinas do “Teatro do Boi” que são as vozes desse trabalho pela disposição em contribuir: aos públicos das oficinas de dança, capoeira, figurino, música, artes plásticas, teatro, percussão e ao Grupo Corpo de Baile. Agradeço aos instrutores/as das oficinas: Cynthia, Kiara, Mestre Diogo, Wilson, Wellington, Kelly, Pedro Black, Socorro Pereira, Socorro Caldas e Maurício. Aos vigias do Teatro (principalmente aos Senhores Rodrigues e Martins) que foram meus “informantes” fundamentais; Aos ex-diretores do Teatro do Boi com os quais tive contato e que me receberam com fina gentileza: Zezé Lopes, Chiquinho Pereira, Wander Lima, Adalmir Miranda, Wilson Costa, Silvana Oliveira e a gestora atual, Ana Tereza Lopes. Ao Grupo *Straimy* por permitir que eu participasse de seus ensaios e onde o carinho e atenção sempre eram presentes. Agradeço ao senhor Sapateiro que me recebeu com uma simpatia sem igual. As contribuições de Ací Campelo e de Waldílio Siso. Todas as mães das/os alunas/os e as/os moradoras/es do entorno do Teatro que dispuseram de um tempo para responder aos meus questionamentos.

Agradeço à minha família, meu alicerce que semeia amor. À minha mãe Neuza, com sua firmeza e doçura sempre atenta ao meu caminhar. Ao meu pai, José Luís, pelo apoio irrestrito, além de nos proporcionar o “lúdico” com a arte mágica quando se performatiza de forma tão séria e competente em “Mágico Zaron”. Aos meus irmãos, Janielson, Jadielson e ao meu primo Anderson, os quais são presenças essenciais em minha vida. E nesse caminhar me tornei “titia” da Clarice e, mesmo com o tempo apertado entre leituras, campo e viagens a trabalho, poder participar dos primeiros passos da “dengozinha de olhar brilhante” alimentaram instantes de ternura. Agradeço ao apoio das/os tias/tios (em especial, à tia Amparo que nos deixou tanta saudade), avó (*in memoriam*) e avô, primas/primos e cunhadas, pois o sentimento de “casa” é um conforto necessário.

À minha orientadora, Márcia, pela delicadeza, generosidade e humildade de quem via meus olhos aflitos e acalmava a angústia. Obrigada pela confiança, apoio e disponibilidade sempre terna. Aos professores do PPGant: Prof^a. Dr^a Márcia, Prof^a. Dr^a Lídia, Prof^a. Dr^a

Carmen, Prof. Dr. Alejandro, Prof^a. Dr^a Verônica, com os quais tive o prazer de compartilhar momentos instigantes de discussões em sala de aula. Ao professor Dr. Raimundo Nonato, com quem partilhei o início de sua gestão como coordenador do PPGAnt. Ao Natanael, sempre atencioso em tirar dúvidas e sufocos com prazos e burocracias que fazem parte desse caminho. Agradeço também ao professor Dr. Francisco Júnior, sempre atencioso quando o solicitava. Aos amigos da turma (2015-2017) que foram fonte de inspiração: Marcus, Vagner, Ravena, Sérgio, Jordana, Dani, Caio, Iane e L'Hosana. Em especial: Kelly, Luciana e Tâmara – Amoras, nossa parceria foi essencial nesse laço que ultrapassou a sala de aula e configura-se em respeito, carinho e cumplicidade. Meu imenso afeto por vocês.

Agradeço ao momento enriquecedor da qualificação e da defesa em que tive os olhares cuidadosos e atentos da professora Dr^a Dione Moraes, nos dois momentos, do professor Dr. Luciano Melo no primeiro e do professor Dr. José Márcio Barros, no segundo.

Aos amigos que a UFPI trouxe para a minha vida: Ianara, desde os tempos de graduação em ciências sociais e lá se vão mais de dez anos. O que, de fato, nem lembro quando não a tive por perto. Minha amiga e irmã de alma, agradeço o zelo e a torcida de sempre; Isso se estende a sua família: Tia Nina, Seu Cristóvão, Mayara, Iara, a vozinha Alzira (*In memorian*) e ao Danilo, seu namorado que, sempre solícito e paciente, contribuiu nos meus momentos aflitos de neófito nos recursos que ele domina: gráficos, desenhos e mapas, muito obrigada! A UFPI aproximou também a minha provocadora mais instigante: Pâmela Laurentina que em meio aos nossos contrassensos de opiniões, uma amizade floresceu; Obrigada por fazer parte desse processo desde o início, com leituras, escutas, disponibilidade até aos finais de semana, pelos cafés e carinho, sou muito grata por ter você em minha vida. À Hercília, dona de uma delicadeza singular, obrigada pelas conversas, sorriso sincero, ideias, mapas, documentos da FMCMC, escutas e bolo quentinho. Agradeço a Daniele Soares por momentos compartilhados de angústias (porque escrever não é fácil!), pelas discussões teóricas, escutas sobre o campo, trocas de bibliografias, parceria no movimento “Boa Esperança Resiste”, carinho e cuidado, tenho imensa admiração por você, Dani. Ao Lucas Pereira que mesmo de longe foi presente nesse momento com seu olhar atento e carinhoso, bem como ao seu pai, Chiquinho Pereira que, desde a concepção do projeto para a seleção do mestrado, foi solícito a me provocar sobre as ideias do trabalho, imensa admiração por vocês. À Adriana (Magrinha) que lá no início ainda no processo de seleção do mestrado nos recebeu (Tâmara e eu) em sua casa, domingo, para discutir e tranquilizar sobre as etapas do processo. À Tâmara (de novo) que a vida nos fez reencontrar, e que prazer foi e é ter perto, minha amiga, sua alegria é um verdadeiro alento. À Gabriela Fernandes pela gentileza e habilidade

no inglês. À Geysa Costa por quem tenho imensa admiração (teu livro do Michel de Certeau ainda está comigo!). À Tayná Egas, obrigada pela paciência, escuta, carinho e por me permitir compartilhar dias chuvosos e ensolarados em um descanso à “loucura” na reta final do mestrado (e que seguem para dias além). Aos bons encontros com: Sávia Alencar, Thátilla Porto, Jennifer Gonçalves, Weriquis Sales, Socorro Moraes, Jesus Andrade, Thayana Costa, Tiago Sousa Neto.

Aos amigos da “praia”: Talita, Luciano, Lívia, Emanuel, Theídes, Lucília, Marília, Petterson, Erika, obrigada pela torcida, seus lindxs!

Aos colegas de trabalho pela compreensão nos dias de necessárias ausências. Ao Ricardo Andrade por entender este momento tão angustiante. Agradeço a querida Fernanda Martins que aceitou tantas vezes escutar minhas divagações sobre a pesquisa nas segundas-feiras à noite em Coelho Neto (MA). Aos/as alunos/as do “Centro Educacional Albert Einstein” que também foram ouvintes de minha pesquisa durante as aulas quando eu sempre pontuava algum exemplo do “campo”. É uma alegria ver os olhos curiosos de vocês, o que me encoraja nessa empreitada, obrigada!

Aos amigos que conheci, vivenciei e aprendi muito da Avenida Boa Esperança, que possibilitou outro olhar para a zona Norte de Teresina com a luta do movimento “Boa Esperança Resiste”. Ainda lembro o Senhor Alcides (Seu Cidinha), no término de uma entrevista em sua casa, ele emocionado, disse para a Dani e para mim: “minhas filhas, não se esqueçam de trilhar, sigam trilhando”. Eu respondo: estou seguindo suas palavras Seu Alcides, muito obrigada!

Agradeço ao Joaquim pela leitura cuidadosa da dissertação.

Agradeço a Hercília Raquel de Sousa Mendes pela linda capa dessa dissertação.

Agradeço a Capes por financiar a pesquisa.

E por tanto amor recebido tenho gratidão hoje, aqui e (quicá) em outras vidas.

RESUMO

Esta pesquisa analisa do ponto de vista etnográfico, os públicos da cultura no “Teatro do Boi”, em Teresina (PI). Esta instituição pública de cultura atua no fomento de práticas culturais promovidas no palco do Teatro, na biblioteca “Fontes Ibiapina” e nas diversas oficinas artístico-culturais que são ofertadas em sua programação. Dos três elementos que compõe o centro cultural, o estudo focou neste último, com o propósito de compreender os sentidos atribuídos pelos públicos das oficinas às experiências vivenciadas por eles/elas na instituição. Assim, percorrendo o cotidiano das oficinas, reconheço que os comportamentos dos públicos são configurados pelo processo de mediação cultural que envolve a gestão da instituição e a atuação dos instrutores, os quais mobilizam estratégias que influenciam a relação daqueles com o universo da cultura. Não obstante, às narrativas dos/as interlocutores/as apresentam o reflexo do processo de “revitalização” que aconteceu recentemente no “Complexo Cultural”, sendo parte dos processos de intervenções urbanas globais que modificaram não somente a estrutura física do prédio, mas provocaram novas ressignificações sobre a apropriação do seu espaço, identificando assim, o fenômeno denominado de *gentrification*. O percurso etnográfico evidenciou as tensões e expectativas dos diversos agentes envolvidos na dinâmica sociocultural que configura a instituição. Neste feito, o estudo busca iluminar as lacunas referentes aos estudos de públicos culturais para que se pensem outras realidades possíveis neste campo.

Palavras-chave: Públicos. Práticas Culturais. Política Cultural. Mediação Cultural.

ABSTRACT

This research analyses the cultural audience of the “‘Boi’ Theatre” from Teresina (PI) considering the ethnographic approach. This public cultural institution works through the fomentation of cultural practices which are promoted at the theatre’s stage itself, at Fontes Ibiapiana library and at the various artistic-cultural workshops which are offered in its programme. Taking account the three elements which are part of the cultural center, this study focused on the last one, thus the following study goals is to understand the meanings built by workshop’s audience based on the experiences they’ve had on that institution. So, observing the workshop’s daily routines it was recognized that the public’s behavior is shaped by cultural mediation process which involves institution management and the action of the theatre workers who mobilize strategies that influence the relationship of those with the universe of culture. However, the interlocutors’ narratives show the reflection of the revitalization process that happened recently at the “Cultural Complex”, being part of global urban intervention process which modified not only the physical structure of the building, but also caused the new redetermination on place appropriation, identifying the phenomenal known as *gentrification*. The ethnographic approaching evidenced the tensions and expectations of several agents who are involved in sociocultural dynamics that conforms the institution. In conclusion, the study intends to fulfill the existent gaps in cultural public studies, so that new realities will be able to be thought at this field.

Keywords: Audience. Cultural Practices. Cultural Politics. Cultural Mediation.

LISTA DE SIGLAS

- ADH** – Agência de Desenvolvimento Habitacional
- APL** – Programa de Empréstimo Adaptável Horizontal
- BIRD** – Banco Internacional para Reconstrução e desenvolvimento
- BNH** – Banco Nacional de Habitação
- CEU** – Centro de Artes e Esportes Unificados
- CIARTE** – Centro Integrado de Arte
- COHAB** – Companhia de Habitação do Piauí
- CONFENATA** – Confederação Nacional de Teatro Amador
- ENEM** – Exame Nacional do Ensino Médio
- FATEPI** – Federação de Teatro Amador do Piauí
- FMCMC** – Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves
- FRIPISA** – Frigorífico do Piauí S. A.
- IBGE** – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
- IFMA** – Instituto Federal do Maranhão
- INSEE** – Instituto Nacional de Estatísticas e Estudos Econômicos
- IPEA** – Instituto de Pesquisas Econômicas Aplicadas
- MINC** – Ministério da Cultura
- MinC** – Ministério da Cultura
- MUNIC** – Pesquisa de Informações Básicas Municipais
- PLN** – Programa Lagoas do Norte
- PMT** – Prefeitura Municipal de Teresina
- SESC** – Serviço Social do Comércio
- SATED-PI** – Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão do Estado do Piauí.
- UFPI** – Universidade Federal do Piauí
- UNESCO** – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
- ZPA** – Zona de Proteção Ambiental

LISTA DE FOTOGRAFIAS

- Fotografia 1:** Fachada do Teatro do Boi
Fotografia 2: Matadouro Municipal
Fotografia 3: Fachada do Teatro do Boi em 2009 (antes da revitalização do PLN)
Fotografia 4: Corredor do Complexo Cultural Teatro do Boi
Fotografia 5: Oficina de Teatro – Montagem do Espetáculo “O Encantado”
Fotografia 6: Oficina de Corte e Costura/Figurino
Fotografia 7: Oficina de Violão
Fotografia 8: Oficina de Violão
Fotografia 9: Oficina de Percussão
Fotografia 10: Oficina de Capoeira
Fotografia 11: Ensaio do Grupo Corpo de Baile
Fotografia 12: Grupo Corpo de Baile – Apresentação do Espetáculo “A Ressurreição do Boi”
Fotografia 13: Ensaio do Grupo *Straimy*
Fotografia 14: Ensaio do Grupo *Straimy*
Fotografia 15: Ensaio da Festa Junina
Fotografia 16: Ensaio do Espetáculo “Auto de Natal”
Fotografia 17: Corredor do Complexo Cultural Teatro do Boi – Mães Aguardando o Ensaio do “Auto de Natal”
Fotografia 18: Públicos do Espetáculo “Auto de Natal”
Fotografia 19: Espetáculo “Auto de Natal”

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1:** Distribuição espacial dos equipamentos culturais na cidade de Teresina Referentes aos Teatros
Figura 2: Demarcações de Lugares no Bairro Matadouro
Figura 3: Planta Baixa do Teatro do Boi

LISTA DE QUADROS

- Quadro 1** – Ordem cronológica De Prefeitos, Presidentes da FMCMC e diretores do Complexo Cultural Teatro do Boi
Quadro 2 – Professores do Complexo Cultural Teatro do Boi e modalidade correspondente
Quadro 3 – Programação semanal das oficinas do Complexo Cultural Teatro do Boi
Quadro 4 – Sequência de apresentações do espetáculo “Auto de Natal”

MAPA

- Mapa 1:** Bairros Atingidos pelo Programa Lagoas do Norte

SUMÁRIO

A cena da pesquisa: Uma introdução	14
Caminhos e escolhas	23
CAPÍTULO 1 – DESCORTINANDO A CENA: DO MATADOURO AO TEATRO (EQUIPAMENTOS CULTURAIS, ZONA NORTE, INTERVENÇÕES URBANÍSTICAS, PÚBLICOS)	28
1.1. Os equipamentos culturais na cidade de Teresina	28
1.2. Redescobrimo a zona Norte e o bairro Matadouro	36
1.3. “...quando o Teatro era Velho...”	44
1.4. “O Teatro do Boi virou um luxo”	52
1.5. Que público é esse?	61
CAPÍTULO 2 – EMARANHADOS ARTÍSTICOS: O COTIDIANO NO “TEATRO DO BOI”	66
2.1. Aproximações Iniciais	66
2.2. “Mamãe, o Teatro do Boi tem um monte de cursos, vamos lá?”	74
2.3. No Corredor	75
2.4. Na Sala de Teatro	77
2.5. Pontilhando o Tecido	82
2.6. Cordas de Violões e Baquetas em Punho	85
2.7. No Palco Externo	91
2.8. “Aqui é minha segunda casa”	95
2.9. “A gente só ensaia aqui, mas não é oficina”	104
CAPÍTULO 3 – A LUZ QUE ATRAVESSA A CENA: ENSAIOS, NEGOCIAÇÕES E SILÊNCIOS	110
3.1. Ensaios	110
3.2. Mais Ensaios	116
3.3. “Hoje Tem espetáculo? Tem sim senhor”	118
CONCLUSÃO: TRINTA ANOS DO TEATRO DO BOI	126
REFERÊNCIAS	132
ANEXO I – ORGANOGRAMA DA FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA MONSENHOR CHAVES (FMCMC)	140
ANEXO II – RELATÓRIO DETALHADO DAS OFICINAS/CURSOS DO COMPLEXO CULTURAL TEATRO DO BOI (ANO 2016)	141
ANEXO III – QUADRO DE PAUTAS DO TEATRO DO BOI (ANO 2016)	144
APÊNDICE	

A cena da pesquisa: Uma introdução



Fotografia 1: Fachada do Teatro do Boi
Fonte: Nayra Joseane e Silva Sousa, maio de 2017.

Em uma manhã de outono, calculo o percurso de minha casa até o Teatro do Boi (Fotografia 1) e o ponteiro do hodômetro aponta quase oito quilômetros. As vias urbanas que segui neste período de pesquisa rememoravam um caminho já conhecido como moradora da Zona Norte¹ de Teresina (PI). Com isso, foi preciso desnaturalizar o olhar para enxergar mais além de um trajeto quase diário e observar os sentidos conferidos àquela região. Assim, fazendo minha rota preferida de seguir o contorno dos rios Poti e Parnaíba, desloco-me do bairro Mocambinho, onde moro, e tráfego pelos bairros: Vila São Francisco, Alto Alegre, Poti Velho, Olarias, São Joaquim e, por fim, o bairro Matadouro, onde está localizado o Teatro do Boi. No percurso para “meu campo”, era possível perceber o despertar da cidade com o movimento dos carros, motos, ônibus, bicicletas, agricultores nas hortas comunitárias, estudantes uniformizados, comerciantes abrindo suas lojas, animais transitando as vias e, por vezes, também carroças sendo puxadas por cavalos ou jumentos. Os limites geográficos daqueles bairros convertem-se em fronteiras simbólicas de emaranhados modos de vida e saberes que são representados e materializados nas categorias de: oleiros e oleiras, artesãos e

¹ A cidade de Teresina é administrativamente dividida em quatro áreas de gestão urbana a partir da Lei Nº 2.960 e 2.965, de 26 de dezembro de 2000, são elas: Superintendência de Desenvolvimento Urbano Centro-Norte, Superintendência de Desenvolvimento Urbano Sul, Superintendência de Desenvolvimento Urbano Leste, Superintendência de Desenvolvimento Urbano Sudeste (TERESINA, 2017). Segundo a Secretaria Municipal de Planejamento, a região denominada “Centro/Norte” integra 40 bairros da capital nas proximidades com os Rios Poti e Parnaíba (TERESINA, 2017).

artesãs, ceramistas, vazanteiros, pescadores, povos de terreiro, brincantes de bumba meu boi, entre outros²; resultante de expressões culturais do espaço/lugar³.

A cena da pesquisa aconteceu no Complexo Cultural Teatro do Boi, que é um centro cultural, constituindo-se de um espaço interligado com diversas atividades, contando com um Teatro (que possibilita apresentações de espetáculos e shows diversos), uma biblioteca integrada e a oferta de oficinas artístico-culturais. No entanto, apesar dessa configuração, esta instituição pública de cultura é “lida” pelos seus públicos apenas como Teatro do Boi ou Teatro, dada a maior notoriedade desse espaço frente aos outros elementos. Isto se justifica pela divulgação que ocorre, sobretudo, dos espetáculos que são fomentados por diversas instituições naquele espaço. A pesquisa, contudo, teve como foco, os públicos das oficinas que são ofertadas gratuitamente na programação do complexo cultural e, para apresentar a dinâmica vivenciada por eles/elas, tive que percorrer o espaço físico da instituição, isto é, o corredor, as salas de aula, as coxias, o palco principal e o palco externo, a fim de apresentar, de modo sistemático, o mundo do “Teatro do Boi”. Logo, nas páginas que se seguem, quando refiro-me ao centro cultural como “Teatro” (com aspas) ou “Teatro do Boi” (também com aspas) sigo os enunciados proferidos pelos interlocutores/as, atentando que consiste para além do espaço cênico.

Dado o exposto, quando aproximo-me do “Teatro do Boi”, até parece que a entrada dele ocorre pelo portão gradeado⁴ que dá acesso ao local pela Rua Minas Gerais e não pela porta principal localizada na Rua Rui Barbosa, uma vez que esta encontra-se constantemente fechada, com exceção dos dias em que ocorre alguma atividade no palco principal do Teatro, como peças teatrais, exibição de filmes, festivais de dança/teatro/música ou as festas de encerramento do período letivo da instituição. Nas ruas próximas ao centro cultural, já é possível ver a circulação de mães de mãos dadas com suas filhas “vestidas como bailarinas”, usando meias cor-de-rosa e o *collant* com as inscrições “Teatro do Boi”. Do lado de dentro, as alunas aguardam os/as professores/as chegarem. O momento de espera transforma o “corredor” de entrada em um movimento colorido de roupas, gerações e corpos diversos, que logo dispersa quando as alunas adentram a sala. Desse lugar é possível ouvir o som das músicas da aula de balé e as indicações da professora contando o ritmo para as alunas em

² Sobre as categorias na região Norte de Teresina ver: atividade dos oleiros (MORAES, 2013a; PESSOA, 1992; SCABELLO, 2013); Atividade de pesca e religiosidade de matriz cristã (PEREIRA, 2014); Artesanato ceramista (MONTE, 2016); Vazanteiros (PEREIRA, 2017); Tradição do bumba meu boi (PEREIRA, 2011); Povos de Terreiro (CARMO, 2017).

³ Tomo este conceito de Certeau (2012) quando diz que, “o espaço é um lugar praticado” (p. 184).

⁴ O Complexo Cultural é circundado por um gradeado que se torna um elemento importante para compreender o seu espaço – explico mais atentamente tal aspecto no capítulo 2.

“...cinco, seis, sete e oito...”. Logo após a aula, o complexo cultural esvazia-se, permanecendo no prédio apenas os vigias. É a pausa para o almoço. Apesar disso, as atividades da biblioteca “Fontes Ibiapina”, são ininterruptas, funcionando de 8h até às 17h. As oficinas⁵ ofertadas são retomadas a partir das 14h e ficam mais intensas a partir das 16h, com várias aulas concomitantes: teatro, grupo “Corpo de Baile”, balé, percussão e dança adulto. As gerações se cruzam nas ambiências da instituição. Como não houve apresentação no palco do Teatro, ele permaneceu fechado o dia todo. Assim, no crepúsculo, a quantidade frenética de alunas/os esvanece, mas na área externa, no “Palco Externo”, escutam-se sons de berimbau, pandeiro, atabaque, agogô... É a aula de capoeira iniciando, o Mestre⁶ Diogo está no centro de uma roda com um atabaque. Nesse momento, ocorre a apresentação dos instrumentos rítmicos da capoeira aos alunos que têm entre sete e onze anos. As mães estão próximas e observam sentadas em bancos que ficam dispostos neste espaço. Os sons de cada instrumento e os movimentos das crianças que, com entusiasmo, tentam ritmar a música entoada pelo mestre, despertam curiosos que ficam observando, mesmo do lado de fora, pelas brechas do gradeado que circunda o espaço e, em virtude do horário, os vigias ficam ainda mais atentos para evitar que entrem pessoas “mal-intencionadas”. Aos poucos, alunos vestidos com calça branca, cordões coloridos e uma blusa com a inscrição “Ginga Piauí”, aproximam-se, aguardando a aula das crianças terminar – são homens e mulheres que compõem o grupo e “jogam” até às 21h, encerrando, assim, as atividades do dia no centro cultural⁷, que, como apresentei, circunscreve-se em: casa de espetáculo, biblioteca e oficinas.

A observação descrita acima é um exercício inicial da dinâmica do “Teatro do Boi”. Longe de apresentar um fluxo linear que a antropologia clássica⁸ delineou por muito tempo, no qual buscava uma “autoridade” legitimada pelo “presente etnográfico”, objetivado desde Bronislaw Malinowski (1976 [1922]) e, posteriormente, criticado por antropólogos, como Clifford Geertz (2014), que questionava não somente a falsa busca pela objetividade do antropólogo, mas provocava uma postura autocrítica a respeito, pois como aquele autor diz: “os textos antropológicos são eles mesmos interpretações e, na verdade, de segunda e terceira mão” (2014, p. 11), fazemos, portanto, “ficções”, “no sentido de que são ‘algo construído’,

⁵ Oficina é compreendida como um processo de mediação cultural em que a instituição atua por meio da promoção do acesso às práticas artístico-culturais, a partir das quais aproxima códigos e linguagens aos seus públicos.

⁶ Na arte da capoeira, o professor é designado como Mestre.

⁷ Optei em tal trabalho por utilizar como sinônimos os termos centro cultural e complexo cultural com base na abrangência de atividades que os espaços promovem.

⁸ Na antropologia clássica, o etnógrafo evocava conhecimento sobre outra cultura a partir do “estar lá”, do trabalho de campo prolongado, a sociedade/cultura apresentada como unidade e generalizações, o olhar do ponto de vista do nativo, buscava um “realismo etnográfico” (CALDEIRA, 1998).

‘algo modelado’” (p. 11). Essa discussão aproxima-se do que Tereza Caldeira (1988) diz sobre a construção do texto etnográfico, que é o resultado de reflexões em campo, no qual, constitui-se como um jogo de negociações com regras implícitas, de trocas entre o/a pesquisador/a e seus interlocutores. É nesse caminho que busco construir uma abordagem teórico etnográfica assinalada por Marisa Peirano, quando diz que a “etnografia não é método; toda etnografia é também teoria” (PEIRANO, 2014, p. 383).

Sendo assim, como dito, o intuito do trabalho foi o de pesquisar os públicos que frequentam as oficinas do “Teatro do Boi”. No percurso da pesquisa, mesmo sem a pretensão de esgotar o tema, pois me detive ao trabalho etnográfico no ano de dois mil e dezesseis, encontrei e categorizei seis “tipos” de públicos no referido centro cultural, os quais explico mais detalhadamente no corpo da dissertação, são eles: os públicos acompanhantes, os públicos da prática específica, os públicos assíduos, os públicos que ensaiam no “Teatro”, os públicos da biblioteca e os públicos do Teatro do Boi. Estes dois últimos foram abordados apenas tangencialmente, apontando pistas sobre eles. Assim, apresento como os públicos das oficinas das práticas culturais ofertadas na instituição respondem às mediações culturais oportunizadas por meio da programação estabelecida no centro cultural, o qual constitui a operação da política de cultura do município de Teresina (PI) efetivada pela atuação da gestora e dos instrutores/as.

Contextualizo. No Brasil, poucas são as pesquisas que discorrem sobre os públicos ou consumo cultural. Assim sendo, torna-se necessário compreender que o substantivo “públicos”, embora possa ser utilizado indistintamente, aqui passou longe do imaginário de naturalidade com que, muitas vezes, é esboçado, especialmente quando retratado no singular, como homogêneo e unitário, pois, este público não existe. Pelo contrário, o que existe são públicos, no plural, que modificam-se e respondem (ou não) a política de cultura que os tem como sujeitos. Aproximo-o de tal discussão, caro leitor/a.

A literatura na qual me apoio é, sobretudo, francesa. Tal aporte teórico se justifica pela consolidação da “sociologia da cultura⁹”, naquele país, em que houve a “invenção” das políticas públicas da cultura (FLEURY, 2006) e que, a partir da década de 1960, resultou em uma série de pesquisas sobre o comportamento cultural dos franceses, junto com a discussão sobre as mudanças de concepção com o tempo livre e o lazer. Então, sob as investidas do

⁹ Na França, a sociologia da cultura se institucionalizou junto com a política cultural, a qual preocupava-se inicialmente com medidas de acessibilidade à cultura, tais como a utilização dos equipamentos culturais. “O acesso democratizado é associado a um processo de institucionalização das práticas culturais. Daí a importância dada às políticas culturais estabelecidas pelas instituições na estruturação dessas práticas” (FLEURY, 2006, p.10).

Ministère des Affaires Culturelles, criado em 1959, as pesquisas de Pierre Bourdieu tornam-se pioneiras, com o estudo sobre os públicos dos museus daquele país (BOURDIEU e DARBEL, 2007), e constatou-se que havia uma estratificação social das práticas culturais, que fez com que o então ministro francês, André Malraux (que exerceu suas funções no período de 1959-1969 no Ministério dos Assuntos Culturais, posteriormente denominado de Ministério da Cultura), adotasse medidas para reduzir essas desigualdades de acesso à “cultura”, traçando uma ação cultural orientada, em “tornar acessíveis as grandes obras da humanidade” (LAHIRE, 2006, p. 15). Ou seja, as “ações culturais” que seguiram na França, foram na diretriz do paradigma da democratização cultural, nas quais, destinavam transmitir a “alta cultura¹⁰” àqueles que não tinham acesso a ela. Entretanto, as estratégias adotadas, como a redução de tarifas e aproximação socioespacial dos equipamentos culturais não alteraram a frequência dos públicos aos equipamentos culturais, o que levou ao entendimento de que havia obstáculos também simbólicos¹¹ no comportamento cultural da população. Nesse enredo, é que um novo paradigma é elaborado – a democracia cultural, em que não se pretende colocar a “cultura” apenas no âmbito do acesso, mas reconhece que os públicos são plurais e dinâmicos, assim, a cultura erudita é apenas uma dentre tantas outras (BOTELHO, 2011). Foi em 1968, que o discurso da democratização cultural passa a ser contestado, “quando se coloca em dúvida a relação de uma sociedade com seu próprio sistema de representação (CERTEAU, 1995, p. 163, grifos no original), e Fleury (2006) interpreta que a negação de uma parcela da população, a separação entre os “cultos” e os “não cultos”, em que os últimos ora citados são esboçados no status de “não públicos”, ou seja, são àqueles que não têm acesso ou chance de se aproximar das manifestações culturais. Dessa forma, a fronteira apresentada “não é tanto sociológica quanto precisamente ideológica” (2006: 53). O paradigma da democracia cultural, no caso, articula-se em compreender que o papel da política cultural é reconhecer que todos os grupos possam desenvolver sua própria cultura.

Trata-se sim, de aceitar a diversidade de padrões de cultura e, considerando o conjunto do que é produzido e colocado à disposição, observar de forma mais efetiva a existência de vários públicos. Ou seja, não existe público, no singular, e um padrão de resposta a qualquer mudança que se promova na

¹⁰ As classificações que são atribuídas a “cultura” (“cultura popular”, “cultura de massa”, “cultura erudita”) hierarquizam as diversas manifestações, com aporte de legitimidade dentro do “campo” artístico. Ao desnaturalizar o consumo da alta cultura, Bourdieu (2007) atribui a frequência das práticas culturais ao nível de instrução (sujeitos mais escolarizados) e a transmissão da família - associada ao capital cultural -, em função da exigência de códigos para a compreensão das obras que constituem o capital artístico.

¹¹ Tais obstáculos referem-se ao processo de produção da formação do “gosto” pela socialização (herdada ou adquirida) que reverbera na compreensão de códigos das linguagens artísticas que possibilitam o exercício das práticas culturais (BOURDIEU e DARBEL, 2007).

oferta. O que há é um conjunto de públicos diferentes, com respostas diferentes conforme localização espacial, faixa etária, condições de classe, história familiar, bagagem cultural (BOTELHO, 2004, p. 3).

O paradigma da democracia cultural opõe-se da democratização da cultura pelo entendimento de que a política cultural deve estar ciente das pluralidades de cultura, ou seja, não é apenas induzir práticas específicas, mas oferecer a possibilidade aos públicos entre gostar ou não delas, e o acesso não é somente físico, mas também às linguagens e códigos, para que as manifestações artísticas se tornem menos estranhas para a vida diária dos sujeitos (OLIVEIRA-VASCONCELOS, 2009b).

Com o cenário do país europeu, os países da América Latina foram instigados à proliferação de centros culturais em seus territórios. No Brasil, propaga-se a partir da década de 1980 (MILANESI, 1991). Entretanto, apesar disso, poucas pesquisas foram elaboradas para pensar o consumo cultural dos brasileiros ou perfis de públicos. Assim, esta pesquisa segue na contramão de tal realidade, pois, inspirada metodologicamente em Geertz (2014), que utiliza o conceito de cultura de modo semiótico à luz de Max Weber, o qual apresenta que “o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu” (2014: p. 4), coloquei-me na posição de interpretar com base na “descrição densa” as “teias de significados” expressas por aqueles públicos que vivenciam o cotidiano do “Teatro do Boi” por meio de suas experiências vivenciadas nas oficinas artístico-culturais que são ofertadas na programação do centro cultural. Isto é, não busquei direcionar atenção para a dimensão estética das práticas culturais, mas sim para a produção de sentidos dos públicos mencionados.

No meu percurso etnográfico, reconheci que os comportamentos dos públicos são configurados pelo processo de mediação cultural,

[Um] processo de circulação de sentidos (...), operando um percurso entre a esfera pública e o espaço singular dos sujeitos. Trata-se, portanto, de uma operação cognitiva, simbólica e informacional que se faz presente em processos tanto de formação quanto de educação (BARROS, 2013a, p.2).

De modo que a gestão¹² da instituição e a atuação dos/as instrutores/as¹³ mobilizam estratégias que influenciam a relação dos públicos com o universo da cultura, podendo ser

¹² “Falar em gestão cultural significa referir-se a um conjunto de ações de uma organização_ pública ou privada_ destinado a atingir determinados objetivos que foram planejados e_ supõe-se _ são desejados pela organização. Implica implementar normas, planos e projetos, estabelecer estruturas, alocar recursos humanos, financeiros, físicos e tecnológicos e, principalmente, empenhar criatividade e capacidade de inovação para atingir esses objetivos da melhor forma possível” (SARAIVA, 2011, p. 15).

ampliado e diversificado – ou não –, mediante o enquadramento pelo qual a “cultura” é tomada nas ações públicas operacionalizadas na instituição. Na esfera do Estado as prioridades de áreas políticas (sociais, econômicas) faz com que a política cultural siga com escassos recursos orçamentários e muitas vezes percebida como uma área “menor”, apesar de uma ampla agenda que contempla “desde a preservação de monumentos históricos até o financiamento do cinema, passando pelas diversas atividades possíveis no campo das artes plásticas, do teatro, da música, etc.” (SARAIVA, 2011, p. 15). De maneira que essa política não compreende apenas as ditas “Belas Artes”, mas delinea-se ao modo como a população se expressa, vive e representa-se, isto é, como constrói identidades. Daí a política cultural ser entendida, aqui, como “programa de intervenções realizadas pelo Estado, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas” (COELHO, 1997, p. 293).

Nesse contexto, Isaura Botelho (2001) aponta duas dimensões a serem seguidas por essa política cultural: a dimensão sociológica que se relaciona ao aparato burocrático, entendida como “um conjunto diversificado de demandas profissionais, institucionais, políticas e econômicas, tendo, portanto, visibilidade em si própria” (BOTELHO, 2001, p. 74). E a dimensão antropológica (mais abrangente) que é tomada como “tudo que o ser humano elabora e produz, simbólica e materialmente falando” (BOTELHO, 2001, p. 74). A segunda dimensão, apesar de complexa, dada sua abrangência, é tomada como ideal nas formulações das políticas públicas de cultura, pois não hierarquizam as manifestações culturais no âmbito da legitimidade. Veja que não é algo fácil, como Maria Carolina Vasconcelos Oliveira, diz:

No nível operacional, de uma visão de cultura tão aberta quando a “antropológica” impossibilitaria o desenho políticas públicas ou ações institucionais para organizações culturais; de outro lado àqueles que defendem uma visão ‘sociológica’ poderia ser dito que é falso afirmar que certos indivíduos “não tem vida cultural ativa” quando se restringe o universo cultural apenas a manifestações artísticas mais tradicionais (VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2009a).

Apesar dessa complexidade, Vasconcelos-Oliveira sintetiza apresentando que muitas instituições adotam um conceito amplo de cultura, mas operam em pontos específicos, “por exemplo, no fomento a certas atividades artísticas e de lazer, ou da formação de públicos para determinada linguagem artística” (2009b, p.125).

¹³ Utilizo o termo instrutor e professor como semelhantes, pois a primeira terminologia é utilizada pela instituição pública de cultura, no entendimento de que as ações deles vão ao encontro da formação dos públicos no propósito de desenvolver habilidades e capacidades específicas. Entretanto, os públicos os reconhecem como professores.

No Brasil, podemos contextualizar que as políticas culturais iniciaram na década de 1930, na era Vargas. Entretanto, apenas recentemente apresentam contribuições mais sistemáticas, pois com a instituição do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e do Plano Nacional de Cultura (PNC) que caracterizam-se como marcos para organizar as políticas culturais de forma descentralizada, dando continuidade independente de mudanças de governantes. Essa redefinição ocorre no governo de Luís Inácio Lula da Silva, com Gilberto Gil como ministro da Cultura, em 2003, foi quando a cultura passa a configurar novos contornos de sua trajetória fragmentada (MORAES, 2013b). O Piauí, então, herda o desafio das políticas culturais nacionais com ações pontuais na denominada “área cultural”, a exemplo da Casa Anísio Brito, em 1909, a Academia Piauiense de Letras, em 1917, e o Instituto Histórico Antropológico e Geográfico Piauiense, em 1918 (MORAES, 2013b), pois o desenvolvimento da cultura no estado iniciou-se depois.

No Piauí, pode-se dizer que data do final da primeira metade dos anos 1960, o processo de institucionalização da cultura, em estreita relação com o regime civil-militar que forneceu as bases para a forma pela qual sucessivos governos piauienses lidariam com a gestão da cultura, por várias décadas, sempre a reboque da política nacional (MORAES, 2013b, p.48).

Na cidade de Teresina (PI), a política cultural do município é administrada pela Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves¹⁴ (FMCMC) (ver organograma da FMCMC no Anexo I da dissertação) atuando em diversos segmentos: arquitetônicos, música, dança, folclore, artes plástica etc. Dentre suas ações, a Prefeitura possui instituições que ofertam oficinas artístico-culturais de maneira continuada que são ministradas por profissionais contratados da FMCMC: o Teatro do Boi, o Teatro João Paulo II e a Casa de Cultura. É nesse contexto que utilizo o “Teatro do Boi” como laboratório de pesquisa para apreender como a política cultural do município é operada nesse espaço.

Retomo a aproximação da categoria “públicos”, foco desta pesquisa, pois o seu “cultivo” está diretamente relacionado com a maneira como a política cultural os compreende e forma. Digo forma, pois públicos de cultura não existem naturalmente, eles são resultantes de oportunidades de aprendizagens da convivência com bens e serviços culturais. Daí a importância das instâncias de socialização – a relação da bagagem familiar e a escola para a formação do gosto, que fazem parte da construção teórica de Bourdieu (2013). Entretanto,

¹⁴ A Fundação é o órgão que possui como finalidade planejar e executar a política cultural da cidade de Teresina. Criada pela Lei municipal nº 1.842 de 26 de fevereiro de 1986, na gestão do prefeito Raimundo Wall Ferraz, a Fundação Cultural Monsenhor Chaves foi criada em termos de Fundação e não de Secretaria de Cultura (NEGREIROS, 2016, p. 175).

pesquisas mais recentes¹⁵ questionam as influências de tais instâncias socializadoras como determinantes em promover práticas culturais futuras. Como se sabe, hoje, os sujeitos possuem cada vez mais um repertório eclético pela pluralidade de espaços de socialização, permeados também pela influência dos meios de comunicação de massa e digitais. É em tal contexto que ocorre a compreensão da formação dos públicos culturais e é aqui que explico o título da pesquisa, pois penso a partir de José Márcio Barros (2013a), quando ele aponta que o cultivo, ou não, de públicos culturais¹⁶ envolve o entendimento das concepções políticas que alicerçam a instituição por meio da mediação que pode se desdobrar em ações *com a* cultura pensada enquanto adjetivo, ou quando ela é pensada no substantivo, as duas apontam direcionamentos distintos.

Tratada como adjetivo, a cultura apenas acrescenta qualidade a outra coisa considerada central e instituinte das práticas e dos significados. Quando tomada como substantivo, a cultura é a própria coisa, ou seja, o centro configurador. O meio e o fim. Não se trata de um detalhe ou uma curiosidade, mas um enquadramento que faz diferença (BARROS, 2013a, p. 12).

Quando tratada no “cultural” (adjetivo) configura-se em uma perspectiva funcional, legitimando as ações da instituição, atuando na formação de públicos *para a* cultura ou *da* cultura. Quando a cultura é tomada como substantivo, para o desenvolvimento humano, potencializa a experiência do sujeito no exercício dos direitos culturais, formando os públicos *de* cultura (BARROS, 2013b). Para o autor, os públicos *de* cultura são mais abrangentes que os públicos *da* ou *para a* cultura, pois enquanto o primeiro circunscreve a formação de um *habitus*¹⁷ cultural modelando o capital cultural dos sujeitos, as outras dimensões referem-se à formação do “hábito flutuante” à prática de lazer e entretenimento. Em minha experiência etnográfica, reconheci que os públicos do Complexo Cultural Teatro do Boi, com algumas exceções, aproximam-se do que Barros (2013a) defende como públicos *da* cultura, pois a predominância da atenção na oferta e a não compreensão do público como cidadão reflete a perspectiva da democratização cultural na qual a instituição se enquadra. A ausência de uma relação dialógica entre os seus públicos, as poucas interações e intercâmbios entre as práticas culturais ofertadas na instituição, a inexistência de reflexão da gestão em estratégias que

¹⁵ Ver Philippe Coulangeon (2014) e Bernard Lahire (2006).

¹⁶ Há uma literatura sobre públicos e práticas culturais: Dabul (2005); Fleury (2006); Philippe Coulangeon (2014).

¹⁷ O conceito em voga refere-se à interiorização da estrutura estruturada e estruturante de forma inconsciente que engendram esquemas particulares em um sistema hierarquizado (BOURDIEU, 2013) – amplio a discussão no corpo do texto.

possibilitem “fidelizar” ou diversificar os repertórios culturais do centro cultural foram algumas das questões encontradas no percurso da pesquisa.

Caminhos e escolhas

O caminho que segui no tocante à temática ressalta minha própria trajetória. Em 2001, como aspirante à atriz, participei de cursos e oficinas de teatro na cidade, iniciando no Teatro 4 de Setembro, na oficina Procópio Ferreira¹⁸. Em 2007, fiz parte da primeira turma da Escola Técnica Estadual de Teatro Gomes Campos¹⁹ e, apesar de não ter concluído, pois ficou para um projeto futuro, ainda transito pelos espaços culturais institucionais, ou não, da cidade, em que são apresentadas artes cênicas e outras linguagens. A aproximação com o Teatro do Boi foi antes mesmo da pesquisa. Recordo a primeira vez, ainda na infância, em que fui assistir à peça “Dom Quixote”. Na época, meu pai fazia parte do elenco e outras vezes fui como público ou acompanhando alguns *shows*, em família²⁰, como *partner*.

A inspiração para essa pesquisa surgiu por perceber que poucas são as produções acadêmicas em Teresina que possuem as casas de cultura como recorte de análise, menos ainda sobre formação de públicos e suas práticas culturais. Com isso, não estou justificando um contorno inovador para a pesquisa, e sim, intento contribuir com reflexões que possibilitem iluminar as lacunas referentes aos estudos dos públicos culturais na cidade de Teresina.

A escolha pelo Teatro do Boi como *locus* de investigação deu-se por identificar que muitos artistas da cidade iniciaram suas trilhas artísticas a partir desta instituição, a qual também se constitui como a segunda casa de espetáculo da cidade e a primeira sob responsabilidade do poder público municipal.

Debrucei-me sobre o cotidiano desse centro cultural, em que o percurso etnográfico aconteceu, sobretudo, no ano de dois mil e dezesseis. No entanto, o recorte para pesquisa não foi tão fácil como parece. Havia iniciado as leituras no primeiro ano do mestrado, em dois mil e quinze, quando tinha por objetivo dialogar sobre o patrimônio cultural da cidade de Teresina, com foco no Teatro do Boi. Entretanto, ainda estava desconfortável sobre meu recorte de pesquisa, e fiquei mais ainda após minhas primeiras investidas a campo, pois

¹⁸ Oficina de incentivo e qualificação na área do teatro desenvolvida pelo governo do Estado por meio da antiga Fundação Cultural do Piauí (FUNDAC), hoje a Secretaria de Estado da Cultura (Secult).

¹⁹ Por intermédio do Decreto N° 11.708, de 27 de abril de 2005, foi criada a Escola de Teatro de Nível Médio na modalidade profissional pelo governador Wellington Dias e autorizada a funcionar pelo parecer 254/2007 do Conselho Estadual de Educação.

²⁰ Sou filha de artista piauiense e, assim, os equipamentos culturais sempre estiveram presentes em meu cotidiano. Meu pai é mágico circense e já se apresentou também como ator em algumas peças de teatro na cidade de Teresina nos anos 90.

identifiquei o desconhecimento dos interlocutores sobre a memória daquele lugar, que outrora fora um Matadouro Público Municipal, reconhecendo, assim, a ausência de uma política de memória na cidade. Confesso, como todo pesquisador/a com a sede de encontrar seu recorte teórico em campo, que fiquei um tanto frustrada, mas foi necessário não “jogar fora a criança junto com a água do banho”. Fui conhecendo a dinâmica do centro cultural quando comecei a percorrer mais sistematicamente a instituição. Com isso, fui ficando mais próxima dos públicos das oficinas e identificando o movimento diário do “Teatro do Boi”. Em um primeiro momento, então, ainda me arrisquei analisar os públicos do Teatro fazendo uso de questionários para identificá-los em alguns espetáculos, mas considerei que investigar tanto quem frequenta o Teatro quando as oficinas seria um recorte muito amplo e poderia não dar conta no período estipulado no mestrado. Por isso, decidi destinar atenção total para os públicos das oficinas.

Dessa forma, a pesquisa se desenvolveu com a observação direta, prolongada, bem como optei em não realizar matrícula como aluna da instituição. Nas minhas primeiras idas ao campo, apresentei-me à direção da instituição como pesquisadora. Foi assim que obtive aval para participar das aulas das oficinas, mesmo tendo que conversar previamente com todos os/as professores/as nas primeiras semanas em que estive no centro cultural. Confesso que inicialmente tive a sensação de que era uma “intrusa solitária” nas oficinas, mas justifico minha escolha em não ter efetivado a matrícula, ou seja, identifiquei que, além das aulas, seria exigido estudo e prática para o desenvolvimento da aprendizagem. O que, na ocasião, eu não teria tempo para desenvolver. Na oficina de “figurino”, por exemplo, além da aula prática as alunas deviam apresentar “moldes” de algumas peças sendo produzidas em sala de aula ou como “dever de casa”, caso a aluna tivesse máquina disponível em sua residência. A oficina de “dança”, ou melhor, no grupo “Corpo de Baile” que acompanhei exigia iniciação na prática e, mesmo que eu tenha feito *ballet* clássico por quase seis anos, não ousei participar dos ensaios com dançarinos/as, pois, apesar da pouca idade, muitos deles/as possuíam até mais de dez anos de experiência na dança. Na oficina de “teatro”, ainda que eu tenha arriscado nas leituras dramáticas, não era habitual minha participação. E na oficina de “capoeira” os alunos/as tinham faixa etária entre sete e onze anos, o que me deixaria desconfortável. Portanto, considerei que contemplaria minhas intenções de pesquisa com as observações das interações entre os alunos/as e os professores/as, como também a partir dos diálogos travados entre mim e os públicos antes ou depois (às vezes até durante, quando possível) da prática, ou quando aguardávamos o/a professor/a chegar. Por esses meandros, então, fui tornando minha presença menos estranha aos públicos no decorrer do semestre, de maneira que foi mudando

minha forma de ser reconhecida no campo. Assim, em um primeiro momento, se eu era identificada pela gestora e alguns professores como “a filha do Zaron²¹”, não demorou para eu ser conhecida por eles e depois pelos públicos como “a menina da pesquisa” ou “a mulher da pesquisa”. De maneira que minha presença durante as aulas das oficinas não era mais tão questionada, mesmo que eu estivesse com um caderno em mãos e máquina fotográfica sempre próxima.

As dinâmicas das práticas culturais da instituição, inicialmente, deixaram-me confusa, pois aconteciam concomitantemente, mas fui aos poucos conseguindo desenvolver a adaptação devida ao ritmo do centro cultural. A escolha das oficinas que descrevo e analiso durante a pesquisa foi construída a partir do meu percurso etnográfico, em que participava duas a três vezes na semana: nos dias de terça, quarta-feira e, por vezes, na sexta-feira. Assim, às 8h iniciava a oficina de “figurino”, depois seguia às 9h para a oficina de “teatro”, no período da tarde, às 16h, participava dos ensaios do grupo “Corpo de Baile” e às 18h iniciava a aula de “capoeira”. Além dessa rotina, tive contato, apesar de não tão programado e/ou prolongado, com as oficinas de artes plásticas, percussão, violão e dança para adultos. Já no segundo semestre de 2016, participei dos ensaios do grupo *Straimy*, isto é, grupo que utiliza o espaço do Teatro aos finais de semana para ensaios de dança, mas que não se constitui como uma oficina do centro cultural.

Portanto, os conteúdos abordados durante o processo de aprendizagem/formação das linguagens artísticas serão apresentados a partir das minhas observações durante as aulas ou pelas entrevistas e diálogos realizados com os professores/as e alunos/as. Justifico previamente este caminho: não há um Projeto Político Pedagógico (PPP)²² da instituição que norteie as ações das oficinas, de maneira que cada eixo artístico atua na direção que lhe convém, e, apesar de cada instrutor entregar um plano de aula para o órgão municipal responsável pela gestão da cultura a Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves, os únicos documentos que tive acesso sobre as atividades pedagógicas promovidas no complexo cultural foram os “Relatórios Semestrais²³” que a instituição envia ao órgão gestor, no qual, são apresentados os objetivos e as dificuldades das expressões artísticas, além dos dados quantitativos de alunos/as matriculados e concludentes. Logo, não há uma avaliação das ações

²¹ Referente ao meu pai, o mágico Zaron.

²² O PPP é entendido como um conjunto de atividades que resultam de uma construção coletiva e processual com o objetivo de “buscar soluções alternativas para diferentes momentos do trabalho pedagógico-administrativo, desenvolver o sentimento de pertença, mobilizar os protagonistas para a explicitação de objetivos comuns definindo o norte das ações a serem desencadeadas, fortalecer a construção de uma coerência comum, mas indispensável, para que a ação coletiva produza seus efeitos” (VEIGA, 2003, p. 275).

²³ Ver anexo I.

de instrutores/as pela FMCMC e nem pesquisas qualitativas que apresentem as demandas e/ou comportamentos dos públicos, no intuito de justificar o que faz determinadas oficinas terem mais adesão e/ou desistências de públicos que outras.

Dessa maneira, nas páginas que seguem, apresentarei minha “aventura antropológica” em que tive que lidar com a minha timidez e a competência interpretativa no jogo de compreender o universo vivenciado no centro cultural, na perspectiva da antropologia urbana, a partir do direcionamento de José Guilherme Cantor Magnani (2002): “de perto e de dentro”. Para tanto, com o olhar atento e o caderno de campo sempre próximo, minhas observações remetem ao que Roberto Cardoso de Oliveira (2000) diz em seu texto “Olhar, ouvir e escrever”, isto é, que o antropólogo/a a partir do domínio do “olhar e ouvir” tem acesso ao sistema simbólico de um grupo e, assim, escreve, fundamentado na teoria própria da disciplina. É o que Geertz (2002) profere em duas etapas distintas: a primeira o antropólogo estando lá: *being there*, em campo; e a outra *being here*: estando aqui, em seu gabinete. “Nesses termos, o olhar e o ouvir seriam parte da primeira etapa, enquanto o escrever seria parte da segunda” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2000, p. 25).

Utilizando os instrumentos metodológicos de observação direta e observação participante junto aos públicos do “Teatro do Boi” (no corredor, nas salas de aula, no Palco Externo, no palco principal, nos ensaios e nos bastidores do Teatro), foram realizadas entrevistas semiestruturadas com gravação de áudio com a diretora atual e alguns dos ex-gestores do Teatro, entrevistei também os instrutores/as das oficinas com quem mais tive contato e, aleatoriamente, os públicos foram escolhidos no transcorrer das aulas, além de conversas no cotidiano. Fiz entrevista também com um ex-aluno da oficina de teatro que hoje faz parte da cena artística na cidade. A produção de imagem, utilizada como uma “narrativa visual” (BITTENCOURT, 1998) foi realizada em algumas aulas e ensaios com a autorização prévia dos públicos e professores/as. Os diálogos apresentados integram a etnografia de uma forma “não linear” sabendo que a pesquisa não é composta somente de campo e texto, mas como Vagner Gonçalves da Silva (2006) afirma, estão envolvidos: “a formação do pesquisador, instrumentos teóricos e práticos, contexto histórico e político etc.” (2006, p. 21). Sendo assim, apesar da construção do texto abordar um pouco sobre a trajetória do Complexo Cultural Teatro do Boi, minha análise não é estudar o Complexo Cultural, mas no Complexo Cultural, seguindo o contorno de Geertz (2014) a respeito de “aldeia” como lugar de pesquisa e não como objeto de estudo. Penso que a contribuição da investigação proposta esteja em deslocar a compreensão dos dados quantitativos (também muito inexpressivos na cidade)

sobre os hábitos de consumos culturais para dados qualitativos, que coloco-me na experiência de estudar “com os públicos”.

No capítulo 1, contextualizo historicamente o espaço social em que se constituiu o CIARTE–Matadouro, posteriormente denominado de Teatro do Boi, delineando etnograficamente os significados atribuídos pelos interlocutores/as sobre a ação do Programa/Projeto Lagoas do Norte, que ainda está em vigor na região Norte de Teresina, o qual em sua primeira etapa “revitalizou” o Complexo Cultural, provocando novas significações em seu entorno e seus públicos, mais especificamente. No capítulo 2, percorro o cotidiano no Complexo Cultural Teatro do Boi, reconhecendo os movimentos da instituição, apresentando como cada modalidade artístico-cultural partilha de códigos distintos revertendo em comportamentos diversos dos públicos. No capítulo 3, descrevo e analiso o espetáculo final do Complexo Cultural Teatro do Boi: o Auto de Natal do ano de 2016, e demonstro como as tramas que envolvem as demarcações sociais que são dissimuladas no cotidiano da instituição pública de cultura são reproduzidas e apresentadas de forma mais evidente pela lente etnográfica. Por fim, apresento as conclusões e referências utilizadas na dissertação.

Caro/a leitor/a, o/a conduzo neste momento para uma experiência de sentimentos orientada na forma textual, em que o “Teatro do Boi” é o espaço vivido, os sujeitos que participam das práticas culturais são os protagonistas e eu, a antropóloga, apresento o universo cultural do Teatro por meio de minha “experiência etnográfica” (CLIFFORD, 1998). Por isso, adentre o Teatro, sinta-se confortável em uma poltrona acolchoada, sente-se, olhe para o palco, veja a cortina vermelha prestes a abrir no entoar da terceira sirene e as luzes da ribalta apresentarem a cena.

CAPÍTULO 1

DESCORTINANDO A CENA: DO MATADOURO AO TEATRO (EQUIPAMENTOS CULTURAIS, ZONA NORTE, INTERVENÇÕES URBANÍSTICAS, PÚBLICOS)

Gilberto Velho já apontava que o/a antropólogo/a “tem como objetivo de reflexão a maneira como culturas, sociedades e grupos sociais representam, organizam e classificam suas experiências” (VELHO, 2013, p. 84). Assim, trafego os contornos no perímetro urbano constituindo “a antropóloga na cidade” no exercício do “estranhamento ao familiar”, o que torna meu ofício desafiador, mas, ao mesmo tempo, instigante para compreender as fronteiras culturais que tecemos e nas quais somos tecidos, nos contornos dos estudos urbanos²⁴. Neste capítulo, delineio alguns elementos sócio-históricos para compreender a cidade de Teresina (PI) e seus equipamentos culturais até chegar no CIARTE-Matadouro que, posteriormente, foi denominado de “Teatro do Boi” e, assim, adaptado ao prédio histórico do antigo Matadouro Municipal da cidade. Percorro através da memória de alguns dos ex-diretores do Centro Cultural Teatro do Boi, entendendo mudanças e continuidades das práticas culturais já empreendidas na instituição. Apresento também o recente momento de implementação do Programa Lagoas do Norte (PLN), um programa de intervenção urbanística de largo espectro que tem afetado a vida de moradores e moradoras de 13 bairros da zona Norte de Teresina. Ações estas engendradas pela Prefeitura Municipal de Teresina (PMT), com financiamento do Governo Federal e do apoio técnico/financeiro do Banco Mundial que transformou a paisagem urbana do bairro em que o Teatro do Boi está situado com a construção do “Parque Linear Lagoas do Norte” e com a “revitalização” do Centro Cultural, no qual identifiquei que, após as intervenções de tal Programa, o “Teatro” foi ressignificado simbolicamente e socialmente, configurando o fenômeno denominado *gentrification*. Para concluir o capítulo faço uma discussão sobre os públicos culturais.

1.1. Os equipamentos culturais na cidade de Teresina

Manoel de Barros expressa bem o que senti no meu percurso em campo de descobertas e redescobertas: “Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a

²⁴ No campo das Ciências Sociais os estudos urbanos podem ser aludidos à Escola de Chicago a partir de várias linhas de investigações, como grupos desviantes, relações raciais, bairros, comunicação de massa, minorias étnicas etc. Para um aprofundamento da Escola de Chicago, ver: Wirth (1967); Park (1967); Foote Whyte (1943). E no Brasil, ver: Magnani (2002; 2003); Velho (1989, 2013).

cidade. A gente só descobre isso depois de grande. A gente descobre que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas” (BARROS, 2010, p. 67). Sendo assim, foram muitos os “achadouros” desse campo que possibilitaram ampliar os horizontes do meu olhar.

Início com um pouco de história. O povoamento do Piauí ocorreu com a centralidade da atividade da pecuária, acionando imagens e narrativas de uma cultura sertaneja²⁵ (MORAES, 2006), a partir dos marcadores como o “boi”, a “carne”, o “couro” e dos “caminhos do gado”. Foi em 1852, a Nova Vila do Poti, situada a seis quilômetros ao sul da povoada Vila Velha do Poti foi elevada a sede do governo da Província do Piauí (CHAVES, 1998). Desde então, Teresina constitui-se como a única capital do Nordeste não litorânea. A transferência da capital da cidade de Oeiras para a “Chapada do Corisco²⁶” (CHAVES, 1998), articula-se a posição do que disse o historiador Alcides Nascimento “Teresina é uma cidade que nasceu sob o signo do moderno” (2010, p. 1) e complemento com o que dizem Moraes e Vilela (2013), envolta no imaginário e sentidos de ruralidades e urbanidades²⁷.

A expansão da nova cidade deu-se a passos lentos. Os jornais da época relatavam sobre “as casas de palha”, as ausências de estradas e infraestrutura básica como abastecimento de água e energia elétrica. Apesar deste retrato da pobreza, Teresina era rota de muitos novos moradores, construindo, assim, um crescimento demográfico e um avanço em sentido Norte para o Sul e ao Leste na travessia do rio Poti (NASCIMENTO, 2010).

Como ímã, ela [a cidade] atraía novos moradores vindos de outros cantos do Piauí, e também de Estados vizinhos, tangidos pelas estiagens prolongadas, pela expulsão do campo, pelo desejo de dar aos filhos uma vida melhor do que aquela vivida por cada trabalhador rural que chegava a Teresina (NASCIMENTO, 2010, p. 3).

Em meio ao crescimento populacional e os problemas sociais envoltos pela ausência de infraestrutura da cidade para esta transformação, havia o espírito de modernização que era idealizado principalmente pelos intelectuais da época. A pacata cidade que possuía o calendário festivo sob o signo das festas religiosas, das comemorações cívicas patrióticas ou mesmo dos festejos populares (CHAVES, 1998, p. 30), iniciou seu desejo por novos rumos e

²⁵ “No imaginário social, por sertão se referem traços geográficos, demográficos e culturais que deixam entrever múltiplos sertões e não apenas um” (MORAES, 2006, p. 17).

²⁶ Referência a grande incidência de descargas elétricas na cidade.

²⁷ A dicotomia urbano/rural aponta para construções simbólicas e não espaços geográficos ou atividades específicas. “o espaço identificado como rural extrapola características paisagísticas e formas de uso dos bens naturais, sendo pensado, para além de uma base físico-espacial, como forma de percepção e representação cultural e identitária” (MORAES e VILELA, 2013, p. 64).

foi assim que os primeiros passos em direção aos equipamentos culturais na cidade iniciaram, antes mesmo da virada para o século XX.

A primeira casa de espetáculo de “Theresina” foi inaugurada em 1858, nomeada de Teatro Nacional de Santa Tereza, na antiga Praça da Constituição (hoje, Praça Marechal Deodoro da Fonseca, mais conhecida como “Praça da Bandeira”), onde funcionou, há duras penas, até o Presidente da Província, Adolfo Lamenha Lins, transformar o prédio em uma Escola Pública, em 1874 (CAMPELO, 2010, p. 27). Posteriormente, acomodou a Assembleia Legislativa, e hoje, o prédio é sede da Secretaria de Estado da Cultura (Secult)²⁸. Em 1878, outro Teatro entrou em cena, no centro da cidade, o Teatro Concórdia, que funcionou no prédio que depois tornou-se quartel da Polícia Militar do Piauí (e hoje é um Centro de Artesanato) e foi uma euforia enquanto existiu, até fechar em 1890 (CAMPELO, 2003). Dessa forma, sob pressões de jornalistas, intelectuais e artistas, um novo Teatro foi reivindicado, o Theatro 4 de Setembro, inaugurado em 21 de abril de 1894, no centro da cidade, na antiga praça Aquidabã (a Praça Pedro II) e ainda hoje constitui-se como uma das casas de espetáculos inseridas no circuito de artistas locais e nacionais. É importante frisar que esses equipamentos culturais em Teresina (PI), como apontado por Queiroz (2008), possuíam uma estreita relação com o lazer²⁹ de uma elite³⁰ da cidade.

Antes da construção dos Teatros, as apresentações eram encenadas dentro de casarões familiares (CAMPELO, 2010), mas foi somente com a abertura das festejadas casas de espetáculos que se ampliou o repertório teresinense. O Teatro Nacional de Santa Tereza era palco para os primeiros grupos de teatro amadores da cidade, apesar das dificuldades, essa prática era uma “arte querida por grande parte da população, e usufruída com prazer pela elite que podia mantê-la” (CAMPELO, 2010, p. 28). Sobre tal aspecto, Terezinha Queiroz diz:

Se as exigências de vestuários mais refinados afastavam os pobres desses acontecimentos, por outro lado, os preços diferenciados desmascaravam as diferenças sociais, demarcando-as. Entretanto, o povo não se subordinava pacificamente a essas diferenças. Essa estrutura era recusada de várias formas, e os papéis confundiam-se tanto de cima pra baixo quanto de baixo para cima. Moços de famílias e estudantes envergonham a parentes e a

²⁸ Em 21/12/2017 na sede da Secult foi inaugurado o Palácio da Cultura. <<http://www.pi.gov.br/materia/cultura/palacio-da-cultura-e-devolvido-a-teresina-apos-reforma-e-modernizacao-4226.html>> Acesso em 20 de dezembro de 2017.

²⁹ Para Queiroz (2008) o lazer instrumentaliza-se nas práticas da vida moderna de como era preenchido o ócio da sociedade teresinense, em particular, de suas elites. “Deve ficar claro que essas formas de lazer atingem diretamente apenas uma minoria da população” (QUEIROZ, 2008, p. 8).

³⁰ “Há que se ter dinheiro para o teatro e para o cinema, para vestir e para calçar melhor, para consumir novos produtos industriais, para a escola particular, para as aulas de música” (QUEIROZ, 2008, p. 15). Portanto, o conceito aqui é referente a uma elite econômica da época.

autoridade adotando comportamentos não civilizados - gritos, vaias, aplausos fora do lugar e da hora, brigas, quebra-quebras, movimentos, gestos e frases indecorosos (...) (2008, p. 22-23).

Para refletir sobre os comportamentos acima apresentados, penso com o Pierre Bourdieu, quando diz que os interesses da classe dominante são expressos enquanto marcas simbólicas, legitimando-as e produzindo distinções, ou seja, esta prática marca distância e exprime diferença dos valores vinculados à posição ocupada pelo sujeito na estrutura social (BOURDIEU, 2013, p. 14).

Na efervescência da cidade, na virada para o século XX, Teresina, florescia marcada por transformações urbanas, agregando novos hábitos – uma “etiqueta moderna”. Assim, os equipamentos urbanos surgem com o objetivo de apresentar a “cidade higiênica e civilizada” fruto do ideário progressista importado da Europa (QUEIROZ, 2008). Neste enredo, foram construídas áreas de lazer: praças, salas de cinemas, Teatros, cafés, clubes. O funcionamento destes espaços era possível graças à recente infraestrutura da época, como a luz elétrica, e o telefone (LIMA, 2010). Se antes, a cidade era apresentada especialmente nos jornais da época, como um lugar sem diversões, aos poucos Teresina movimentava-se entre teatro, cinema, bailes e banquetes (QUEIROZ, 2008). No entanto, as ruas da capital ainda eram permeadas de animais como meio de transportes, seja para passeio ou viagens, não raro, viam-se mulas, jumentos e cavalos em vias públicas. Mas, logo, com a chegada dos primeiros automóveis importados, a sensação de modernidade e euforia embalou teresinenses que desfrutavam da abertura de estradas e do planejamento das vias, o que contrastava com as formas de transportes de outros tempos que permaneciam (SANTOS NETO, 2002).

Outra novidade no período, ainda nesta promessa de progresso e modernidade, foram os pousos dos primeiros aviões, meio de transporte sofisticado e valorizado pelas famílias economicamente privilegiadas (SANTOS NETO, 2002). Não obstante, a cidade crescia entre carroças puxadas por jumentos, e carros importados da Europa; entre aviões e canoas nos rios; bicicletas, motocicletas e pedestres. Neste misto, entre modos de vida urbana e rural, a cidade de Teresina delineava-se entre velhos e futuros hábitos, onde “o progresso parece materializado em finos tecidos, rendas, perfumes, louças, chapéus, fitas, colarinhos, luvas, sapatos de cetim e em novos e diferentes maquinários” (QUEIROZ, 2008, p. 14).

Neste percurso, uma das principais diversões que se harmonizou com o novo ritmo da cidade foi o cinema, principalmente com a abertura do Cine Rex, em 1939, quando este integra a paisagem urbana e moderna da Praça Pedro II, no Centro da cidade. As representações teatrais retraíam-se por conta da concorrência com o cinema; os filmes

exibidos atiçavam a curiosidade e o imaginário da população da época. E diferente do Teatro que era promovido de forma elitizada, como explanei, pelos olhos de Teresinha Queiroz, o cinema era considerado uma prática popular, uma arte marcada pela reprodutividade³¹ (SANTIAGO JÚNIOR, 2003). As salas de cinema para a conservadora “Teresina” eram consideradas “um perigo para as moças de família e para os valores cristãos então convencionados” (SANTIAGO JÚNIOR, 2003, p. 198).

No âmbito das artes cênicas, o Theatro 4 de Setembro constituía-se como a única casa do Piauí a fomentar esta arte, recebendo espetáculos de médio porte (CAMPELO, 2003). Entretanto, exibia também filmes, concorrendo com o seu vizinho, o Cine Rex. Nos anos de 1930 e 1940 a cena teatral na cidade sucedeu-se com hiatos, principalmente, quando o “Theatro 4 de Setembro passou a ser usado para todo tipo de diversão, como bailes carnavalescos, de formaturas, concursos de *miss*, espetáculos circenses e banquetes” (CAMPELO, 2010, p. 75). Nos anos de 1950 o Cine-Theatro 4 de Setembro movimentava a cidade e a arte cênica seguia de forma amadora, principalmente por grupos de teatros estudantis da capital e assim prosseguiu os anos de 1960, período que também coincide com a inauguração do Teatro de Arena³². Nos anos setenta houve a criação da Federação de Teatro Amador do Piauí (FETAPI)³³ que impulsionou mais uma nova geração de atores. Com o apoio tímido para esta arte, Campelo (2003) observa:

Como não se mantiveram o apoio de programas institucionais do governo, tanto Estaduais como Federal, nem se criou cursos de formação superior em artes cênicas, os talentos plasmaram ou se mantiveram em nível amadorístico, com raras exceções (CAMPELO, 2003, p. 33).

Este período foi também marcado por forte censura e repressão por conta do cenário político da época, o que retraiu os grupos amadores de teatro que ainda resistiam às arbitrariedades da ditadura militar. Nesse ínterim, o Theatro 4 de Setembro é fechado para reformas e retoma suas atividades em 1975, tornando-se palco de vários espetáculos piauienses³⁴ e nacionais.

³¹ Ver: BENJAMIN (1994).

³² A estrutura deste teatro é um palco circular e a plateia a céu aberto, inspiradas nas antigas construções romanas, localizada na Praça da Bandeira, no Centro da cidade, inaugurado em 05 de novembro de 1965.

³³ FETAPI, criada em 1976, foi a responsável pela criação e realização dos primeiros festivais e mostras de teatro no Estado do Piauí (CAMPELO, 2010).

³⁴ São exemplos os espetáculos: “A Feira” com direção de José da Providência; “O rapto das Cebolinhas”; “A Volta do Camaleão Alface” de Maria Clara Machado, direção de José da Providência pelo grupo Teste de Teatro “A viagem do Barquinho” de Sílvia Ortoff com direção de Murilo Eckhardt, pelo Grupo de Espetáculo do Cepi (CAMPELO, 2010, p. 124).

Na sequência desta abordagem sócio-histórica, a década de oitenta é marcada pelo processo de redemocratização do país e o teatro do Piauí movimenta-se com articulação da FETAPI que possibilita a articulação de vários festivais que, ainda hoje, são recorrentes no estado e na capital, tais como, o Festival de Teatro de Bairros de Teresina; a Mostra de Teatro do Piauí; o Concurso de Monólogos Atriz Ana Maria Rego, dentre outros (CAMPELO, 2010). Em 1986, com a criação da Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves (FMCMC), órgão municipal responsável pela cultura e novas configurações no campo da cultura são delineados, apesar das descontinuidades das ações. Foi nesse período que houve a criação dos Centros Integrados de Arte (CIARTE's), que explicarei no próximo tópico.

Ainda sobre a área dramatúrgica, em meados dos anos 2000 ocorreram avanços, quando em 2007, iniciou a turma da primeira instituição de formação para atores e atrizes do estado do Piauí – a Escola Técnica Estadual de Teatro Professor Gomes Campos³⁵, onde foram ofertados gratuitamente cursos técnicos em teatro, música e dança (as duas últimas modalidades começaram a ser ofertadas em 2016). O curso de teatro ofertado pela escola possui a duração de dezoito meses e, desde então, vem modificando a trajetória dessa arte, já que em anos anteriores a ênfase era dada ao teatro amador. Em Teresina, ainda não há no nível de graduação uma diversificada oferta no âmbito das linguagens artísticas. Há ofertas nos eixos da música, das artes plásticas e, recentemente, das artes visuais, de cursos ofertados pela Universidade Federal do Piauí. Outros gêneros, tais como teatro, dança etc., ficam a cargo das políticas de ofertas do poder público municipal e estadual. Com isso, não quero dizer, que àquelas modalidades não façam parte do fomento dessas. Assim, para atender as necessidades da promoção da área artística foram sendo construídos equipamentos culturais na cidade, como pode ser observada na figura 1.

³⁵ Em 2008 a Escola formou sua primeira turma.

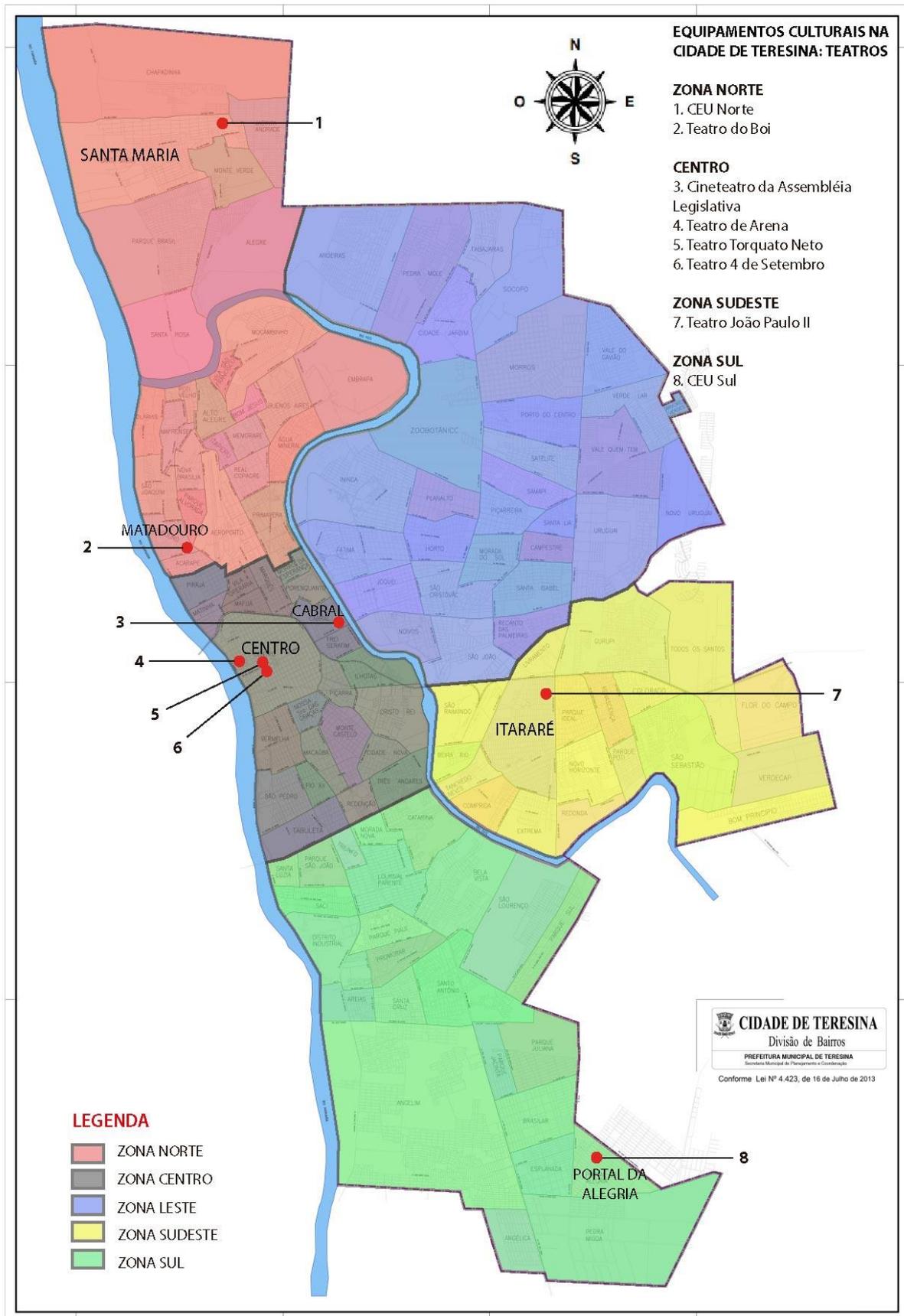


Figura 1: Distribuição espacial dos equipamentos culturais na cidade de Teresina referentes aos Teatros
 Fonte: Mapa dos Bairros de Teresina (PMT): TERESINA, 2013 [com adaptações minhas].

A figura 1 apresenta, de forma ilustrativa, a distribuição espacial dos equipamentos culturais da cidade de Teresina referentes aos teatros, mas explico, ela está restrita a apontar os espaços culturais públicos com uma estrutura de palco ou anfiteatro. A exemplo desse último, são os Centros de Artes e Esportes Unificados (CEU's). Assim, fazem parte do cenário da cidade: o Theatro 4 de Setembro (inaugurado em 1894); o Teatro de Arena Santana e Silva (inaugurado em 1965), o “Teatro do Boi” (inaugurado em 1987); o Teatro João Paulo II (inaugurado em 2004); o Cine-Teatro Assembleia Legislativa do Estado do Piauí (inaugurado em 2006); a sala Torquato Neto situada no Clube dos Diários³⁶ que, recentemente, transformou-se em Teatro Torquato Neto³⁷ (inaugurado em 2016), além de contar, desde 2014, com os CEU's³⁸, que ficam nos bairros: Porto Alegre (na zona Sul) e Santa Maria da Codipe (na zona Norte da cidade). Ao que parece, a quantidade e a distribuição dos equipamentos culturais não acompanhou o crescimento urbano, tornando insuficientes para atender os quase um milhão de habitantes³⁹ da cidade. Nos posicionamentos apresentados, apesar de não retratar os pontos georreferências, pois demonstro de forma ilustrativa onde estão os equipamentos culturais, é possível perceber como a política de cultura formulada sob inspiração do paradigma da democratização cultural com o objetivo de ampliar o acesso à cultura para um maior número de pessoas com objetivo de superar as desigualdades existentes. Por isso, há uma significativa presença de casas de espetáculos em bairros ditos “periféricos”, ou seja, os pontos 1, 2, 7 e 8, respectivamente os bairros: Santa Maria da Codipe, Matadouro, Itararé e Portal da Alegria. No entanto, a ideia de disseminar equipamentos culturais centra-se em uma ambiguidade do acesso, que para além do aspecto material de distribuir estes espaços na cidade, há de se atentar que o “desejo” de cultura não é inato e, muitas vezes, essas políticas de democratização cultural ao invés de incorporar novos setores sociais às práticas culturais, o que acontece é que elas cultivam setores já cultivados (BOTELHO e VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2010).

³⁶ O clube dos diários faz parte do “Corredor Cultural” que reúne o Theatro 4 de Setembro, a Galeria de Arte do Clube dos Diários, o Espaço Osório Júnior e o Teatro Torquato Neto.

³⁷ Localizado no Clube dos Diários, no centro de Teresina, anteriormente “Sala Torquato Neto”, em homenagem ao poeta piauiense de mesmo nome. Em 21 de janeiro de 2016, é inaugurado como “Teatro Torquato Neto” mantendo sua mesma capacidade de 130 lugares, após uma restauração promovida pelo Governo do Estado no espaço do Clube dos Diários.

³⁸ Projeto do Minc, que propõe uma gestão compartilhada entre prefeituras e comunidades, “os CEUs – Centros de Artes e Esportes Unificados – integram num mesmo espaço programas e ações culturais, práticas esportivas e de lazer, formação e qualificação para o mercado de trabalho, serviços socioassistenciais, políticas de prevenção à violência e de inclusão digital, para promover a cidadania em territórios de alta vulnerabilidade social das cidades brasileiras” (BRASIL, 2016).

³⁹ Segundo o último censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) de 2010, a cidade de Teresina possui 814.230 mil habitantes.

A descentralização dos equipamentos culturais como apresentados na figura, é fruto de ações que surgem com base no primeiro paradigma da política cultural, isto é, a democratização da cultura, modelo francês adotado pelo Ministro André Malraux, quando foi criado o Ministério dos Negócios Culturais (posteriormente seria o Ministério da Cultura e da Comunicação), o qual buscava reduzir as distâncias dos equipamentos culturais para maior parte da população, aliada a redução de tarifas (entrada de espetáculo, por exemplo), para o aumento da frequência às instituições e suas atividades. A diretriz desse paradigma, na França, surgiu com o objetivo de “tornar acessíveis as obras capitais da humanidade”. Coulangeon (2014) apresenta que naquele país, a “democratização cultural” utilizou-se de acesso à “alta cultura” para reduzir as desigualdades de práticas culturais, em uma concepção de cultura “legítima⁴⁰”. Esta “ação cultural” que compreendia seu “público” como único e homogêneo, logo é criticada, na emergência de um novo paradigma, pois a democratização cultural não incorporou novos setores da sociedade nas práticas eruditas, o que fez surgir o segundo paradigma – democracia cultural – que diferente do foco dado pela primeira, com o objetivo de reduzir as desigualdades, tal paradigma é baseado no relativismo cultural e compreende que não se trata somente de tornar acessível determinado “tipo” de cultura, pois a frequência das práticas culturais se apresenta mais em condições de diferenças do que de desigualdades (COULANGEON, 2014). Nesse paradigma, os públicos são concebidos como heterogêneos e plurais. Por isso, a existência dos equipamentos culturais não é suficiente para que sejam frequentados. É necessário que a instituição conheça seus públicos, implementando estratégias que rompam barreiras de estranhamento de códigos e linguagens artístico-culturais, atuando em constante exposição de repertórios para que os públicos tenham a possibilidade de escolher entre participar, ou não, das práticas culturais ofertadas. E nesse movimento, faz-se necessário compreender as significações que possibilitam o comportamento deles/delas, no desejo de acesso e do fruir, eis o caminho que sigo na pesquisa, mas antes de chegar até ele, apresento o bairro em que o Complexo Cultural Teatro do Boi está situado.

1.2. Redescobrimo a zona Norte e o bairro Matadouro

Conceda-me uma pequena digressão. Antes da colonização portuguesa, há registros historiográficos de que a região da Vila Velha do Poti, hoje, segundo a Divisão Administrativa da Prefeitura, denominada zona Norte de Teresina, era ocupada por

⁴⁰ Pierre Bourdieu critica uma suposta “naturalidade” das preferências artísticas à chamada cultura legítima e apresenta que a “necessidade cultural” tem dimensões sociais, pois são produtos do nível de instrução e da origem social (BOURDIEU e DARBEL, 2007).

pescadores e povos indígenas, a exemplo da nação Tremembé, com os índios de etnia Poti (MACHADO, 2002). Além dessa configuração, em momento mais recente, após a transferência da capital da Província do Piauí para a “Chapada do Corisco”, a sociedade piauiense foi formada, sobretudo nas periferias da cidade, por negro/as escravizado/as e liberto/as (CARMO e MORAES, 2016, p. 6). As autoras expressam também a existência de um vasto⁴¹ número de casas de cultos afro-religiosos, conduzindo à interpretação junto com Pereira (2017) de que esta região é um lugar marcado por expressões de negros e de descendentes de povos indígenas, portanto um “*lugar afro-indígena*” (PEREIRA, 2017, p. 169, grifo no original). E é nesse contorno que quero prosseguir a argumentação sobre o “Teatro do Boi”, mas antes, apresento onde ele está situado, no bairro Matadouro.

O cenário urbano da cidade foi erigido a partir da construção dos prédios públicos na chamada Praça Marechal Deodoro ou Praça da Bandeira, marco de povoamento original de Teresina na segunda metade do Século XIX. A construção do Matadouro Municipal, em 1928, constituiu-se como o primeiro prédio público fora do perímetro do Centro de Teresina (LIMA, 2002). Foi dessa maneira que surgiu o bairro Matadouro, denominação feita pelo intendente Anfrísio Lobão Veras, assinalando a memória da atividade econômica que moveu a cidade por meio do Matadouro Público que encerrava a fase das charqueadas⁴², quando o gado era abatido e manejado de forma precária na cidade, para o preparo da carne seca ou carne de sol.

O prédio do Matadouro foi construído com estrutura característica das edificações dos anos iniciais do século XX, marcada por um estilo eclético, que, ainda hoje prevalece, sendo assim localizado:

Situado à margem da antiga estrada que ligava o centro da cidade ao então povoado da Vila Velha do Poti [atual bairro Poti Velho], hoje representada pela Rua Rui Barbosa e pela Avenida João Izidoro França. Seguindo em direção ao Norte, existiam as trilhas dos animais que eram levados ao matadouro, pela Matinha e Pirajá, onde hoje estão o Iate Clube [clube recreativo] e o Campus da Universidade Estadual do Piauí, UESPI. Os pastos e as lagoas davam apoio às paradas e ao deslocamento dos animais. Por ser uma área de terraços fluviais e de muitas lagoas, o governo incentivou a retirada da antiga população, em 1850, para escapar das constantes cheias. Muitas décadas depois, o governo passa a atrair a população para a mesma área, oferecendo os serviços de matadouro, aeroporto e habitações financiadas pelo sistema financeiro de Habitação (LIMA, 2002, p. 189).

⁴¹ Carmo (2017) estima que a região Norte de Teresina concentra mais de duzentos templos de casas de culto afro-religioso da cidade.

⁴² Constituíam-se em salgar a carne e expor ao sol para que houvesse uma maior durabilidade para seu consumo.

Destarte, ainda quando o prédio onde hoje é o “Teatro do Boi” funcionava como Matadouro Municipal, a Rua Rui Barbosa passou a ser importante via que interligava esta região ao centro da cidade, até a Praça Saraiva. A Rua era ainda um banco de areia, pois o calçamento da via só chegou em meados de 1972 (SILVA FILHO, 2011, p. 24). O Matadouro Municipal funcionou com intensas atividades fornecendo carne a cidade, quando os animais que eram abatidos naquele lugar vinham de diferentes partes do país e eram “tocados” pelos “marchantes” do curral (onde hoje funciona o Mercado Público da Rua Rui Barbosa) até o Matadouro Municipal. Após o abate dos animais, os moradores da região aguardavam para conseguir as partes “menos nobres” do gado, por ter preço mais baixo (SILVA FILHO, 2011).



Fotografia 2: Matadouro Municipal⁴³

Fonte: Acervo da família de Francisco Carvalho de Assunção, 1972.

As atividades do Matadouro traduziam uma contradição que destoava do ideário moderno pelo qual a cidade estava sendo conduzida. Reconheço isso quando, o Senhor Francisco das Chagas Cruz, ex-funcionário do Matadouro, mais conhecido como “Seu⁴⁴ Sapateiro”, correspondente ao ofício que também exercia, relatando o período em que trabalhou na instituição da prefeitura, diz que a Rua Minas Gerais era denominada de “Beco da Ingunça”, devido ao mau cheiro exalado que atraía numerosas quantidades de “urubus”. Foi em meados da década de 1960 que houve uma redução das atividades no Matadouro

⁴³ Na imagem, é possível observar animais sendo abatidos. Nesse período, o Matadouro Municipal funcionava fornecendo carnes de animais de pequeno porte (caprinos, ovinos e suínos), já que o FRIPISA ficou responsável pelo abate do gado.

⁴⁴ Equivalente a Senhor.

Municipal, com a criação do Frigorífico do Piauí (FRIPISA⁴⁵) na cidade de Campo Maior, localizado a 84 km de Teresina que passou abater o gado. Assim, o Matadouro Municipal ficou responsável apenas pelo abate de caprinos, suínos e ovinos (fotografia 2), até fechar em 1973. De modo que, quando o Matadouro encerrou suas atividades, a cidade de Teresina vivenciou uma intensa crise de abastecimento de carne, pois a oferta não supria a demanda, refletindo na venda ilegal que era fiscalizada pela Superintendência Nacional de Abastecimento (SUNAB) (SILVA FILHO, 2011, p. 26).

A fotografia 2 demonstra também o contexto elucidado da “matança” apenas de animais de pequeno porte e reflete a memória do Seu “Sapateiro”, ex-funcionário do Matadouro Municipal, que diz:

[...] Trabalhei no Matadouro em mil novecentos e setenta, setenta e um, setenta e dois, e em mil novecentos e setenta e três ele fechou por completo. Quando eu fui trabalhar no Matadouro, já funcionava só caprino, ovino e suíno. O bovino já era o FRIPISA na cidade de Campo Maior. [...] A matança dos animais começava à tarde. Uma hora da tarde, mas se fosse necessário ir até oito ou nove horas tinha que ir. Mas geralmente era até às cinco horas, quatro horas... Só demorava mais dia de sábado. Porque a matança era maior. Sábado, porque morria porco para sábado, para domingo e para segunda-feira. Porque segunda-feira morria, mas era para terça-feira, né?! (Francisco das Chagas Cruz, 77 anos, ex-funcionário do Matadouro. Entrevista concedida à autora em 19 de maio de 2016).

Quando o Matadouro encerrou suas atividades, foram-se construindo na região novos contornos, fazendo nascer novos bairros⁴⁶. Antônia Jesuíta Lima demonstra que a partir de 1977, com o crescimento populacional, a ampliação das políticas habitacionais resultou em uma nova base espacial para a cidade com conjuntos habitacionais voltados para população de baixa renda. Neste propósito, foram construídos os bairros: Primavera, União e Primavera II; E na década de 1980 os novos conjuntos são: Itaperu, União II, Cíntia Portela, São Joaquim e Mocambinho I, II e III (LIMA, 2010).

Hoje o bairro Matadouro é dotado de uma importante infraestrutura com a existência de equipamentos culturais, espaço de lazer e de serviços. Destaco que, a região Norte só recentemente, com intervenções urbanísticas que sobressai o lazer e turismo que entra em cena ações mais efetivas do poder público.

⁴⁵ O Frigorífico do Piauí S.A. [FRIPISA] – Criado pela lei Estadual N° 1.626 de 05/nov./1957), tinha por objetivo incentivar a atividade pecuária do Estado (BASTOS, 1994).

⁴⁶ Com a criação da Companhia de Habitação do Piauí (COHAB-PI), em 1965, os conjuntos habitacionais são construídos, com o objetivo de atender a população de baixa renda, sendo financiada pelo Banco Nacional de Habitação.

Nos contornos atuais, o bairro Matadouro apresenta-se segundo a Prefeitura Municipal de Teresina (PMT), com uma faixa de 0,76 km², com limites entre os bairros: São Joaquim (ao Norte); Acarape (ao Sul); Parque Alvorada/Aeroporto (Leste) e o Rio Parnaíba (ao Oeste). Segundo o perfil dos bairros, apresentado pela Prefeitura, o bairro concentra 0,72% da população de Teresina, sendo 52% mulheres e 48% homens, com média de renda de R\$ 1.020,00 (TERESINA, 2015a). E possui o perímetro formado pela Rua Vereador Álvaro Monteiro, no eixo do Rio Parnaíba, até a Rua José Compasso; depois, pela Rua Martinelli Cavalca, atinge a Rua Rui Barbosa, pela qual prossegue até a Rua Parnaguá, alcança a Rua Minas Gerais, por onde atinge o eixo do rio Parnaíba e, daí, segue em direção norte até o ponto de partida (TERESINA, 2015a, p.3) – conforme apresentado na figura 2.

Após encerrar as atividades do Matadouro Municipal, o prédio público passa a ser utilizado pela Prefeitura em outras funções, tais como atividades de carpintaria, pelas quais se reformavam móveis da instituição, mas de modo geral, o seu espaço ficou subutilizado. Somente nos anos 1980, com a criação da Fundação Cultural Monsenhor Chaves, com o interesse por conceber novos espaços culturais na cidade de Teresina, na administração do, então, Prefeito Raimundo Wall Ferraz, em 1987, inicia-se a criação dos Centros Integrados de Arte – os CIARTE’s que são frutos de um convênio firmado entre a Universidade Federal do Piauí e a Fundação de Cultura. E dentre os objetivos declarados pela FMCMC para esses espaços era que pudessem atender às necessidades dos grupos artísticos, fomentando a cultura popular nos bairros, em uma linha de democratização da cultura (TERESINA, 1988). Dessa forma, foram gestados os CIARTE’s em diferentes regiões da cidade: o CIARTE – Centro, CIARTE – Matadouro, CIARTE – São João, e foi idealizado também, o CIARTE – Piçarra (CADERNOS DE TERESINA, 1987). Todos possuem a indicação dos bairros em que foram instalados.

O primeiro CIARTE a funcionar localizava-se no Centro da cidade, implementado em 1987, no qual se promoveram cursos de: iniciação teatral, restauração de bens móveis de museus, dramaturgia, desenho da figura humana e interpretação teatral. Houve também exposições: Mostra de peças dos Índios Krahô; peças e raízes ornamentais, exibição de filmes, além de parceria para que grupos de diversas linguagens realizassem seus ensaios no espaço (TERESINA, 1988), que foi fechado na década de 1990. O CIARTE Matadouro foi alocado no prédio do antigo Matadouro Municipal, e desde o início de suas atividades, em 1987, dispunha de uma biblioteca pública, de um Teatro e uma galeria de arte “Fernando Costa”. As atividades realizadas neste espaço abrangem: *shows* musicais, espetáculos de teatro, projeção de filmes nacionais, exposições de pintura, escultura, festas comunitárias, oficinas de teatro,

danças, artes plásticas, dentre outras (TERESINA, 1988). O CIARTE – São João foi implementado em 1988, na zona Leste da cidade, e conta ainda hoje, com uma biblioteca comunitária. O CIARTE Piçarra foi apenas idealizado para ser construído no antigo mercado de fruta do bairro Piçarra na zona Sul da cidade, mas nunca chegou a funcionar (CADERNOS DE TERESINA, 1987).

Então, adaptado às antigas construções prediais do Matadouro Público, o CIARTE Matadouro, harmonizou-se à tendência mundial de prédios históricos serem transformados em centros culturais. Assim, além das múltiplas atividades ofertadas, há ainda o valor histórico da construção arquitetônica (MILANESE, 1991). As atividades culturais executadas nesses espaços foram fomentadas pela FMCMC de maneira interdisciplinar, abrangendo vários eixos artísticos: “música, artes plásticas, artes cênicas, literatura, dança, cinema, fotografia e vídeo, folclore, patrimônio cultural e paisagismo e editoração” (CADERNOS DE TERESINA, 1987). Assim, a política cultural norteada pela FMCMC, órgão gestor da cultura no município e vinculado à Secretaria de Educação e Cultura, estruturou-se em torno de pessoas ligadas à arte – professores, jornalistas, animadores culturais de teatro, dança e música – em um propósito de dar legitimidade às ações da instituição que seguiu os sentidos empregados pela democratização cultural ao buscar efetivar o acesso à cultura para a população da cidade de Teresina. Para a idealização desses espaços, Ací Campelo diz:

O prefeito na época, Wall Ferraz, em mil novecentos e oitenta e seis, ele logo cria a Fundação Monsenhor Chaves que é responsável pela política cultural do município. Existia antes uma ordem chamada CBIA [Centro de Apoio a Juventude] e ela apoiava ações educativas para as crianças e adolescentes. E, aí, na programação da Fundação Cultural Monsenhor Chaves, tinha a criação de espaços culturais na cidade, que ele denominou de Centro Integrado de Arte. Aí, cria o Centro Integrado de Arte no [Bairro] São João, cria o Centro Integrado de Arte do Centro da cidade, [...], o Centro Integrado do Centro da cidade que era uma casa alugada, e o Centro Integrado do São João era também um espaço lá alugado, e aí quando foi para criar o Centro Integrado de Arte da Zona Norte, ele usa o antigo Matadouro que estava abandonado, e aí o Noé Mendes que era o superintendente disse que, ali dava para fazer mais que um centro, dava para fazer teatro e oficinas, todos os Centros Integrados tinham isso, mas o Matadouro velho era o maior de todos. (Ací Campelo, 61 anos, produtor cultural, ator e dramaturgo. Entrevista concedida à autora em 22 de junho de 2015).

Neste percurso foi que aconteceu em 15 de agosto de 1987, a inauguração do CIARTE – Matadouro⁴⁷, um dia antes da comemoração dos 135 anos da cidade de Teresina, reordenando o plano simbólico do bairro. Mas logo nos primeiros anos do CIARTE - Matadouro, por reivindicações dos artistas da cidade, e pela memória do lugar que antes era Matadouro Público, o equipamento cultural passou a ser denominado “Teatro do Boi”, como Ací Campelo, diz: “– [...] Lá, na porta, ficou mais ou menos uns dez anos como Centro Integrado de Arte, o nome Teatro do Boi era apenas uma fantasia, hoje tem o nome [na fachada do prédio]” (Ací Campelo, 61 anos, produtor cultural, ator e dramaturgo. Entrevista concedida à autora em 22 de junho de 2015). É importante pontuar sobre este “apelido”, pois, no percurso etnográfico, vários interlocutores reivindicaram a si a concepção de tal denominação, indicando que ele se apresenta como um “lugar de memória” (NORA, 1993). O açoite, o grito, a matança, o sangue e a sujeira que escorria nos esgotos das vielas, uma prática que movia a economia da cidade, foram substituídos por sonoras músicas entoadas por instrumentos musicais, corpos em movimentos rítmicos de dança, representações artísticas, e a contagem do tempo em “sete, oito...” – São novas práticas que configuram a relação desse lugar com a cidade de Teresina.

Além das oficinas, havia merenda para os alunos, então dava muita gente, mas a gente pensou em uma ação educativa para que os alunos não fossem ao Teatro apenas para se alimentar e voltar, aí aconteceu um fato interessante. Não se cobrava ingresso para as peças de teatro. Era uma ação da própria Fundação [FMCMC]. A Fundação pagava os grupos para irem se apresentarem, os meninos chegavam, por exemplo, de chinelo, só de calção... [...]. Aí, eu conversei com o professor [secretário de cultura da FMCMC] e na inauguração do Teatro, dissemos para os meninos que não ia ter mais merenda lá, mas ia continuar tendo as oficinas, os espetáculos [...] O Teatro do Boi foi inaugurado festivamente com duas ações: com Festival de Corais Infantil e o Festival de Teatro de Bairro. Mais de dezoito bairros da cidade participaram. Uma semana de teatro. Foi uma coisa fantástica! Aí, a partir dessa ação, os grupos passaram a encenar seus espetáculos, lá, os meninos, os jovens, se aprontavam para ir ao teatro, eles se aprontavam para ir ao teatro, banhados, cinco horas da tarde que tinha espetáculo infantil no final de semana, eles se aprontavam faziam a fila e tal... (Ací Campelo, 61 anos, produtor cultural, ator e dramaturgo. Entrevista concedida à autora em 22 de junho de 2015).

⁴⁷ A prefeitura através da FMCMC conseguiu reformar o prédio através da Lei de Incentivo à Cultura da época, com a construtora Poti o prédio foi reformado, além de outras empresas de Teresina que contribuíram com as ações da FMCMC: VARING, Antártica, Coca-cola, Supermercados Raul Lopes e Tatiaia, Software, Árvore Propaganda, Plug, Boutique Madona e Servi-San (CADERNOS DE TERESINA, ago. 1987, p.36).

As ações dos Ciarte's tinham parcerias de diversos órgãos⁴⁸, que além da oferta das oficinas, distribuía lanches aos alunos/as, mas ainda na gestão do Prefeito Wall Ferraz esta ação foi encerrada. Na fala do interlocutor acima, ele apresenta como o “Teatro do Boi” enquanto um bem simbólico estrutura comportamentos em um bairro no qual o acesso aos bens artísticos era obscuro. Assim, fronteiras simbólicas são identificadas. Não estou afirmando com isso, que o “Teatro do Boi” está deslocado, ou seja, fora de contexto, mas que ao promover práticas culturais, aciona novos códigos e formas “adequadas de frequentar” aquele lugar – são novas significações atribuídas.

No contexto atual, os CIARTE's não se constituem mais como ação da FMCMC – o Ciarte Matadouro é denominado no organograma da instituição como Teatro do Boi e o Ciarte São João, tornou-se biblioteca. É a “Gerência de Promoção Artística Cultural” que coordena os espaços onde são ofertadas oficinas artístico-culturais na cidade: no Teatro do Boi, no Palácio da Música, no Teatro João Paulo II e na Casa da Cultura, como é demonstrado no anexo II da dissertação.

1.3. “...quando o Teatro era Velho...”



Fotografia 3: Fachada do Teatro do Boi em 2009 (antes da revitalização do PLN)
Fonte: Internet⁴⁹

“O ‘Boi Mirim’ teve certas referências, era o anfitrião do Encontro⁵⁰ de Bois quando o Teatro era *velho*, quando o Teatro se tornou *novo* tudo isso desapareceu, virou uma cortina”

⁴⁸ As parcerias do Ciarte-Matadouro foram: CAC UFPI, FUNABEM, Federação de Teatro Amador do Piauí, Secretaria Municipal de Trabalho e Promoção Social e a Secretaria Municipal de Esporte e Lazer (NEGREIROS, 2016).

⁴⁹ Disponível em <<http://www.portalrg.com.br/noticia/conheca-a-historia-e-as-atividades-oferecidas-pelo-teatro-do-boi-na-zona-norte-de-teresina-65946.html>> Acesso em: 20 de julho de 2016.

(Pedro Black, professor da oficina de percussão do Teatro do Boi. Entrevista concedida à autora em 20 de setembro de 2016). É assim que o instrutor da oficina de percussão iniciou o diálogo comigo sobre sua memória do Teatro do Boi (fotografia 3), em uma tarde ensolarada debaixo de uma árvore na área externa do Complexo Cultural. A oficina de “Bumba Meu Boi” fazia parte da programação do conjunto das oficinas ofertadas pela instituição sob a instrução do Mestre Chagas, o qual desenvolvia um trabalho com crianças, que resultou na formação do grupo denominado “Boi Mirim Estrela do Matadouro⁵¹”, que participava das festas promovidas tanto na instituição quanto no Encontro de Bois promovido pela PMT. Entretanto, essa oficina deixou de compor a programação do centro cultural após a “revitalização” fruto das ações do Programa Lagoas do Norte (PLN), levadas a cabo desde 2008. É oportuno antecipar que aquela oficina foi ofertada desde a criação do então CIARTE, em 1987, e atualmente, o Mestre de boi, ainda que faça parte do corpo de servidores da instituição, ocupa a função de zelador.

Apoiada em Halbwachs (1990) apresento a memória dos sujeitos para compreender o conjunto de práticas já empreendidas no centro cultural. Entendendo aquela categoria como um fenômeno social na perspectiva durkheimiana seguida por Maurice Halbwachs, o qual estabelece que a memória individual ancora-se na memória coletiva, ou seja, em uma tentativa de apresentar um fluxo contínuo, a memória coletiva estabelece um elo entre o presente e o passado com aquilo que considera fundamental para o grupo, ao passo que a memória individual, apresenta-se a partir da trajetória do sujeito uma busca de inteligibilidade neste jogo de negociação que é a memória. Ela sendo relacional e seletiva, o passado é reconstruído e significado constantemente, a partir das preocupações sociais e políticas em um dado contexto. Portanto, a interlocução com e sobre as experiências das pessoas que fizeram/fazem parte do universo estudado é fundamental para entender o “Teatro do Boi”. Com isso, não tenho pretensão de fazer uma revisão histórica das manifestações artísticas que a instituição promoveu, mas apenas delinear algumas considerações dos interlocutores que vivenciaram no “Teatro Velho” para entender melhor a atuação e percepções do “Teatro do Boi” hoje. Assim, na trajetória da instituição pesquisada, muitos foram os diretores/as que operacionalizaram a política cultural do município que apresento no quadro 1.

⁵⁰ Política de evento promovida pela Prefeitura de Teresina.

⁵¹ “A brincadeira encenada em quase todo o Brasil, sob o ciclo que inicia no Sábado de Aleluia [na paixão de Cristo], quando nascem os bois, e encerra no ritual de matança dos mesmos, que acontecem em diferentes datas entre os grupos de Teresina, alguns matam o boi em julho ou agosto, outros o fazem em outubro ou novembro” (PEREIRA, 2011, p.23). A encenação constitui-se de uma dança teatral, farsa e um auto popular, cujas cenas envolvem os personagens: Chico, Catirina, o Boi, o Amo, os vaqueiros, índios e caboclos.

PREFEITURA MUNICIPAL DE TERESINA		FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA MONSENHOR CHAVES	
LEGISLATURAS	PREFEITOS	PRESIDENTES DA FMCMC	DIRETORES DO TEATRO DO BOI
1986/1988	Raimundo Wall Ferraz	Eugênia Maria Parentes Fortes Ferraz	Jorge Ferreira Zezé Lopes
1989/1992	Heráclito de Sousa Fortes	Luiz Ubiraci de Carvalho João Cláudio da Silva Paulo Vasconcellos Castello Branco Filho Cristina Maria Miranda de Sousa Pinheiro Correia	Zezé Lopes
1993/1996	Raimundo Wall Ferraz (1993-1994) Francisco Gerardo da Silva (1994-1996)	Eugênia Maria Parentes Fortes Ferraz	Conceição Farias Wilson Costa
1997/2000	Firmino da Silveira Soares Filho	Maria Cecília da Costa Araújo Mendes	Silvana Maria Santana de Oliveira
2001/2004	Firmino da Silveira Soares Filho	José Reis Pereira	Silvana Maria Santana de Oliveira Adalmir Miranda Wander Lima
2005/2008	Sílvio Mendes de Oliveira Filho	José Reis Pereira	Wander Lima
2009/2012	Sílvio Mendes de Oliveira Filho (2009/2010) Elmano Férrer de Almeida (2010/2012)	Cinéias das Chagas Santos Laurenice França de Noronha Pessoa Marcelo Leonardo de Melo Simplício	Francisco da Silva Pereira (Chiquinho Pereira) Adriano Abreu Manoel Nascimento (Maneco) Ana Tereza Lopes da Rocha
2013/2017	Firmino da Silveira Soares Filho	Lázaro José da Silva Paulo Murilo Soares Moreira Lima Luís Carlos Martins	Ana Tereza Lopes da Rocha

Quadro 1 – Ordem cronológica de Prefeitos, Presidentes da FMCMC e diretores do Complexo Cultural Teatro do Boi

Sabendo que as ambiguidades e contradições fazem parte da pluralidade cultural que o contexto democrático alimenta e que não há um modelo único de gestão, a instituição de cultura em foco, interpela a política cultural adotada no município, e o desafio que se pesa é que os operadores da cultura atendam as especificidades do centro cultural, reconhecendo a diversidade não somente como diferenças estéticas (BARROS, 2011), mas que compreendam que a “diversidade cultural é a diversidade de modos de se instituir e gerir a relação com a

realidade” (BARROS, 2011, p.21) em um jogo de alteridade. Assim, apresento as vozes de alguns dos gestores do centro cultural estudado.

Wander Lima, ex-diretor do “Teatro do Boi” diz que quando foi convidado pelo ex-presidente da Fundação, José Reis, para assumir a função de diretor do Teatro do Boi, após a gestão de Adalmir Miranda, a estrutura física do prédio estava precária, mas que, mesmo assim, havia uma situação “interessante” com a comunidade mais “carente” dos bairros próximos por meio das oficinas e da “Escola de Danças Folclóricas⁵²”, que possuía um processo de formação e chamava muita atenção entre os jovens daquela região. O que fez com que o centro cultural ofertasse quase dez oficinas somente dessa modalidade. Contudo, na programação do complexo cultural além daquele eixo artístico, havia a oficina de capoeira com o Mestre Diogo, a oficina de teatro com Wilson Costa, a oficina de Boi Mirim com o Mestre Chagas, a oficina de flauta intitulada “Sopro Divino” com o instrutor Nivaldo e o início da oferta das oficinas de percussão, de “figurino” e de artes plásticas.

Wander avalia que a articulação entre a instituição e a comunidade ampliou quando ele e instrutores/as começaram a ir às escolas públicas próximas ao “teatro”, para divulgar as oficinas, pois os professores se queixavam do número de alunos/as, esse contanto resultou em uma maior aproximação dos moradores do entorno. Abaixo ele descreve a oferta de oficinas em um período em que o complexo cultural apresentava em torno de mil alunos matriculados.

Quando eu enviava o relatório para a Fundação, eles não acreditavam na quantidade de alunos, e nós tínhamos somente três salas de aula e o pátio, e acontecia, festa de mãe, arraiá do Teatro (...). E em um único espetáculo a gente fazia integração de três, quatro, cinco turmas, envolvendo o boi [oficina de boi mirim], a capoeira, a turma de artes plásticas que fizeram o cenário, o grupo de teatro, de dança, então a gente fazia espetáculos integrados. Começamos aprovar projetos, na Lei A. Tito Filho⁵³ como grupo de Flautas, na Lei Rouanet para o grupo de Percussão, tínhamos o “Cine Petrobrás” todo mês no Teatro e as escolas iam assistir, e as escolas começaram a frequentar. Quando tínhamos espetáculos não tinha problema de públicos porque só a comunidade interna de alunos já lotava o Teatro. E começaram a procurar o Teatro para apresentação, neste novo momento, começamos a ter festival de monólogo, música... Um Teatro de bairro daquele você tem que dar abertura para todos (Wander Lima, professor de teatro e ex-diretor do Teatro do Boi. Entrevista concedida à autora em 18 de dezembro de 2015).

A fala do interlocutor apresenta como as oficinas funcionavam de forma integrada, de maneira que a participação dos públicos se constituía não somente como frequentadores das

⁵² Escola com intuito formativo em dança que funcionou de 1997 até 2003, sob iniciativa da coreógrafa Luzia Amélia.

⁵³ Lei Municipal de incentivo fiscal para realização de Projetos Culturais. Lei Nº 2.194, de 24 de março de 1993.

oficinas, mas também dos projetos promovidos no centro cultural. Tal período é apresentado nas memórias dos interlocutores como uma época de muitas atividades, como conta Pedro Black: “Na época do Wander aconteceu o melhor Encontro de Boi. Foi aqui no campo de futebol [na frente do Teatro], colocaram arquibancada, foram dois anos seguidos (...). O Teatro era todo esfarelado, com a estrutura abalada, mas tinha muita gente”.

O momento posterior à gestão de Wander foi a de Francisco Pereira, mais conhecido como Chiquinho Pereira, que ficou no cargo de janeiro a outubro do ano de 2009. Convidado por Cineas Santos, então presidente da FMCMC naquele período, Chiquinho apresentou seu olhar sobre as estruturas prediais e a relação com o entorno, visto que pontuou as condições econômicas dos públicos e a negação do Estado no papel de possibilitar um maior repertório cultural aos sujeitos.

O Teatro do Boi na época que cheguei lá, a maioria das pessoas que estavam lá, eu não fiz essa contagem, mas, eram pessoas do [dos bairros] Poti Velho, da Santa Maria, do São Joaquim, do Parque Alvorada e do Matadouro. Para mim, pelo meu olhar, pela pele das pessoas, pelo jeito das pessoas, para mim, noventa por cento daquelas pessoas eram pobres, muito pobres. Aí, eu olhava as paredes, todas caindo o reboco, problema de infiltração, sem espaço para as atividades (...). Lá, era um lugar isolado mesmo, tudo ia para os outros [teatros], não ia nada para o Teatro do Boi. Então, tinha um Festival para mostrar para a cidade de Teresina, um Festival de violão ou coisa assim, vinha gente de fora, da Rússia, não sei da onde, e não colocava nada para o Teatro do Boi. E a desculpa era que o Teatro do Boi não tinha condições. (Francisco Pereira, ex-diretor do Teatro do Boi. Entrevista concedida à autora em 26 de abril de 2016).

A fala desse interlocutor, inicialmente, apresenta a ausência de pesquisas, o que impossibilitava conhecer os seus públicos, como também, seu argumento vai ao encontro de pensar a ordem socioespacial em que a política cultural é operada: em condições assimétricas de atuação do poder público, segregando grupos, sobretudo, nos lugares marcados pela presença de “negros”, importante reflexão que me faz pensar com Carmo (2017) quando diz que a zona norte que é a região que compreende o “Teatro do Boi”, é designada como lugar marcado por expressões culturais de matriz africana, de modo que Pereira (2017) o vê como um “lugar de pobres” e, sobretudo, um “lugar de negros” (p.169).

Entendendo que cada gestão da instituição é oriunda de contextos específicos e que a administração cultural atua de forma diversa, podendo garantir um desempenho melhor, ou não, de acordo com o entendimento que se tem sobre a política cultural. A professora de dança Kiara, diz:

[Hoje] Não temos contato entre as oficinas. Só quando acontecem esses espetáculos [Festa Junina e o Auto de Natal], mas em relação ao planejamento não, acho que fica a desejar. Acho que se tivéssemos esse contato iria só enriquecer [...]. Teve um tempo quando era outra coordenação [gestor do Teatro], a gente tinha. Uma vez na semana todos se encontravam e sentava e socializava o que estava acontecendo, na época do Chiquinho Pereira [...], a gente se encontrava, todo mundo junto, e foi um período muito bom (Márcia Kiara da Silva Lima, 34 anos, professora da oficina de dança no Teatro do Boi. Entrevista concedida à autora em 16 de dezembro de 2016).

Kiara apresenta como o intercâmbio entre as modalidades artísticas enriquece a atuação dos profissionais que ali trabalham, ao que parece, são práticas que não são estimuladas atualmente, com exceção aos dois momentos quando acontece a política de evento⁵⁴ da instituição, na Festa Junina e do Auto de Natal promovidos pelo centro cultural, que acontecem em junho e dezembro, respectivamente, quando os alunos/as apresentam-se com coreografias previamente ensaiadas.

Dentre as linguagens artísticas fomentadas no Teatro do Boi, a dança é uma das que mais se destacam, pois já possibilitou os primeiros passos de diversos artistas da cidade, a exemplo de Kiara que já foi aluna e hoje é professora da oficina de dança da instituição. Sobre sua experiência, diz: “Eu sempre morei na zona sul e conhecia o Teatro aqui na zona norte, que é um pouco longe, né? O Teatro era *velho*, o teto às vezes caía, tinha goteira, mas sempre tinha eventos aqui, tão tal que, minha história foi aqui no Teatro, com a dança do Calango”. A interlocutora apresenta também a dimensão do “*velho*” referindo a estrutura do prédio do Teatro, e enaltece o processo criativo que fez parte de sua formação como bailarina, na coreografia de grande referência da “Escola de Balé Folclórico⁵⁵”: “A Dança do Calango”, que tomou notoriedade participando de festivais nacional e internacionalmente. Interessante assinalar, que, atualmente, todos os/as professores/as das oficinas de dança do Teatro do Boi tiveram experiência como alunos/as nesse centro cultural.

Eu comecei aqui quando tinha dezesseis anos, nos anos noventa, para fugir da educação física da escola, e iniciei fazendo oficina de teatro eram dois dias na semana, duas horas cada aula. Em mil novecentos e noventa e três, o professor de dança daqui, na época, o João Brito, ele me chamou para fazer um espetáculo de dança por conta da dificuldade de conseguir homens para dançar, e foi onde eu me identifiquei literalmente, era um trabalho que falava

⁵⁴ Política de evento são ações desenvolvidas sob diretriz governamental, no estímulo a promoção e circulação das produções culturais através de eventos (PEREIRA, 2011).

⁵⁵ A Escola funcionou no Teatro do Boi de 1997 até 2003, sob coordenação da coreógrafa Luzia Amélia, depois o nome passou para “Escola de Dança Nação Tremembé”, sob coordenação de Valdemar Santos. Após o processo de “revitalização” do “Teatro do Boi” essas ações desarticularam-se existindo hoje, apenas as oficinas de dança.

sobre crianças de rua, chamado ‘Rua Nossa de Cada Dia’. E continuei fazendo teatro até dois mil e seis, e aqui fiz vários espetáculos de encerramento da casa, como aluno, mas fiz teatro também em outros locais. E logo fiz também parte da escola de dança do Estado, no balé popular. Eu fiquei nessa ponte, fazia parte do elenco de dança e teatro daqui e fiz parte da primeira formação da Escola de Dança do Estado, mas fiz parte do Balé Folclórico com a Luzia Amélia também. [...] Eu tenho [o Teatro do Boi] como divisor de águas, e minha segunda casa, onde eu consegui meu respeito como profissional. E eu devo muito a essa casa porque foi meu primeiro passos que eu vim para fugir de outra atividade e me encontrei aqui (Francisco Moreno, professor da oficina de dança no Teatro do Boi. Entrevista concedida à autora em 23 de junho de 2016).

Minha história com o Teatro é antiga, eu venho para cá desde quando eu tinha treze ou catorze anos de idade, porque aqui era a nossa sede do Grupo Ala de Teatro e Dança e a gente ensaiava em uma salinha lá atrás, e aí não era nada parecido com o que tá hoje, e a gente vinha para fazer as aulas, e a relação é bem antiga. Depois sai desse grupo e fui chamada para fazer uma experiência no Balé da Cidade de Teresina, pelo [coreógrafo e professor de dança] Cid Ribeiro, e passei dez anos lá, fiz parte de outras sedes da Fundação como instrutora de dança e hoje estou aqui, entrei em dois mil e doze (Kelly Lustosa, 34 anos, professora da oficina de dança no Teatro do Boi. Entrevista concedida à autora em 20 de setembro de 2016).

Eu comecei dançar, tinha uns três anos, e comecei fazer atividade de dança na escola. Com sete anos minha mãe me matriculou na Escola de Dança do Estado. E, lá, eu segui a carreira de balé clássico, no Centro de Artesanato. Quando eu saí de lá, entrei em uma Companhia independente, companhia profissional de dança contemporânea, que era a Companhia Equilíbrio de Dança dirigida pelo Valdemar Santos, e através da Companhia Equilíbrio, eu comecei a fazer outros tipos de dança, que até então a minha prática era balé clássico, quando entrei no contemporâneo eu me identifiquei bastante... Uma coisa mais solta... Você pode fazer infinitas formas... Eu me encontrei! Passei oito anos na companhia, dentro dessa companhia a gente teve oportunidade de fazer vários cursos fora, a gente ganhou várias premiações, a gente teve oportunidade de trazer oficinas para cá, para Teresina. Até então, o Valdemar era coordenador de dança daqui do Teatro do Boi, na época era Escola de Dança Nação Tremembé que trabalhava só com folclore, o diretor do Teatro do Boi era o Wander e depois foi o Chiquinho Pereira. Aí, o Valdemar foi convidado para coordenar os grupos de dança daqui do teatro do Boi, e alguns membros da companhia foram convidados para serem professores [...]. A gente tinha turma manhã, tarde e noite, nós tínhamos muitos professores de dança e tinha muita demanda... muitos alunos, muitas turmas. A gente tinha uma programação, assim, toda quarta... era a Quarta com Dança, a comunidade já sabia que toda quarta tinha apresentação de dança aqui no teatro. Mesmo com as cadeiras quebradas, o palco caindo, as fiações... mas a gente fazia, as meninas dançavam, se apresentavam e a casa era cheia (Cynthia Layana, 31 anos, professora da oficina de dança e Grupo Corpo de Baile. Entrevista concedida à autora em 28 de junho de 2016).

As experiências dos/as interlocutores/as apresentam o encontro da arte e a vida profissional, buscando uma coerência com os eventos em uma “biografia” (BOURDIEU, 1996). Nesse mesmo direcionamento, Waldílio Siso, que iniciou suas trilhas artísticas no “Teatro do Boi” na oficina de teatro, e hoje é ator e professor de história no Instituto Federal do Maranhão (IFMA), diz que seu contato com a arte deu-se ao acaso, em função do convite de um amigo que fazia a oficina de teatro no “Teatro do Boi”, e o chamou para compor uma peça, para a qual estavam precisando de “atores”. Após essa experiência, Siso continuou na prática e depois começou a fazer parte de grupos de teatro, que ainda hoje integra, esse contexto corrobora com o entendimento de que as práticas culturais quando incitadas a partir da experiência vivida, podem desenvolver relações mais duradouras com a arte, como diz Botelho (2011). Contudo, sobre as oficinas, ele diz:

[...] Eu vejo essas ações, essas iniciativas, como importante sim, porque termina contribuindo para que muitos jovens possam ter acesso à cultura, possam a ter acesso às atividades culturais. A respeito dos objetivos e as concepções que esses gestores tenham, sobre essas ações, que isso interessa a nós, acredito que são importantes e acredito até, que elas sejam incipientes, deveria ser menos esporádicas, que esse acesso da juventude, acredito que, deveria ser mais universalizado, no sentido de dar acesso a mais jovens e mais pessoas. Eu tenho aversão a ocupar o tempo livre ou a ociosidade, apesar de eu achar, ter uma certa certeza, uma quase certeza, de que este é o objetivo destas políticas públicas culturais, que são *ad hoc*, esporádica, focalizadas... que não necessariamente elas têm pensado em possibilitar que esses jovens exerçam de forma plena sua cidadania, mas, sim, eu sei, posso até sendo radical, mas, perceber uma potencialidade criminosa desses jovens, uma inclinação ao crime, à violência, como se fosse uma reposta desse Estado para ocupar o tempo desses jovens, valendo-se dessa máxima moralista cristã de que ‘mente vazia, oficina do diabo’, expressão muito utilizada, na qual, [...], eu não penso dessa forma. Penso que a política [...] deveria ser pautada na ideia de possibilitar que essas pessoas, possam se constituir como cidadãos plenos, inseridos no circuito cultural, que possam consumir dos bens culturais de sua cidade, que possam se sentir pertencentes de sua cidade, e não como sujeitos colocados a margem (Waldílio Siso, ator, professor do IFMA, ator e ex-aluno da oficina de teatro no Teatro do Boi. Entrevista concedida à autora em 08 de julho de 2016).

A fala do interlocutor apresenta a cultura como um direito fundamental, que não é assumido como tal pela política cultural do município operacionalizada no centro cultural, que instrumentaliza ações importantes, mas não potencializa como mecanismo de cidadania. Por isso reitera:

Eu não me lembro de ter ido ao Teatro do Boi [antes de iniciar a oficina de teatro] apesar de morar relativamente próximo, morava uns dois quilômetro

do Teatro na época, mas lembro de ter ido ao Theatro Quatro de Setembro, uns dois anos antes de começar a fazer teatro, através da escola, eu estudava no Gayoso [escola pública municipal], uma escola que ficava próximo ao Teatro do Boi, e lá eles chamavam os alunos para assistir uma peça chamada o “Clone”, mais ou menos em noventa e seis [...]. Eu acho [...] que o Teatro do Boi vem fazendo o bê-a-bá, que é assinar pauta para os artistas que queira fazer espetáculo lá e manter oficinas de teatro, dança... Não é muito diferente do que aconteceu desde quando o Teatro foi criado, há quase trinta anos atrás (Waldílio Siso, ator, professor do IFMA, ator e ex-aluno da oficina de teatro no Teatro do Boi. Entrevista concedida à autora em 08 de julho de 2016).

De acordo com o interlocutor, o distanciamento em relação ao entorno não é de hoje. O que denota que a maneira como a instituição operacionaliza a ação pública pode romper (ou não) com esta lógica. Na mesma direção apontada por Siso, Allan, integrante do Grupo Corpo de Baile, diz: “Eu acho que aqui [Teatro do Boi] é uma oportunidade que as pessoas têm de mostrar seus talentos, não só da dança, mas de outras oficinas também, mas eu acho que deveria ser divulgado mais, ter mais oportunidades (...), porque geralmente acontecem coisas que nem a gente fica sabendo...” (Allan Clécio de Oliveira Dias, 26 anos, integrante do grupo Corpo de Baile. Entrevista concedida à autora em 05 de dezembro de 2016).

No entanto, ao que parece, não há reflexão pela gestão atual em potencializar essa relação e é nesse caminho que prossigo agora, que me fez questionar: quais as ações da gestão atual quando o Teatro tornou-se “*novo*”?

1.4. “O Teatro do Boi virou um luxo”

[...] Se você visitar o Teatro do Boi você vai perceber que ele é uma das melhores casas de espetáculo, muito bem equipada, conseguiram colocar o Teatro do Boi dentro do Projeto Lagoas do Norte. Temos um prédio bonito e moderno, mas [...] eles [a gestão do centro cultural] não usam nem minimamente a potencialidade daquela casa para a cultura, da zona Norte, mais especificamente. [...] Contribuindo com esse distanciamento real, que existe entre aquele espaço e o território do Teatro do Boi e, o território que ele está contido, que é a zona Norte, parece que é um outro espaço que não meu, é um espaço de outras pessoas, e não pertencente do território o qual eu habito. [...] As pessoas precisam do Teatro, mas não sabem por que o teatro não se faz ver. O Teatro do Boi é tão necessário para as pessoas quanto um hospital público, o Teatro é uma fonte de cultura para constituição do próprio sujeito [...]. (Waldílio Siso, ator, professor de história do IFMA e ex-aluno da oficina de teatro no Teatro do Boi. Entrevista concedida à autora em 08 de julho de 2016).

As estratégias utilizadas pela gestão atual são questionadas pelo interlocutor que expõe o distanciamento da instituição pública de cultura em um momento em que se apresenta com uma estrutura “nova”, pois o prédio foi reformado e ampliado a partir das ações do Programa Lagoas do Norte, um projeto firmado entre Prefeitura Municipal de Teresina (PMT), o governo Federal e o Banco Internacional para Reconstrução e Desenvolvimento (BIRD), órgão financiador de parte dos recursos⁵⁶ (TERESINA, 2008).

Na minha oficina, já tive vinte e oito alunos, hoje eu tenho quatro, cinco. Hoje em dia tem pouca gente, não sei se é falta de divulgação, porque aqui tem gente competente, na área de dança, de capoeira... Criou-se dentro do Teatro do Boi um campo intransponível, acho que ele é meio discriminatório, na questão social mesmo, por ser pobre... (Pedro Black, professor da oficina de percussão do Teatro do Boi. Entrevista concedida à autora em 20 de setembro de 2016).

Na fala do interlocutor, é apresentado o distanciamento do Teatro tanto no plano social quanto no plano simbólico, bem como a quantidade de alunos é enunciada na compreensão dessa relação. Sobre as estratégias adotadas para ampliar os públicos da política de oferta promovida pela instituição, a gestora atual, que está nesta função desde 2010, diz:

Sempre tem [procura pelas oficinas], não vamos às escolas [...]. Não tem isso de ir o tempo todo em escola, acho que a divulgação é de boca a boca mesmo. [...] No levantamento feito por alto, eu fiz, juntando o pessoal do ano passado, que eu sempre faço essa coisa de renovação, são quinhentos alunos mais ou menos. Mas assim, entram fazem as oficinas, e tem oportunidade de renovar as matrículas e abrir vagas para os iniciantes. Mas sempre tem desistências (Ana Tereza Lopes da Rocha, diretora atual do Teatro do Boi. Entrevista concedida à autora em 18 de março de 2016).

Com a “revitalização” do Teatro, a gestora informa apenas que há mais procura, justamente pela estrutura que o prédio oferece agora. Mas, ao que parece, há dissensos nesse entendimento, pois seguindo o que Dona Valéria, moradora do bairro, atenta: “a gente vai matricular as meninas no balé, e disseram que já está esgotado [as vagas]. Mas a gente vê o pessoal do [bairro] Acarape, do [bairro] Pirajá e não tem vaga para gente (Valéria Valadão, 32 anos, moradora do bairro Matadouro, entrevista concedida à autora em 06 de fevereiro de 2017). As igualdades de oportunidades foram questionadas pela moradora do Matadouro, que

⁵⁶ Com negociações desde 2003, o Projeto, financiado pelo Banco Mundial, foi aprovado em outubro de 2008 (nº 7523–BR), no valor total de US\$ 44,47 milhões. Desse total, US\$ 31,13 milhões são oriundos do Empréstimo com o Banco Mundial (Acordo de Empréstimo 7523–BR) e US\$ 13,34 milhões representam a contrapartida de recursos da Prefeitura de Teresina e do Governo Federal (TERESINA, 2008). A respeito, ver Carmo (2017) e Monte (2016).

identificou ações mais “segregadoras” após a revitalização do Teatro. O que me faz pensar com a pesquisa de Velho (1989) que, ao analisar o Bairro Copacabana no Rio de Janeiro, apontou para as representações vinculadas à “base espacial” a partir do caráter ideológico de oposições a outros bairros, identificando Copacabana por meio dos “mapas da cidade” (VELHO, 1989, p. 96), conferindo prestígio e *status* em uma estratificação demarcada. Dessa maneira, no contexto do Teatro do Boi, o bairro Matadouro é acionado nessas “mínimas ideológicas” em que os moradores hierarquizam e se reconhecem nessas oposições. Apesar do princípio de oposições que são elucidados entre os bairros, pela moradora, é importante considerar níveis de arbitrariedade, em decorrência da heterogeneidade de classes sociais dos bairros citados. O reconhecimento de ações mais “diferenciadas” foi notada também pelos públicos das oficinas, tais como Andressa, uma das dançarina do grupo *Straimy*⁵⁷:

Eu acho que depois da reforma que teve aqui no Teatro, melhorou só na infraestrutura porque antes tinham muitas oficinas, as roupas eram dadas [doadas pela FMC], ou seja, podia vir gente carente da redondeza, e hoje, não, está bem mais privado, a pessoa tem que comprar roupa e têm roupas muito caras, a infraestrutura não era legal, mas antes, era voltado às pessoas carentes. Depois da reforma, a gente apresenta mais [dentro do] no Teatro. Antes a gente apresentava em muitos lugares, nas escolas, nos Teatros daqui de Teresina, às vezes dançava até fora [da cidade]. Antes o Teatro era mais cheio (Andressa Almeida Cardoso, 20 anos, dançarina do grupo *Straimy*. Entrevista concedida à autora em 03 de dezembro de 2016).

Acompanhando, há uma supervalorização do passado quanto às práticas que eram realizadas naquele espaço. Sobre o aspecto que a interlocutora destacou a respeito das “roupas”, refere-se ao figurino que anualmente é exigido às alunas das oficinas de dança como requisito para a participação do espetáculo promovido pela instituição. Aquelas que não podem subsidiar o valor solicitado, são excluídas das coreografias. Com efeito, apresenta-se uma desarticulação entre as oficinas, na gestão atual, pois a confecção do figurino ocorre fora da instituição e não parte da oficina designada para tal função dentro do “Teatro”. Em outro momento, foram acionadas ações que aconteciam no centro cultural.

Lá na porta do Teatro tinha o Festival do Bumba Meu Boi [Encontro de Bois de Teresina], eu ia, nunca mais aconteceu isso! Antigamente, anos atrás, na frente do Teatro do Boi, tinham eventos, tinha competições, gincanas para as crianças participarem, davam brinquedos, tinha banda, fechava aquela avenida ali [Rua Rui Barbosa], colocava um palco grande, tinha banda para cantar de graça para a população, hoje em dia não tem nada disso... O Teatro

⁵⁷ Grupo que é composto por um elenco que em sua maioria são ex-alunos/as das oficinas de dança da instituição e que, ali, ensaiam aos finais de semana.

do Boi virou um luxo! As pessoas muitas vezes nem sabem de nada, quando, vai ter um evento, pergunta para as pessoas, elas dizem não, não tô sabendo não. (Valéria Valadão, 32 anos, moradora do bairro Matadouro. Entrevista concedida à autora em 06 de fevereiro de 2017).

Os discursos dos interlocutores acionam categorias que permitem vislumbrar relações a partir de visões dicotômicas, já mencionadas, por exemplo, do “luxo” antagônico ao “modesto”, ao que parece engloba laços afetivos e de pertença. Vale salientar que não estou buscando representar um discurso homogêneo, mas, no universo pesquisado, ocorreu um predominante reconhecimento desse distanciamento entre as ações públicas do Teatro “*novo*” e do Teatro “*velho*”.

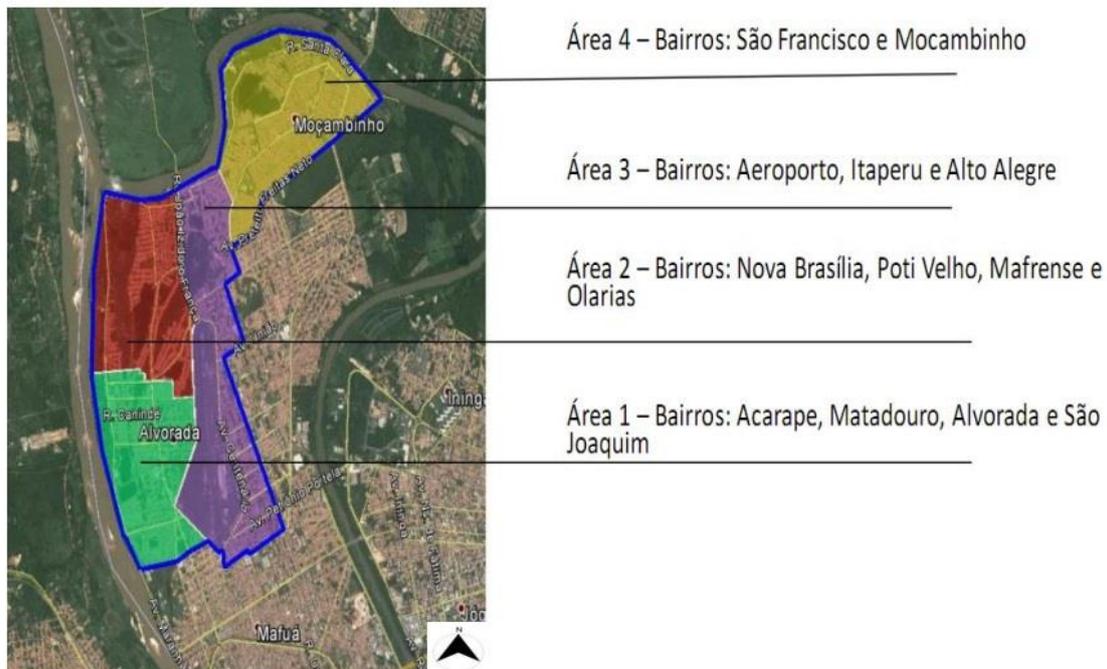
Assim, feita a devida introdução dessas narrativas, irei adentrar nas implicações da política urbanística do Programa Lagoas do Norte (*PLN*) que alterou a paisagem urbana do bairro Matadouro com a construção do Parque Linear Lagoas do Norte e com a revitalização e ampliação do “Teatro do Boi” em um projeto que ainda está em vigor, impactando e modificando a zona Norte, em relações nas quais se articulam consensos e dissensos. Sendo assim, faz-se necessário contextualizar o PLN.

O Programa Lagoas do Norte faz parte do Programa de Empréstimo Adaptável Horizontal (APL) que tem como foco a “suavização da pobreza, meio ambiente urbano, desenvolvimento econômico local e gestão municipal” (TERESINA, 2008, p. 8). Dentre os objetivos de desenvolvimento declarados do Projeto, estão o de melhorar a qualidade de vida da população de baixa renda da região das lagoas do norte, tal como é apresentada nos relatórios do PLN, “uma das mais pobres e menos servidas área de Teresina que serão diretamente beneficiadas com intervenções urbanas, ambientais, sociais e econômicas” (TERESINA, 2008, p. 10). Dessa maneira, por intermédio da (re)vitalização, (re)urbanização e (re)qualificação de uma área correspondente a 1.310,85 ha, que engloba 13 bairros⁵⁸ da zona Norte da capital, onde residem mais de 92 mil pessoas (TERESINA, 2008) são instituídas ações de impacto sociocultural.

O PLN, em Teresina, faz parte um conjunto de prefeituras que participam do Programa de Empréstimo Municipal Brasileiro (BMLP) que abrange além de Teresina, as cidades de: Uberaba, Recife, Belo Horizonte, Cubatão, São Luís, Santos e Guarujá. O PLN possui três componentes: 1/ Modernização da Gestão Municipal, Desenvolvimento da Cidade e Gerenciamento do Projeto; 2/ Desenvolvimento Urbano – Ambiental Integrado nas Lagoas

⁵⁸ Bairros da Região das Lagoas do Norte: São Francisco, Mocambinho, Poti Velho, Olarias, Alto Alegre, Itaperu, Mafrense, São Joaquim, Nova Brasília, Aeroporto, Alvorada, Matadouro e Acarape.

do Norte; e 3/ Desenvolvimento Econômico e Social nas Lagoas do Norte. Focalizando a região Norte da cidade de Teresina, o PLN, dividiu a região em quatro áreas a partir dos limites das bacias hidrográficas que drenam a região. A Área 1, corresponde ao Canal da Vila Padre Eduardo, onde ficam os bairros Acarape, Matadouro, Parque Alvorada e São Joaquim; Na Área 2, denominada Lagoa dos Oleiros e São Joaquim, compreende aos bairros Nova Brasília, Mafrense, Olarias e Poti Velho; A Área 3, é a região dos bairros Alto Alegre, Aeroporto e Itaperu e a Área 4 formada pelos Bairros Mocambinho e São Francisco. Nas intervenções, segundo o Projeto, estão envolvidas ações, integradas de cunho social, econômico, habitacional, de infraestrutura e de requalificação urbana, visando o desenvolvimento sustentável da Região das Lagoas do Norte (TERESINA, 2011a).



Mapa 1: Bairros Atingidos pelo Programa Lagoas do Norte
Fonte: TERESINA, 2014

A região em questão, unida por lagoas artificiais e naturais na confluência dos rios Poti e Parnaíba, é apresentada nos relatórios do PLN com ênfase no âmbito de riscos ambientais, tais como enchentes e poluição das lagoas existentes, responsabilizando moradores/as por práticas tidas como predatórias no solo e nas águas. O que fez com que os/as grupos de moradores/as reivindicassem a elaboração de um estudo antropológico da região, com o objetivo de não somente opor aquela enunciação, mas também evidenciaram que o Programa não considera as expressões culturais e identitárias locais. Foi anunciado pela Prefeitura, em 2016, a elaboração de tal documento. Dessa maneira, a constante circulação de

turistas pelos “cartões-postais” da cidade que fazem parte da paisagem daquela região, deixou entrever que ali também constitui-se em lugar de morada, sobretudo, de negros e descendentes de índios (PEREIRA, 2017). E é nesse ordenamento socioespacial que ocorre a “luta” do “Movimento Boa Esperança Resiste”, em uma região que fica a poucos metros do “Teatro do Boi” na Avenida Boa Esperança. O movimento constitui-se como ações de moradores/as que lutam pelo direito, à terra, às águas, à memória, à moradia, em resistência ao PLN. Uma das estratégias desses moradores/as é pintar os muros das casas com frases de protestos, dentre elas uma muito utilizada é: “Lagoas do Norte para quem?”.

Essa região que ficou tanto tempo longe dos olhos e ações do poder público, tornou-se lugar de interesses, principalmente destinados aos investimentos em lazer e turismo, visto sua localização entre as margens que circundam os rios da cidade. Os primeiros empreendimentos neste sentido, foram o Parque Ambiental Encontro dos Rios, construído em 1993, e o Pólo Cerâmico do Poti Velho, em 2006 (MORAES, 2013). Hoje, o PLN atua em uma área mais abrangente e toma proporções que identifiquei com as recentes configurações de fenômenos urbanos globais que se iniciaram em meados dos anos de 1980 e 1990, quando as cidades tornam-se palco de intervenções no contexto físico-espacial, com novas significações e formas de apropriações do solo urbano, atendendo, assim, a expectativas do mercado e dos movimentos da globalização. Assim, a cidade de Nova Iorque foi uma das primeiras localidades a ser estudada quando foi identificado ali o processo de *gentrificação* (NOBRE, 2003).

No Brasil, as vanguardas de análise desse mesmo processo, foram às cidades do Recife, Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador. Depois foi a vez de São Luís, Vitória e Fortaleza, nos quais foram percebidas ações urbanas no sentido de (re)vitalizar, (re)qualificar ou (re)valorizar, resultando em práticas excludentes de “enobrecimento” de certas áreas da cidade, com foco nas classes médias e altas (FRÚGOLI JÚNIOR, 2000; NOBRE, 2003). No mesmo percurso, vem acontecendo na zona Norte de Teresina, tese que foi declarada por Pereira (2011), Carmo (2017) e Monte (2016).

Reconheço que as intervenções feitas pelo PLN, como bem dizem Monte e Moraes (2016), são pensadas em funções e sentidos a seus projetos: como lugares de consumo, denotando um “espetacularização da cultura⁵⁹”, distanciando-se das expectativas e representações de viventes dos espaços transformados (p. 04). Por este ângulo, várias pesquisas apresentam os conflitos gerados por esse programa, a saber, o estudo de Carmo (2017) quando disserta sobre a política pública de intervenção urbanística do PLN e o impacto

⁵⁹ Destaco o processo de espetacularização (DEBORD, 1997).

nas culturas religiosas de matrizes africana que fazem parte da paisagem cultural da Zona Norte, inclusive, com remoção dos terreiros, demonstrando os consensos e dissensos envolvidos no conflito. Pereira (2017) acompanhou a interação dos vazanteiros, moradores e moradoras da Avenida Boa Esperança com a terra e as águas, além de apresentar o fluxo e contrafluxos empreendidos na luta por permanecerem em suas residências contra os reassentamentos involuntários do PLN. A investigação de Moraes (2013) sobre a rede sociotécnica do artesanato cerâmico do Poti Velho, na qual, ao diagnosticar impactos ambientais do PLN, identificou que são acionadas vias atenuantes de compensação pelo poder público no enlace entre economia e cultura. Além disso, a pesquisa de Monte (2016) quando estuda as relações da política do PLN com os artesões e artesãs do Poti Velho pela ótica dos direitos culturais.

Na primeira fase do PLN, que abrangeu os bairros Matadouro, Acarape, Parque Alvorada e São Joaquim, correspondente a área 1, a ação, segundo é apresentado nos relatórios, resultou em: redução de risco de inundações, melhorias ambientais, bem-estar da população⁶⁰, espaço de lazer, mobilidade viária, valorização dos imóveis da região, surgimento de pequenos negócios e interesses empresariais na área e espaço de cultura (TERESINA, 2011a). No tocante ao último aspecto, de acordo com o Relatório de Avaliação Ambiental e Social do Programa Lagoas do Norte (TERESINA, 2008), o “Teatro do Boi” encontra-se no “âmbito cultural” quando apresenta atenção à “proteção do patrimônio cultural”, dispondo que as “ações e obras prognosticadas no Projeto não irão interferir com qualquer sítio arqueológico” (TERESINA, 2008, p. 28). Assim, características arquitetônicas originais foram mantidas, tais como a fachada do antigo Matadouro Municipal (fotografia 3). Ainda, sobre o aspecto “cultural” o PLN apresenta, em seu discurso, propostas de intervenções que almejam “valorizar” e “preservar” tradições culturais, tais como as culturas religiosas de matrizes africanas, Candomblé e Umbanda, a proteção do artesanato cerâmico, a construção do Espaço Cultural Encontro dos Rios, do Museu das Águas e a construção de uma Praça dos Orixás⁶¹. São intervenções que materializam as chamadas ações culturais do programa, sobretudo, manifestando os interesses em atividades turísticas e comerciais (TERESINA, 2014). Dessa maneira, concordo com Monte (2016) que não há por parte do PLN o reconhecimento das expressões culturais dos bairros que são atingidos por sua revitalização. No discurso técnico do programa, não fica nítido o que se entende por “cultura”, embora apresente que buscam a valorização e preservação da história e da cultura da cidade

⁶⁰ Houve reassentamento involuntário de mais de 300 famílias da região.

⁶¹ Para detalhes do Projeto desta praça e das polêmicas envolvidas, ver Carmo (2017).

(TERESINA, 2014). Nesse sentido, Carmo (2017) relatou que na execução da primeira etapa houve remoção de barracões de grupos de Bumba Meu Boi⁶² e de casas de culto afro-religiosos, ao tempo que, na segunda etapa que se segue, há previsão de construção de obras que materializam a dimensão cultural do programa: Museu das Águas e das Tradições de Teresina e a referida Praça dos Orixás.

As ações que levaram a cabo a “revitalização” do Teatro do Boi seguiu um investimento de R\$ 1.225,586,79 (divididos em 85,23% do BIRD e 14,77% da PMT) para sua “ampliação” e “modernização”. O que o tornou mais confortável e apropriado para as modalidades artísticas⁶³ ofertadas. Sendo então reinaugurado o Complexo Cultural Teatro do Boi, em 27 de junho de 2012⁶⁴, sob a gestão de Ana Tereza Lopes da Rocha, que sendo funcionária da FMCMC, desde 1992, tornou-se diretora da instituição a partir de 2010 e segue atualmente como a administração mais longa da história do Teatro. Dentre os gestores que fizeram parte da história do “Teatro do Boi” estão nomes de artistas reconhecidos na cidade (ver quadro 1), no qual assumiram diferentes momentos da política de cultura do município, e compartilham entendimento sobre a gestão de diversas formas, a exemplo da gestora atual quando diz: “As oficinas [do Centro Cultural] são desde mil novecentos e noventa e sete, e como se diz que aqui é uma zona muito vulnerável em relação às drogas, foi colocado com o intuito de tirar as pessoas da rua, para aprender uma atividade...” (Ana Tereza Lopes da Rocha, atual diretora do Teatro do Boi, entrevista concedida à autora em 18 de março de 2016). A “ação cultural” proposta pela instituição é vista pela atual diretora em termos de uma missão civilizatória, longe do diálogo com as preocupações da democracia cultural e dos direitos culturais.

Na trajetória das oficinas, alguns eixos agregavam principalmente segmentos mais pobres dos bairros próximos ao centro cultural e que a partir da gestão atual, essas práticas culturais foram retiradas da programação do complexo cultural, a exemplo da oficina de Boi Mirim e da oficina de percussão com material reciclado.

O Boi Mirim Estrela do Matadouro começou aqui no Teatro do Boi, em uma sala imensa, mas aí [por] falta de incentivo, parou. Eu tenho muita vontade de levantar esse boi, porque afinal de conta é a história do Matadouro. Só que enquanto estiver pessoa que não der valor a nossa história, a gente vai ficar parado (Francisco das Chagas, zelador do “Teatro do Boi” e Mestre do

⁶² Não há menção de qual grupo.

⁶³ Ver planta baixa na página 68 desta dissertação.

⁶⁴ Disponível em: <<http://www.fcmc.pi.gov.br/noticia/Teatro-do-Boi-e-reinaugurado-com-aplausos-dos-teresinenses/720/>>. Acesso em: 06 de junho de 2016.

grupo de Bumba Meu Boi Estrela Dalva. Entrevista concedida à autora em 26 de janeiro de 2016).

A fala ressentida do Mestre Chagas apresenta o descontentamento com o fato de não haver mais a oficina de Bumba Meu Boi, a qual, em minhas incursões em campo, foi reconhecida como um marcador identitário daquela instituição, como mencionado por moradores do entorno do Teatro, como dona Iranir que diz: “Olha, ali [o “Teatro do Boi”] é a casa do boi, e o boi não tá lá (...). Antes tinha a referência do Festival [Encontro de Bois] de Bumba Meu Boi que a comunidade participava, e esse ano o Festival foi lá no Parque da Cidadania [no centro da cidade]. Aí [naquele lugar] ninguém vai” (Iranir, artesã e moradora do bairro Matadouro, entrevista concedida à autora em 16 de dezembro de 2016). Para entender essa articulação sigo pela investigação de Francisco Pereira (2011) que identificou no ano de sua pesquisa sobre a brincadeira do Bumba Meu Boi⁶⁵ que, em Teresina havia um total de 24 grupos, em diversos bairros da cidade, sendo sete⁶⁶ deles na região Norte. Seis anos depois, ocorreu uma redução dos grupos configurada na inscrição de somente nove grupos no 12º Encontro de Bois de Teresina, em 2016⁶⁷. O entendimento dessa dinâmica deu-se a partir da maneira como essas expressões costumam ser lidas pelas instituições culturais na capital do Piauí que, segundo aquele autor, são representados a partir de uma política de eventos, em virtude dos quais, esses grupos sobem ao palco apenas por meio de ações pontuais, como no “Encontro de Boi de Teresina” e o “Festival de Toadas”, promovido pelo governo do Estado que ocorre em meio ao Encontro Nacional de Folguedos. Ou seja, são atividades que não constituem ações mais duradouras e constantes, além de circunscrever que essa prática cultural faz parte de uma “cultura popular”, o que me faz refletir com Cuche (2000):

É necessário evitar as interpretações redutoras demais, como a que supõe que o mais forte está sempre em condições de impor pura e simplesmente sua ordem (cultural) ao mais fraco. Na medida em que a cultura real só existe se produzida por indivíduos ou grupos que ocupam posições desiguais no campo social, econômico e político, as culturas dos diferentes grupos se

⁶⁵ “A brincadeira encenada em quase todo o Brasil, sob o ciclo que inicia no Sábado de Aleluia [na paixão de Cristo], quando nascem os bois, e encerra no ritual de matança dos mesmos, que acontecem em diferentes datas entre os grupos de Teresina, alguns matam o boi em julho ou agosto, outros o fazem em outubro ou novembro” (PEREIRA, 2011, p.23). A encenação constitui-se de uma dança teatral, farsa e um auto popular, cujas cenas envolvem os personagens: Chico, Catirina, o Boi, o Amo, os vaqueiros, índios e cablocos.

⁶⁶ Grupo Terror do Nordeste (Bairro Poti Velho); Grupo Estrela Dalva (Bairro Parque Alvorada); Grupo Dominador do Sertão (Vila São Francisco Norte); Grupo Maioba do São Joaquim (Bairro São Joaquim); Grupo Terror das Campinas (Bairro São Joaquim); Grupo Nosso Brasil (Bairro Mafrense); Grupo Estrela do Matadouro (Bairro Matadouro) (PEREIRA, 2011, p. 21).

⁶⁷ Disponível em: <<http://www.portalpmt.teresina.pi.gov.br/noticia/Encontro-de-Bois-comemora-12a-edicao-no-Parque-da-Cidadania/11935>>. Acesso em 12 de junho de 2016.

encontram em maior ou menor posição de força (ou de fraqueza) em relação às outras. Mas mesmo o mais fraco não se encontra jamais totalmente desarmado no jogo cultural (CUCHE, 2002, p. 144).

Nesse mosaico complexo de relações, considero que o “distanciamento” do “Teatro do Boi” assinalado pelos interlocutores, é fruto da política de cultura municipal que age na ausência de ações sistêmicas de longo prazo em que se pense a formulação de políticas a respeito da criação/produção, circulação/difusão e fruição/consumo dos bens culturais. Sendo assim, após a intervenção urbanística do PLN no centro cultural, os operadores da política pública de cultura seguem na instituição com inflexões de privilégios de alguns eixos artísticos e silenciando outros, em uma postura unilateral, na ausência de diálogos entre os públicos das oficinas e a comunidade circuncidante, resultando em um processo de “gentrificação” da instituição – construindo sentidos de que há públicos bem vindos e outros não.

1.5. Que público é esse?

Antes de entrar no “Teatro do Boi” é importante demonstrar como esse universo de práticas culturais começou a fazer parte do cotidiano dos sujeitos, configurando-os como “públicos”. Pensando como Vasconcelos-Oliveira (2009a) que práticas culturais são:

Uma relação de duas mãos, influenciada não só pelas disposições individuais e sociais que o indivíduo carrega consigo, mas também pelas disposições, ações e valores carregados pela própria instituição que propõe as atividades culturais, que são também construídos socialmente e no decorrer de sua trajetória (VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2009a, p. 5-6).

Endosso tal definição com Coulangeon (2014) quando diz que as práticas culturais “são atividades de consumo ou de participação a vida intelectual e artística” (COULANGEON, 2014, p. 16), tais como leitura, frequência de equipamentos culturais, utilização de mídias, práticas amadoras etc. Assim, inicio o entendimento sobre o “público” a partir de Mantecón (2009) que, citando Jürgen Habermas, diz que aquele surgiu no teatro renascentista inglês, no século XVI, quando essa era uma atividade restrita à aristocracia real. Aos poucos, ao consumidor de ofertas culturais foi sendo atribuído o papel de público sem, por outro lado, que fossem compreendidos os mecanismos que possibilitavam tal interação. Assim, a autora questiona: o que é o público? No esforço de tal compreensão, ela diz que antes dos bens culturais se tornarem públicos (produzidos no mercado na qualidade de mercadoria), o “público” era reduzido, já que a maioria da população ainda no século XVIII,

na Europa, era iletrada. Na contemporaneidade, o “público” com o advento das novas tecnologias é tanto usuário quanto produtor de conteúdo cultural. Todavia, “os públicos não nascem como tais, formam-se e transformam-se permanentemente pela ação da família, amigos, escola, comunidade circundante (...)” (MANTECÓN, 2009, p. 10). Sigo devagar nessa explanação.

Nos contornos do entendimento do “público”, este é constantemente interpretado na lógica de oposição entre os “cultos” e os “não cultos”, ou seja, entre aqueles que detêm códigos e familiaridades com as linguagens artísticas e aqueles que não têm. Tal entendimento, com um caráter arbitrário, inventa a noção de “não público” definição que se constitui imersa em princípios ideológicos de negação e exclusão: “o ‘não público’ torna-se, então, os ‘excluídos’, os ‘pobres’ da cultura” (FLEURY, 2006, p.54). Essa percepção naturaliza quem é “culto” e quem não o é, desqualificando este último, sem o reconhecimento dos deslocamentos conceituais que apresentarei logo adiante. Outras três concepções do “público” são apresentadas por Fleury (2006), quando cita Jean-Louis Fabiani, o qual expõe a existência do público inventado e do público constatado. O primeiro refere-se à correspondência de comportamento e atitudes que a ação pública convoca: “o bom público”; o segundo é como esses públicos se apresentam bem diferente do ideal da ação pública. Fleury (2006) exemplifica esses dois públicos no contexto de uma biblioteca, onde o público inventado é aquele estudioso e de boa vontade cultural, mas o constatado é o oposto: barulhentos, “devorador de sanduiches e consumidor de latas de cerveja” (FLEURY, 2006, p. 57). Por fim, o autor apresenta o “público recusado”, o colocando na posição de “receptáculo”, em uma imposição do que é produzido no campo da produção artística, negando-lhe as expectativas e demandas.

No contexto atual, a centralidade do consumo de “cultura”, produz novos hábitos de consumo e estilos de vida. O autor Coulangeon (2014) apresenta o resultado de enquetes sobre o comportamento cultural dos franceses, publicadas em sucessivas edições desde a década de 1960, as quais apontam que nos primeiros anos de sondagem, o lugar ocupado pelas “atividades de lazer e culturais” nas despesas do orçamento doméstico familiar encontrava-se na posição sete de onze itens. Já nos anos 2000, essa posição subiu para quarta, segundo o Instituto Nacional de Estatísticas e Estudos Econômicos (INSEE), ou seja, o aumento do tempo (e/ou do orçamento) dedicado ao consumo de práticas culturais ampliou-se, o que é interpretado pela intensificação da presença da indústria cultural com os “divertimentos *at-home*”, por meio de músicas, filmes, discos, livros, televisão etc. Mas não nos deixemos enganar. Essas mesmas pesquisas apontam que as práticas culturais realizadas

fora do âmbito doméstico ainda são restritas, pois indica que as ações públicas de barateamento de tarifas para acesso a equipamentos culturais apenas aproximam o público já “cultivado”, mas não conquistam um novo público (BOTELHO, 2004). Assim, demonstra-se que as ações da “democratização cultural” não consideram as barreiras simbólicas que as pesquisas de Pierre Bourdieu, apresentadas em “O Amor pela Arte” e “A distinção”, contribuíram para entender o comportamento cultural dos franceses. Como referido, as pesquisas foram fomentadas pelo Ministério dos Assuntos Culturais francês, em meados da década de 1960, que tinha por prioridade tornar acessível a “Alta Cultura” e não qualquer manifestação cultural no intuito de reduzir as desigualdades culturais. Dessa maneira, Pierre Bourdieu apresentou uma desnaturalização do “gosto” reconhecendo o processo de socialização_ a família e a escola _ como fator importante que favorece a construção da produção do “gosto” que demarca a posição de classe do sujeito e configura um efeito de “distinção” na apropriação dos bens artísticos (bens culturais). Os estudos da sociologia da cultura, posteriormente, seriam denominados de sociologia dos públicos culturais (FLEURY, 2006).

No estudo de Bourdieu (2007a), o autor utiliza uma chave analítica _ o conceito de *habitus* _ como ferramenta para compreender as disposições da transmissão da estrutura a partir da socialização que reflete na maneira como os indivíduos se distinguem por comportamentos e preferências. É a estrutura interiorizada por meio do capital cultural produzindo um jogo dialético entre a estrutura e o *habitus*. O “gosto”, em razão disso, relaciona-se ao nível de instrução e à origem social do sujeito. Por isso, o autor, ao romper com a suposta “naturalidade” do “gosto”, opõe tal categoria demarcando posições dos indivíduos e grupos no espaço social em um efeito de distinção. Não são gostos apenas diferentes, mas hierarquizados em relações de poder. Ou seja, o consumo de bens simbólicos é dado a partir do gosto que faz parte do *habitus* interiorizado dos sujeitos. Por essa razão, indivíduos mais escolarizados e com bagagem familiar “privilegiada” teriam predileção por manifestações artísticas (VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2009b), pois, a socialização manifesta-se de forma desigual. Daí a ausência de prática a ser acompanhada da “ausência do sentimento dessa privação” (BOURDIEU, 2007a, p.69), tornando evidente a reprodução das hierarquias sociais das práticas culturais (FLEURY, 2006, p. 43) que legitima a classe dominante em sua “disposição estética” e “apeço à cultura” (BOURDIEU, 2007a). Nesse sentido, o capital cultural concede a reprodução das classes sociais de forma mais eficaz do que a transmissão do capital econômico (COULANGEON, 2014).

Certeau (2012) também colabora na compreensão das práticas culturais dos franceses com a pesquisa “A invenção do Cotidiano”, na qual volta-se descrevendo os caminhos da cultura cotidiana (ler, falar, caminhar, habitar, cozinhar etc.) em operações de campo de forças que constitui a arte das “táticas” dos praticantes em pluralidades de determinações relacionais em um ordenamento sociopolítico, ou seja, trata de reconhecer que os sujeitos, longe de ser consumidores passivos, utilizam operações “microbianas” no cotidiano que interpelam a ordem imposta.

As investigações acima apontadas possibilitaram o debate que fez surgir o paradigma da democracia cultural, que diferente do foco dado pela democratização cultural, com o objetivo de reduzir as desigualdades, a lógica deste paradigma é baseada em um relativismo cultural que compreende que não se trata somente de tornar acessível determinado “tipo” de cultura, mas possibilitar a frequência das práticas culturais que se apresentam mais em condições de diferenças do que de desigualdades (COULANGEON, 2014). Nesse paradigma, os públicos são concebidos como heterogêneos e plurais. Há autores que, apesar deste entendimento, são adeptos da terminologia “democratização cultural”, como Fleury (2006), que corrobora com a ampliação do acesso às práticas culturais por meio do processo de institucionalização, a exemplo do Centro Pompidou.

Em releituras recentes às obras de Bourdieu, autores como Botelho e Fiore (2005), Fleury (2006) e Lahire (2006), embora ainda reconheçam o peso do processo de socialização da bagagem familiar e escolar da teoria crítica daquele autor, na sociedade contemporânea, o consumo cultural é formado pela hibridização crescente dos universos culturais, em função da multiplicidade de processos de socialização, fatores ignorados na teoria de Pierre Bourdieu que reduzia a explicação ao *habitus* de classe. A crítica a Pierre Bourdieu se dá também ao efeito de “distinção” em diferenciar as classes em função do gosto ou do consumo de arte no campo do poder simbólico. As transformações das práticas culturais apresentaram a influência da “cultura de massa”, que possibilitou o desenvolvimento de gostos ecléticos e públicos híbridos. O consumo cultural diluiu fronteiras e possibilitou novos hábitos que configuram o comportamento cultural dos sujeitos em tempos de sociedade mundializada. Bernard Lahire (2006) diz que os sujeitos incorporam disposições plurais e heterogêneas na sociedade atual e a família já não é detentora do monopólio da educação legítima, pois o processo de socialização cultural é constante, continuado e infinito. Assim, os indivíduos “passeiam” em práticas de diferentes tipos de legitimidade, saindo das demarcações e hierarquias referidas nas pesquisas de Pierre Bourdieu. Aquele autor reconhece que os indivíduos são portadores de

hábitos heterogêneos, fruto das “influências relacionais” (parceiros conjugais, amigos, filhos, etc.).

Nessa nova configuração, a acumulação de práticas culturais, segue o argumento de Fleury (2006), com base em Richard Peterson, que disse:

O ator dominante do jogo cultural não é mais o purista, o *snob* ou o pedante, consumidor *unívoro* de um repertório exclusivo, mas um *onívoro* eclético e inclusivo que pouco se dá conta das fronteiras tradicionalmente estabelecidas entre cultura erudita, legítima e cultura popular ilegítima (FLEURY, 2016, p. 68, grifos no original).

Ou seja, diferente de Bourdieu (207b) que vê relação causal entre o nível de instrução e comportamento cultural, a eficácia dos diplomas não seria determinante para práticas ditas “legítimas”, pois a socialização cultural apresenta-se de forma ilimitada na contemporaneidade, isto é, as práticas culturais complexificaram-se, ainda que existam as relações sociais deste consumo, como é identificado no repertório, entendendo que dentre as classes superiores há uma presença de gostos ecléticos, no que se distinguem das classes populares que apresentam gostos mais exclusivos (FLEURY, 2006).

Sendo assim, Fleury (2006) aborda que as instituições culturais possuem o poder de modelar a relação dos indivíduos com a arte, inclusive, de produzir efeito no social e modificar o efeito do *habitus*, mas essas ações vão de encontro com a estruturação das práticas da instituição, pois, caso não sejam inovadoras, podem provocar deserção dos públicos. Assim, é deslocado o entendimento do paradigma da democratização cultural, no qual, essas casas seriam apenas para diminuir distâncias daqueles que produzem bens culturais para aqueles que “recebem”, em uma ação “civilizatória”, proposta pela “ação cultural”, e se aproximam do paradigma da democracia cultural, no exercício dos direitos culturais⁶⁸. Entretanto, ainda que seja evitado o termo “democratização da cultura” pelos estudiosos, ainda é utilizado na esfera das políticas públicas ou institucionais (VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2009b).

Em razão do exposto, é essencial estabelecer proximidade com os públicos desta pesquisa para compreender as significações que possibilitam o seu comportamento na produção do gosto. Por isso, adentremos ao Complexo Cultural Teatro do Boi.

⁶⁸ Entendendo os direitos culturais à luz de Cunha Filho (2004) quando diz que tem uma dimensão plural, referindo-se às artes, à memória coletiva e ao fluxo de saberes visando a dignidade da pessoa humana.

CAPÍTULO 2

EMARANHADOS ARTÍSTICOS: O COTIDIANO NO “TEATRO DO BOI”

Neste capítulo, aproximo o/a leitor/a do cotidiano no Complexo Cultural Teatro do Boi em um “emaranhado artístico” inspirado na “malha” (*meshwork*⁶⁹) da qual/ em que fala Tim Ingold (2012). Ao seguir os fios que conduzem os movimentos no centro cultural, observo o entrelaçar de teias no processo de circulação de sentidos no universo sociocultural da instituição, isto é, ao acompanhar o cotidiano das oficinas, vou entendendo como cada modalidade artístico-cultural partilha de códigos que se desdobram em comportamentos diversos dos públicos. Assim, o fluxo é percebido nos movimentos construídos nos espaços da instituição – o corredor, as salas de aula, o palco externo e o palco principal – e na apreensão das significações vivenciadas.

2.1. Aproximações Iniciais

Nas reflexões de Ingold (2012), o autor apresenta como o mundo no qual habitamos é composto não por objetos, mas por “coisas” que seguem em “fluxo” de movimentos criativos em um entrelaçar de linhas e fios percorridos – como uma “malha” (*meshwork*). Tim Ingold, inspirando-se em Martin Heidegger e Gilles Deleuze, coloca-nos em um exercício de imaginar um experimento de fazer uma pipa e afirma: “para todos os propósitos estávamos montando um objeto. Mas quando colocamos nossas criações para fora, tudo mudou” (INGOLD, 2012, p.33). A pipa, que dentro da sala repousava sem vida, ao ser levada para fora toma um movimento: pipa-no-ar. Assim, o resultado desta experiência é a crítica à agência do objeto, pois “se as coisas se movem e crescem [é] porque estão vivas” (INGOLD, 2012, p.34). As relações cotidianas, nesses termos, são um entrelaçar de fios em processos criativos que se apresentam “ao longo de”, em um emaranhado que não para de estender-se. “A vida está sempre em aberto: seu impulso não é alcançar um fim, mas continuar seguindo em frente” (INGOLD, 2012, p.38). Esses fluxos de fios de teias artísticas é que encontro no centro cultural estudado, pois, as relações que são constituídas nas oficinas deixam rastros. Nas palavras do autor, as coisas “vazam” na necessidade, da vida, de não ser contida.

⁶⁹ Para o autor, a vida está sempre em aberto, envolvida por fios ao longo dos quais a vida é vivida, não interconectando pontos, mas em um entrelaçar de linhas, ou de uma malha (*meshwork*) que traçamos os fluxos de materiais do “ambiente sem objetos” (INGOLD, 2012).

Na sutileza da etnografia, fui capturando o universo simbólico, percorrendo além das monossilábicas respostas que me foram apresentadas nas entrevistas ou diálogos. No cotidiano do centro cultural, reconheci códigos expressos nos silêncios, nos não ditos, nos gestos, na maneira de ocupar o espaço da instituição. Vale salientar que a compilação desses dados não significa dizer que discursos e ações se opõem, senão que são “formas complementares de expressão de um mesmo universo simbólico que só pode ser apreendido como sistema abstrato, mas que se manifesta através da especificidade de cada situação concreta” (MAGNANI, 2003. p. 58) – Eis o interesse da análise antropológica.

Quando ultrapasso o portão gradeado do centro cultural, há um espaço de mais ou menos dois metros que dá acesso à pequena porta também gradeada. Nesse espaço, sempre tem a presença de algum vigia prontamente posto, o que dá sensação de “segurança” a quem está do lado de dentro. As “grades” que circundam o prédio tornam-se um elemento simbólico para se pensar sobre como o espaço do centro cultural articula-se (ou não) com o seu entorno de modo a torná-lo convidativo aos seus potenciais públicos. Sobre este aspecto, compreendo que a mediação da instituição pode ser pensada além do conteúdo educativo/formativo das oficinas e dos espetáculos promovidos no palco do Teatro, pois a mediação pode também ser percebida no “uso cultural” do espaço da instituição. Sobre esses usos, refiro-me ao espaço praticado, no sentido de Michel de Certeau (2012), do Complexo Cultural – não estou sugerindo aqui, funcionalidade de toda ambiência do Centro Cultural, não cabe a mim, enquanto antropóloga, tal propósito. Inspirada na análise de Vasconcelos-Oliveira (2009a) sobre o processo de mediação das unidades dos SESC em São Paulo (Pompéia, Itaquera e Pinheiros), que privilegia o relacionamento dos seus públicos com a programação ofertada na instituição e o espaço que eles ocupam identificando que este último aspecto apresenta-se como componente que pode contribuir para o fluxo de pessoas, trocas e incentivo às práticas culturais. Essa dinâmica é também importante para entender o universo social da instituição estudada – chegaremos lá, mas, por enquanto, retomo a entrada do centro cultural.



Figura 3: Planta Baixa do Teatro do Boi (o mapa está ampliado no Apêndice)
Fonte: TERESINA, 2011b.

Para quem está atravessando o corredor, é possível observar, do lado direito, um bebedouro e o mural do Complexo Cultural seguidos da primeira sala de oficina de dança – a maior do Centro Cultural. Depois, há uma sala menor, também de dança, a sala dos/as

professores, em que fica alocada a direção da instituição, de modo que não há sala específica para os/as instrutores/as. Ainda do lado direito, está a copa-cozinha, seguida da sala de cinema (oficina que nunca fora ofertada. A sala é destinada atualmente ao depósito de materiais das outras oficinas). A copa-cozinha é caminho para acessar os dois camarins e o palco principal. Além dessa entrada, só é possível adentrar o palco a partir da sala pequena de dança ou pela porta frontal do Teatro. E à esquerda de quem ainda está na entrada do corredor, avista-se a sala de artes plásticas, a sala de teatro, os banheiros, a sala de música e por último, a sala de corte e costura (ou figurino). Em todas as portas há um desenho indicando as modalidades artísticas referentes. Ao final do corredor, existe um pequeno jardim. Do lado de fora, circundado pelas grades, está o “Palco Externo”, no qual acontece a oficina de capoeira – a única prática que funciona na área aberta – mais adiante apresentarei esta oposição. No espaço do palco principal do Complexo Cultural, além da sala de bilheteria, há um “café bar” (que, por sinal, pouco vi sendo utilizado), e a galeria de arte “Fernando Costa”, que fica no *foyer*, eventualmente usada para expor desenhos de alunos/as da oficina de artes plásticas. Na figura 3, apresento a planta baixa do prédio que evidencia as disposições enunciadas.

Todos os espaços do centro cultural, com exceção da biblioteca, que possui outra administração veiculada⁷⁰ à FMCMC, são administrados pela gestora atual, Ana Tereza. Além dela, há mais 36 funcionários que são servidores/as da Prefeitura Municipal de Teresina sob a gerência da FMCMC, assumindo as seguintes funções: doze instrutores/as⁷¹ das oficinas, nove técnicos (responsáveis por iluminação, sonoplastia e cenário – sendo solicitados quando há espetáculos), quatro funcionários/as no setor administrativo, quatro funcionários/as do setor de serviços gerais e oito seguranças que se revezam nos turnos da manhã / tarde / noite. As oficinas ofertadas no centro cultural funcionam durante o ano inteiro, programadas por semestre, o primeiro, de fevereiro até junho, com férias em julho e retornam às atividades no segundo semestre de agosto a dezembro, com o recesso de final de ano e férias em janeiro. Como instituição pública que possui por objetivo a democratização do acesso à cultura, dentre elas, a oferta gratuita das oficinas artístico-culturais, nas quais cumprem o papel de formação de públicos, a qual é conduzida pelos/as professores/as a partir de estratégias específicas de cada eixo artístico. Nesta dinâmica, o centro cultural apresenta-se como mediador potencial estando atrelado aos valores políticos em um contexto histórico específico.

⁷⁰ Ver anexo I.

⁷¹ A instituição apresenta os funcionários/as que ministram as oficinas como instrutores/as. Já os alunos/as os/as referem-se a eles/elas como professores. Apresentarei a formação de cada um dos instrutores/as quando abordar as modalidades das oficinas.

PROFESSORES E MODALIDADES DE OFICINAS OFERTADAS NO “TEATRO DO BOI” (2016)	
Nome do/a professor/a	Oficina
Cynthia Layana	Oficina de dança infantil e Grupo Corpo de Baile
Francisco das Chagas Carvalho Freitas (Professor Francisco Moreno)	Oficina de dança infantil
Kelly Lustosa	Oficina de dança infantil e dança adulto
Márcia Kiara da Silva Lima	Oficina de dança infantil
José Francisco Alves (Mestre Diogo)	Oficina de capoeira
Socorro Caldas	Oficina de artes plástica
Pedro Black	Oficina de percussão
Socorro Martins	Oficina de figurino
Damião Bezerra	Oficina de violão
Wellington Torres	Oficina de violão
Maurício Georgevitch	Oficina de teatro
Wilson Costa	Oficina de teatro

Quadro 2 – Professores do Complexo Cultural Teatro do Boi e a modalidade correspondente.

Portanto, quando foram criados os Centros Integrados de Arte, em Teresina, os documentos da época informavam que tais espaços “foram implantados para estimular a criação artística, preservar os valores piauienses, promover as artes plásticas, dança, música, literatura, folclore e outras afins” (TERESINA, 1988, p.2). Assim, práticas culturais eram fomentadas em toda a cidade na concepção político-cultural que norteou a formação da FCMCM no intuito de promover uma suposta “identidade piauiense”, atrelada à “cultura popular” (NEGREIROS, 2016). No CIARTE – Matadouro, em particular, considerado uma região “periférica” com alto índice de violência, este equipamento cultural surge na tendência de colocar a “cultura” como meio de solucionar problemas sociais, tais como: criação de emprego, estímulo ao turismo, contestação à violência, seguindo a análise de Yúdice (2004) quando observa que a cultura é acionada cada vez mais nas agendas governamentais – a culturalização da economia, “em outras palavras, a economia cultural, é também uma economia política” (YÚDICE, 2004, p.35).

Assim, o Complexo Cultural Teatro do Boi desenvolve suas atividades no ideário de superação das desigualdades de acesso da população, ou seja, com ênfase na oferta de práticas culturais de curto e médio prazo, buscando adesão dos sujeitos às ofertas que fazem parte da programação da instituição, sem se preocupar com as demandas dos públicos, mas, apesar dessa contradição, essas políticas institucionais têm por objetivo ampliar o repertório cultural dos sujeitos, fidelizando-os e/ou tornando-os plateia, como veremos nos objetivos de algumas oficinas que apresentarei. No cenário atual, no qual as indústrias culturais estão cada vez mais presentes no cotidiano dos sujeitos, ampliando esta relação com o universo da cultura, penso, tal como Vasconcelos-Oliveira (2009b), que “as práticas culturais são entendidas cada vez

mais como catalisadoras de processos cognitivos, e, portanto, são também reconhecidas como ferramentas na área da educação” (2009b, p.123). No entanto, para melhorar o processo educativo, é necessário que se compreenda que cultura e educação fazem parte do mesmo processo e não consequência e causa (VASCOCELOS-OLIVEIRA, 2009b).

No contexto do “Teatro do Boi”, as estratégias utilizadas para a formação dos seus potenciais públicos são conduzidas tanto pela gestão, quanto por seus instrutores/as. Na dinâmica da instituição, sem dúvidas, a oficina de dança é a que tem mais demanda dos públicos, algumas vezes, excedendo o limite de vagas disponíveis, que são de 30 para cada turma. A capoeira também possui um público grande, entre 15 e 30 participantes. As oficinas de música (violão e percussão) são turmas menores, entre cinco e dez alunos/as em média. As oficinas de figurino, de teatro e artes plásticas apresentam níveis expressivos de evasão dos alunos/as, pois as turmas que iniciam com 30, 10 e 15 pessoas, respectivamente, concluem com uma ou, no máximo, dez pessoas ao final do semestre. Apesar de ter encontrado exemplo de sujeitos que participam em mais de uma oficina, não é algo habitual no centro cultural. Os públicos de cada oficina compartilham de universo e códigos culturais que se expressam no seu consumo cultural. Por isso, pensar que apenas a existência do centro cultural seja uma condição para que os públicos passem a frequentá-lo é recorrer a um erro, pois,

Os equipamentos culturais podem, assim, funcionar como formadores e mediadores fundamentais, desde que desenvolvam uma efetiva política de relacionamento com seu público. Essa política será determinante no sentido de estabelecer uma relação de confiança entre a instituição e seus frequentadores, o que se reflete diretamente na relação destes com as atividades oferecidas. Uma boa política de relacionamento com o público é um indicador importante da receptividade e do significado que os frequentadores têm para a instituição. Praticamente indissociável de uma política desse gênero é a existência de um setor voltado para o conhecimento e a análise de seus públicos com base em pesquisas periódicas, alimentando a reformulação e a renovação de práticas institucionais (BOTELHO e VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2010, p. 18).

Neste contexto, a partir de minha experiência etnográfica, para efeito de análise, classifiquei os principais “tipos” de públicos do “Teatro do Boi” e os denominei de: 1/“público acompanhante”, constituído pelas mães que aguardam suas filhas na aula de balé⁷²; 2/ “público assíduo”, que, além da oficina, participa das atividades promovidas no palco do Teatro e na biblioteca, mesmo que de forma “aleatória⁷³” – estão inseridos nessa categoria mais expressivamente os/as alunos/as do balé que também ensaiam em grupos de dança aos

⁷² Faz parte também desta categoria, as mães que acompanham os/as filhos/as na aula de capoeira e música, porém me detive mais aos enunciados das mães das alunas do balé, pois são mais numerosas, devido àquela modalidade possuir em torno de dez turmas em diferentes turnos e professores, ao contrário das demais oficinas.

⁷³ Os públicos circulam pelas ofertas promovidas no centro cultural a partir de suas preferências.

finais de semana no centro cultural. Integram-se, aqui, também, mas em menor número, alunos/as da oficina de violão; 3/ “públicos da prática específica” – aqueles que são integrantes de alguma oficina, mas que comparecem somente às aulas, sem nenhuma relação mais ampla com a instituição – nas descobertas da pesquisa identifiquei que tal público se constitui como a maioria; 4/ Os públicos que ensaiam, são aqueles que utilizam o espaço do centro cultural para ensaios aos finais de semana, e alguns durante a semana. 5/ Os públicos do teatro, aqueles que frequentam as peças teatrais, musicais, festivais, ou seja, o que é promovido no palco do teatro (ver anexo III), há também 6/ os públicos da biblioteca – esses dois últimos apenas apresento-os como observação empírica.

Na ambiência do Complexo Cultural Teatro do Boi, quase todas as modalidades ofertadas, exceção da capoeira que acontece no “Palco Externo” e do Grupo Corpo de Baile que ensaiam no “Palco do Teatro”, as outras, acontecem dentro das salas de aula, sem articulação com os outros espaços físicos do centro cultural. E os únicos momentos em que as oficinas interagem entre si, são nos eventos promovidos pela instituição: a Festa Junina/”arraia” (em junho) que ocorre no palco externo, e o “Auto de Natal” (em dezembro) que ocorre no palco do Teatro. Esses eventos constituem-se como “rituais” para as férias do ano letivo – apresentarei a construção deste espetáculo no capítulo 3 da dissertação.

As oficinas ofertadas, segundo a atual gestora do Complexo Cultural diz: “Não são oficinas profissionalizantes, mas tem muitos casos de alunos que saem daqui com uma base para fazer curso superior. Tem aluno ou aluna que começaram aqui e se tornou professor, como é o caso do Moreno, da Kiara, da Cinthya (...)” (Ana Tereza Lopes da Rocha, diretora atual do Teatro do Boi. Entrevista concedida à autora em 18 de março de 2016). A gestora enuncia o reconhecimento de que as práticas culturais não estão voltadas para uma formação artística, ou seja, o aspecto formal, mas, não há problematização por parte dela da atuação dos instrutores, da participação dos públicos no processo criativo das atividades realizadas na instituição ou mesmo do processo de mediação da instituição. Assim, corrobora com o entendimento de que os dados quantitativos já demonstram que a instituição é exitosa em suas atividades, *vide* seus relatórios semestrais⁷⁴ (Anexo II). Observei que os públicos da instituição são entendidos ainda como entidade abstrata, ou seja, não há pesquisas sobre eles, nem o reconhecimento de suas demandas. Apresento no quadro 3 a programação do Centro

⁷⁴ O curioso é que os dados quantitativos apresentados nos documentos da instituição que são enviados a FMCMC destoam do que encontrei em minha experiência etnográfica ao que tange aos dados de alunos matriculados e concludentes. Apresento meus dados nessa pesquisa e as informações da instituição no Anexo II.

Cultural, todavia, suas atividades não se limitam a ele, já que são recorrentes práticas no palco do Teatro e a biblioteca que fica disponível diariamente.

PROGRAMAÇÃO DO TEATRO DO BOI (2016)					
HORÁRIO	SEGUNDA	TERÇA	QUARTA	QUINTA	SEXTA
Manhã (8h às 12h)		Artes Plásticas (Socorro Caldas) Dança (Kelly) Teatro (Wilson Costa) Figurino/Cort e e costura (Socorro)		Artes Plásticas (Socorro Caldas) Dança (Kelly) Teatro (Wilson Costa) Figurino/Cort e e costura (Socorro)	Violão (Damião)
Tarde (14h– 18h)	Dança Infantil (Francisco Moreno) Dança Adulto (Kelly) Dança Infantil (Kiara) Grupo Corpo de Baile (Cinthya)	Percussão (Pedro Black) Teatro (Maurício) Dança Adulto (Kelly) Dança Infantil (Kiara)	Dança Infantil (Francisco Moreno) Dança Adulto (Kelly) Dança Infantil (Kiara) Grupo Corpo de Baile (Cinthya)	Percussão (Pedro Black) Teatro (Maurício) Dança Adulto (Kelly) Dança Infantil (Kiara)	Violão (Wellington)
Noite (18h– 21h)		Capoeira (Mestre Diogo)	Capoeira (Mestre Diogo)	Capoeira (Mestre Diogo)	

Quadro 3 – Programação semanal das oficinas do Complexo Cultural Teatro do Boi.

Dentre todos os elementos do complexo, o Teatro assume uma marca notória de maior visibilidade frente aos demais elementos, pois é constantemente procurado para apresentações de diversas instituições (Ver anexo III). A pauta⁷⁵ para apresentações nesse espaço diz respeito ao fato da maneira como a administração da instituição consegue angariar recursos, além do repasse da FMCMC⁷⁶. O custo da pauta é diferenciado, por setor: quando a solicitação é da “comunidade⁷⁷” é cobrado R\$ 50 mais 10% do borderô⁷⁸. Se a pauta for por demanda de instituição privada, o valor é R\$ 200 e, para as instituições públicas municipais, é gratuita. Durante o ano de 2016 a programação⁷⁹ no palco foi intensa, com concursos de marchinhas, peças teatrais, *shows* musicais, festivais de cinema, apresentações de dança,

⁷⁵ Pauta refere-se à solicitação do espaço do Teatro para apresentações diversas.

⁷⁶ No plano de ação da FMCMC do ano de 2016 não aparece de forma detalhada o valor do repasse às instituições de cultura.

⁷⁷ Envolve grupos artísticos do bairro e instituições públicas que desejam realizar reuniões em seu espaço.

⁷⁸ Referente à bilheteria da venda de ingressos.

⁷⁹ Ver quadro de pautas no anexo III.

reuniões e festividades de escolas. Muitos dos eventos que acontecem no Palco do Teatro têm entrada franca, a exemplo dos promovidos pela FMCMC e o Serviço Social do Comércio (SESC). No entanto, nem sempre atrai quantidade significativa de públicos⁸⁰. Exceção da última instituição, que, a partir da mediação de um produtor cultural, articula parcerias com as escolas públicas próximas ao Teatro e, dessa forma, consegue acomodar a capacidade total de assentos do Teatro, que são de 170 poltronas. Contudo, a presença do público “espontâneo⁸¹” é pouco comum. Sendo o interesse deste trabalho os públicos das oficinas – agora me detenho a eles.

2.2. “Mamãe, o Teatro do Boi tem um monte de cursos, vamos lá?”

A programação do centro cultural é intensa, porém, a comunidade que mora no entorno do Teatro do Boi pouco sabe o respeito do que acontece no seu interior. São expressivas as falas de moradores/as que circundam o prédio do Teatro e enunciam “falta divulgação”, “só soube da oficina ou peça porque vi na televisão”, “sempre via o que acontecia no Teatro do Boi porque moro perto, mas só entrei quando fui colocar minha filha no balé”. Frente a esses hiatos de interações, Dona Silvana, aluna da oficina de figurino, disse-me, certa vez, que já conhecia o Teatro, pois sempre costumava ir deixar sua filha nas aulas de balé, mas que só soube da existência das outras oficinas quando sua filha, agora maior de idade, matriculou-se na oficina de violão e disse: “Mamãe, o Teatro do Boi tem um monte de cursos, vamos lá?” (Silvana Ferreira da Silva Costa, aluna da oficina de corte e costura/figurino. Entrevista concedida à autora em 18 de agosto de 2016). Sua enunciação apresenta que as oficinas de algumas modalidades artísticas muitas vezes são significadas como “cursos”. Assim, na fala da interlocutora, é possível identificar a postura da instituição – ao considerar que a multiplicidade de oferta gratuita figure como condição para que os públicos sejam atraídos para as experiências promovidas no seu espaço.

Nesta perspectiva, conhecer os potenciais públicos do centro cultural torna-se fundamental para possibilitar estratégias rumo à democracia cultural, do contrário, as desigualdades são fomentadas, pois, repercute um círculo vicioso de “cultivar” quem já é “cultivado”, isto é, garantir o acesso aos que já têm acesso por meio do capital cultural

⁸⁰ Cabe aqui uma investigação mais aprofundada. Talvez, esta pesquisa apresente pistas para entender este fenômeno, no entanto, não irei me deter sobre os públicos dos eventos que acontecem no palco principal do Teatro do Boi. Mas, considero importante pontuar a informação acima como observação empírica, já que não há pesquisas sistemáticas na instituição.

⁸¹ Refiro-me ao público espontâneo aquele que participa das apresentações fomentadas no Teatro do Boi, sem necessariamente ter relação com o complexo cultural, por exemplo, os/as aluno/a das oficinas.

(herdado, adquirido), ignorando as barreiras simbólicas daqueles que se sentem estranhos ou não convidados às atividades culturais. O não entendimento deste processo resulta na baixa adesão às modalidades artísticas. A fala da filha de Dona Silvana, diante das ofertas culturais oportunizadas na instituição, expressa o distanciamento do centro cultural e o estranhamento dele para a vida diária da maioria da população do seu entorno. Além de reconhecer que suas escolhas não estão relacionadas apenas ao “gosto”, mas também às circunstâncias da programação da instituição, na qual existe uma maior oferta voltada para os públicos mais jovens.

Os dados quantitativos, apesar de frequentemente utilizados, não revelam quase nada sobre o relacionamento dos públicos com as ofertas culturais, pois, para refletir de uma forma mais abrangente, são necessárias pesquisas qualitativas, tais como esta, que permitem interpretar questões mais específicas, como: O que faz algumas oficinas terem mais adesão que outras? Qual o relacionamento dos públicos com as ofertas? Como (e se) a instituição promove a ampliação do repertório cultural dos seus públicos? Para analisar estes aspectos, apresento as disposições dos públicos na ambiência do Complexo Cultural Teatro do Boi.

2.3. No Corredor⁸²

Denominei o corredor (Fotografia 4) do centro cultural como o “lugar de espera”, mas também de passagem e encontro. Digo isso pela constatação empiricamente reconhecida. Ali, é o lugar onde alunas/os aguardam a aula iniciar, e onde contata-se também a presença marcante das mães que acompanham suas filhas às aulas de balé. Digo mães porque a presença masculina nessa “espera” é mínima. Os poucos bancos de cerâmicas, algumas cadeiras que a direção da instituição distribui no espaço, o bebedouro e um mural pouco utilizado, é o cenário deste lugar no qual o calor abrasador da cidade é companhia, contrastando com a sala climatizada em que ficam os funcionários administrativos – em um jogo de posições que marcam diferenças.

As relações que se circunscrevem no “corredor” – enquanto um ponto de referência espacial – vinculam-se às dinâmicas das práticas culturais e levam-me a pensar na noção de “pedaço” de Magnani (2003), no qual os sujeitos estabelecem redes de sociabilidade marcadas por práticas compartilhadas, com presença regular de membros, códigos de reconhecimentos e comunicação entre eles. “O pedaço é lugar dos chegados” (MAGNANI, 2003. p. 116). As relações naquele espaço são diferentes das marcadas pela vizinhança, visto que não

⁸² O corredor refere-se a um ambiente do Teatro e não se configura como uma categoria êmica.

necessariamente os sujeitos se conhecem, mas se reconhecem como portadores de símbolos que remetem aos gostos, orientações, valores, hábitos de consumo e modos de vida semelhantes (MAGNANI, 2003).



Fotografia 4: Corredor do Complexo Cultural Teatro do Boi
Fonte: Nayra Joseane e Silva Sousa, agosto de 2016.

Os diálogos cotidianos dos “públicos acompanhantes” despertavam meu interesse, pois, conseguia cruzá-los com as minhas perguntas curiosas quanto à pesquisa. Reconheci algumas narrativas compartilhadas quanto aos sentidos atribuídos às práticas culturais, quando as mães afirmavam: “[...] a dança é cultura, e a cultura é importante, né?”; “[...] Esse “Teatro” é importante porque as crianças saem do colégio e não ficam na rua e aprende alguma coisa”; “[...] Não é só o Teatro, tem a biblioteca também”; “[...] E tem competição que vão para fora, inclusive, ano passado foram ao Teatro de Arena”. Estes enunciados exprimem apreço social à instituição de cultura expressos em sentidos como “ocupar o tempo livre” das filhas, o processo de aprendizagem e o reconhecimento de outros equipamentos culturais para experiências oportunizadas pela prática cultural. É interessante notar que, nas enunciações, elas não se incluem como públicos da instituição, apenas se veem como acompanhantes das filhas e endossam aspirações para elas.

Ao se pensar que o não relacionamento da maioria das mães com as práticas culturais seja apenas uma escolha, estamos nos distanciando de como Pierre Bourdieu mostrou: que o gosto não é “inato”, mas apreendido e incorporado dentro de um grupo específico – na relação objetiva que o sujeito ocupa na aquisição de competências culturais. E é ampliado, na percepção de Mantecón (2009), a partir dos efeitos dos “pares”, ou seja, do pertencimento às diversas comunidades na sociedade mundializada que evidencia um repertório amplo de

consumo cultural. Contudo, as escolhas culturais não se decidem ao acaso, ainda estão em jogo os processos de reprodução social. Dessa forma, a apropriação das ofertas culturais vê-se favorecida ou limitada pelo peso que as ações públicas estabelecem no processo de mediação, que possibilita negociações e sentidos diversos manifestados pelos seus públicos.

As aulas de balé acontecem em concomitância com as outras oficinas. No turno da manhã, ocorrem as aulas de teatro, artes plásticas e figurino – sendo que esta última foi pensada, como a diretora da instituição explicou, no intuito “de ocupar o tempo das mães que aguardam suas filhas na aula de dança”, mas não surte muito efeito, pois percebi que somente duas mães partilham deste propósito, como mais adiante irei apresentar. No período da tarde, também, há outras atividades simultâneas, como a aula de teatro e dança adulto, e novamente não há participação do “público acompanhante”.

A programação do complexo cultural segue anualmente com as mesmas ofertas – a ausência de estratégias de diversificação nas manifestações artísticas, ainda que sejam reconhecidas as demandas dos “públicos acompanhantes”, que expressam suas aspirações acerca das oficinas, tais como, bordado ou ginásticas, a resposta da gestora é justificada pelo argumento da baixa autonomia da instituição frente ao órgão da FMCMC. Observo que, a exemplo do que o Teatro do Boi já proporcionou em anos anteriores, as ações que o configuram, hoje, são mais rotineiras, sem uma diversificação do seu repertório, reforçando a deserção dos públicos.

2.4. Na Sala de Teatro

“Eu passava aqui na frente, e dizia meu Deus, um Teatro!”, a surpresa na fala de Mikael, de 14 anos, aluno da oficina de teatro demonstra o apreço que o equipamento cultural possui como espaço privilegiado e legitimado de atuação de manifestações artísticas.

Das duas turmas da oficina de teatro (Fotografia 5) que são ofertadas na programação do Complexo Cultural, acompanhei a que é conduzida por Wilson Costa⁸³, que além de professor de tal modalidade, exerce a direção dos dois espetáculos promovidos pelo centro cultural que acontecem anualmente - a Festa Junina e o Auto de Natal – e são realizados nos meses de junho e dezembro, respectivamente, quando ocorrem as apresentações com a participação dos alunos das oficinas. Wilson é também um funcionário querido pelos seus colegas de trabalho.

A oficina de teatro está na programação da instituição desde a criação do então, CIARTE, e já contou com diversos professores em sua trajetória, sendo Wilson Costa um dos

⁸³ Wilson Costa já foi diretor do Teatro do Boi na década de 1990.

mais constantes dentre o quadro de professores desta modalidade. A oficina dispõe de 30 vagas para públicos de faixa etária a partir de sete anos, de forma que ela se torna o primeiro contato da maioria das crianças e jovens – que são os públicos da oficina – na experiência com a arte dramática. Apesar da quantidade de vagas disponíveis, a oficina não alcança uma grande expressão numérica de públicos. No primeiro semestre, quando acompanhei a oficina, houve a presença inicial de três alunos e uma aluna. A baixa adesão suscitou no professor a necessidade de percorrer as escolas próximas ao centro cultural para divulgar a oficina, mas, apesar da menção por parte do instrutor, não identifiquei tal movimento. No decorrer do período, mais duas alunas estiveram presentes, totalizando seis participantes que seguiram a metodologia da oficina que possui normalmente uma hora de duração de aula. Programada para um semestre, a oficina é dividida em três módulos: leitura, interpretação e montagem. No primeiro momento, o professor apresenta alguns autores piauienses em uma abordagem literária (vida e obra dos autores) e propõe leitura coletiva dos poemas ou textos, com o intuito de melhorar a dicção dos alunos, no exercício de entonação da voz para a interpretação, que, já se torna uma “deixa”, para a interpretação dramática. A montagem é a última parte da oficina, momento em que acontecem os ensaios dos/as aspirantes a ator/atriz para a participação no espetáculo que é realizado pela instituição.



Fotografia 5: Oficina de Teatro – Montagem do Espetáculo “O Encantado”
Fonte: Nayra Joseane e Silva Sousa, abril de 2016

O objetivo da oficina declarado no “relatório semestral” é “formar novos atores, despertar a sensibilidade, o pensamento e a formação de plateia” (TERESINA, 2016a). Entendendo que a frequência dos equipamentos culturais e a “fidelização” de públicos exigem estratégias para que se reconheça o “desejo por cultura” e o prazer proporcionado pelo

contato com a oferta de uma modalidade artística específica fazem parte não somente de disposições individuais, mas, sobretudo, do processo de socialização para a formação do “gosto” – os objetivos acima atribuídos à prática cultural são endossados na enunciação do professor, que diz:

Quando a gente pensou a oficina, a gente pensou na formação de plateia. Com a intenção de sensibilizar as pessoas da comunidade através da arte, porque acreditamos que a arte tem um poder de transformação enorme, então, a gente pensou em sensibilizar as pessoas a fazer uma arte. A fazer algo que elas gostem: teatro, ou dança ou música. A intenção foi trazer as pessoas da comunidade, sensibilizar as crianças, seus pais e trazê-los como plateia (...) (Wilson Costa, professor da oficina de teatro no Teatro do Boi, entrevista concedida à autora em 16 de junho de 2016).

O objetivo de conversão de públicos que o interlocutor manifesta faz-me pensar com, Canclini (2015), que as transformações dos mercados simbólicos levam a um deslocamento de sentido da maneira como a política cultural tradicionalmente concebia os seus públicos: como homogêneos e constantes. Com a afluência da indústria cultural, os “gostos” tornam-se ecléticos, assim como os seus públicos que se tornaram diversos e passaram de receptores para, também, produtores de conteúdos culturais. Com isso, interpreto a fala do interlocutor na direção inversa desta concepção, pois, ao proferir ideal de sensibilização e formação de plateia, ainda arraigado ao ideal da democratização cultural proferido na década de 60/70, sua fala torna-se autoritária - já que as respostas dos públicos podem se dar de diversas maneiras, inclusive, ultrapassando as audiências. Dessa forma, é necessário reconhecer exatamente a dinâmica dialógica do processo de produção, circulação, fruição e consumo dos bens simbólicos, que se distancia da percepção elucidada pelo instrutor.

Como apresentei, a FMCMC sistematiza a atuação do “Teatro do Boi” privilegiando somente o acesso e aspectos quantitativos deste. Neste sentido, penso com Barros (2013a) quando diz que as políticas de acesso reforçam o desequilíbrio e a desigualdade, ou seja, democratização sem democracia cultural reforça desigualdades.

Os jovens alunos/as da oficina possuem idade escolar e atribuem suas motivações para aquela prática cultural de diversas maneiras, exprimindo desde a necessidade de “perder a timidez” até o “sonho de chegar à Televisão ou ao Cinema”. Em nenhum momento, no caso, foi mencionado por eles/elas a relação com a escola⁸⁴ para a procura de tal consumo cultural.

⁸⁴ A educação formal é uma via importante para formar públicos para determinadas manifestações culturais. Mas a disseminação dessas práticas no ensino de educação artística na educação básica no Brasil são limitadas. Assim, as instituições de cultura atuam a curto e médio prazo com potencialidades criativas de familiarização com determinados conteúdos culturais (OLIVEIRA-VASCONCELOS, 2009b).

É comum dentre o público desta oficina o não conhecimento de outros equipamentos culturais na cidade e a não participação nos eventos do “Teatro do Boi”. A justificativa para esta última explica-se pelo fato de que alguns deles residam em bairros mais afastados e pela necessidade de transporte⁸⁵ público para o deslocamento. Além disso, por vezes, é mencionado, também, o fato de a região ser “perigosa”. Dessa maneira, identifico-os na categoria do público da prática específica, os quais participam das aulas da oficina, mas não mantêm um relacionamento mais amplo com a instituição e com as outras oficinas.

Antes de começar a aula os/as alunos/as aguardam no corredor até o professor chegar. Quando este chega, direciona-se até a copa e, após um cigarro e um café, entra na sala. O espaço físico da sala refrigerada, apesar de ser direcionado à modalidade dramatúrgica, não se constitui adequado àquele eixo artístico – são cadeiras escolares empilhadas, armários, quadro branco e um cabide de roupas (de figurinos), ali dispostos. Os/as alunos/as o seguem e posicionam as cadeiras em um semicírculo para a aula de leitura iniciar. O poema “A derrubada”, do autor piauiense Da Costa e Silva, é lido por Mikael, que recita:

Reboa o machado,
No seio umbroso da floresta,
Num assíduo fragor monótono, vibrado
Pela força brutal do homem rústico e bronco;
E, pancada a pancada, a lâmina funesta
Golpeia o rijo tronco
De uma árvore copada.
É a derrubada!

Continua Suelem:

A árvore, de alto a baixo, estremece e farfalha
A cimeira plethorica, por onde
Ascende a seiva e a circular, de fronde em fronde,
Pela folhagem viride se espalha,
Como se a cada golpe, a cada corte,
Em contorções, em ríspido arrepio,
Sentisse o calafrio
Invencível da morte.
A árvore treme, a cada
Violenta cutilada
Que, ferindo-a desfere a derrubada (...)

O professor acompanha a leitura dos/as alunos/as, corrige as pontuações, explica as significações das palavras no contexto do poema e apresenta a necessidade de respiração na

⁸⁵ Há um ponto de ônibus na porta do “Teatro do Boi” com diversas linhas de transporte público.

leitura. Pedro, um dos alunos mais tímidos, é encorajado a falar mais alto. Após o exercício, a aula é concluída e o professor solicita que eles leiam mais vezes o poema para a próxima aula.

Algo que chamou minha atenção nesta modalidade de oficina (Fotografia 5) é a desistência dos/as alunos/as. Demorou um pouco para encontrar algumas pistas: a espera para o professor chegar ou adentrar a sala; a aula ainda por preparar: “vou ali tirar a xerox do texto”; a aula cancelada sem aviso prévio; a insegurança dos alunos para apresentação no espetáculo final do centro cultural. Aos poucos os alunos/as vão deixando a empolgação inicial e as desistências de alguns/mas somam-se à desmotivação dos/as que insistem em ficar. De modo que, no primeiro semestre, a turma que iniciou com quatro e chegou até seis alunos/as matriculados, encerrou sem a participação deles/as na Festa Junina, mesmo após alguns ensaios da peça “O encantado” do autor piauiense Wellington Sampaio, sobre a farsa do bumba meu boi, com personagens como o Vaqueiro, Catirina, Nego Chico, o Boi e o Amô.

No segundo semestre, ocorreu o mesmo desfecho, com a exceção de que, apesar da desistência da maioria dos/as alunos/as, Dalison, de 20 anos, que iniciou as aulas já quase no final do ano, apresentou-se no espetáculo “Auto de Natal”. Ele disse:

Eu ‘tô’ achando bom aqui porque estou aprendendo muita coisa, porque o professor dá muita dica, mas o que não gosto é que na maioria das vezes só está vindo eu, então, não tem muita [aula] prática, quando eu comecei tinha quatro alunos, mas agora só tem outro aluno e eu, e ele falta muito, é ruim. [...] Eu nunca assisti espetáculo no Teatro daqui, mas já fui ao palco porque o professor levou a gente, lá (Dalison, 20 anos, aluno da oficina de teatro. Entrevista concedida à autora em 01 de dezembro de 2016).

As experiências e a relação com a arte podem ultrapassar a sala de aula do centro cultural se a ação pública passar de atitude passiva para uma dialogada, criativa, no estímulo à apreensão de códigos para influenciar práticas, ao contrário de contatos eventuais com manifestações artísticas. Entretanto, observei que a estratégia da oficina de teatro que a todo semestre renova seus públicos, abstém da possibilidade de uma prática continuada de criação permanente, tanto que não há estímulos para a formação de grupos de teatro pelos seus públicos, o oposto do que observei na oficina de dança, com o Grupo Corpo de Baile⁸⁶. Contudo, reconheci que os públicos da oficina de teatro são igualmente “bem-vindos” ao centro cultural como os das oficinas de dança e das artes plásticas. São alunos/as de instrutores/as que possuem um bom diálogo com a direção, ou seja, há sentimento de

⁸⁶ Grupo que ensaia aos finais de semana na instituição, constituído por jovens que formaram seu próprio grupo, com elenco, sobretudo de ex-alunos/as das oficinas de dança do “Teatro do Boi”.

aproximação, pois a gestora circula pela oficina e conversa com os alunos\as. É notório que essa relação interfere de forma positiva no vínculo desses públicos e a instituição.

2.5. Pontilhando o Tecido

“Se não fosse aqui, não teria condição de fazer [a oficina] em outro lugar. Já comprei até uma máquina usada e já estou fazendo uns shortinhos” (Aracele, 36 anos, aluna da oficina de corte e costura/figurino. Entrevista concedida à autora em 18 de agosto de 2016).

A oficina de figurino (Fotografia 6) é também denominada “curso de corte e costura” ou “oficina de corte e costura” pelas alunas desta prática cultural, mesmo com a constante correção da professora: “É oficina de figurino!” – Ela enfatiza. Mas a afirmação inicial certamente está relacionada ao sentido atribuído por aqueles públicos. A aula de figurino, apesar de ter doze anos de sua oferta, iniciou em 2005, constitui-se em uma das mais recentes do centro cultural.



Fotografia 6: Oficina de Figurino
Fonte: Nayra Joseane e Silva Sousa, março de 2016.

Segundo a diretora da instituição, a motivação inicial da oferta desta modalidade teve o intuito de oferecer um processo de aprendizagem para as mães enquanto elas aguardavam suas filhas na aula de balé, como também objetivava uma comunicação com as outras linguagens artísticas na produção dos figurinos dos/as alunos/as que participam dos eventos promovidos pelo centro cultural. No entanto, apesar disso, o figurino é produzido fora da instituição e as alunas não exercitam tal prática de produção. Outra observação a despeito do objetivo da oficina é a expressiva quantidade de mulheres que não possui o perfil destinado.

Verifico que na programação da instituição a referida oficina acontece no turno matutino em que ocorrem somente duas turmas de balé, contrastando com o turno vespertino em que o movimento do Teatro é maior. Identifiquei, também, que o horário da oficina impede a participação de muitas mulheres que desejam se matricular, em virtude de ser no turno em que são realizadas as principais atividades domésticas, pois o recorte desses públicos é, em sua maioria, de mulheres “donas de casas”, autônomas e aposentadas. Entretanto, no início das aulas foi possível reconhecer também a presença de alunas da Universidade do curso de “moda”, mas logo abandonaram as aulas. Nesta oficina as alunas possuem faixa etária heterogênea – varia de 18 até 67 anos, com distintos graus de escolaridade, entre ensino médio incompleto até alunas com curso superior completo. Além disso, entre elas estavam as que residiam em bairros identificados como os mais “nobres” na cidade.

A gratuidade é um elemento importante que atrai uma grande participação desses públicos. A oficina, para a qual sempre há uma grande procura, possui 30 vagas disponíveis por semestre. Quando inicia o período, a sala de aula se apresenta repleta de alunas, mas logo no primeiro mês começa a esvaziar em decorrência das desistências, de modo que, ao final do semestre, concluem entre três e seis alunas. A justificativa para tal comportamento é apresentada pelas próprias alunas que permanecem, a exemplo de Dona Silvana, que diz: “a professora ensina, mas as pessoas pensam que é só ‘vim’ aqui” – tal enunciação, exprime a necessidade de dedicação a aprendizagem.

Assim, enquanto elas pontilhavam o tecido, sendo que muitas delas faziam isso pela primeira vez, revelavam-me seus propósitos com tal prática cultural. As respostas giravam em torno da necessidade de se “aperfeiçoar”, para aquelas que já tinham um contato com esta prática; o desejo de “produzir as suas próprias roupas e de seus familiares” e também era marcante a resposta voltada ao desígnio de “aprender para um novo ofício”. O que podemos interpretar desses sentidos atribuídos é que as estratégias adotadas pelo centro cultural com o intuito de “ocupar o tempo” das mães das alunas do balé, além de não surtirem efeito, não incitam reflexões por parte dos operadores da política cultural quanto ao perfil e interesses dessas mulheres.

A sala climatizada possui quatro máquinas de costuras (uma *overlock* semi-industrial e três de costura reta), uma mesa grande de mármore, um armário e algumas cadeiras. A oficina que possui um ano de duração é conduzida pela professora Socorro Martins, formada em pedagogia e experiente na área de corte e costura. Ela apresenta, no “Relatório Detalhado da Oficina”, ter por objetivo “dar conhecimento e profissionalismo na área do figurino”. Para tal propósito, as aulas são divididas em três módulos: o primeiro é a “teoria” (em que são

apresentadas as medidas básicas para os figurinos: saia, vestido, blusa, camisa, calça social e *short*); o segundo módulo é a “modelagem sob medida” (na qual as alunas aprendem a tirar medida com cálculo de metragem da peça do figurino) e o terceiro e último módulo é a “prática de modelagem” (as alunas praticam na máquina de costura do próprio centro cultural).

Todos os módulos são apresentados no primeiro semestre do curso. Com isso, no segundo ocorre somente a intensificação da prática para as alunas que concluem o primeiro momento. Muitas vezes, há a presença de mulheres que repetem o primeiro semestre, no processo de rematrícula. Dessa forma, as aulas são divididas da seguinte maneira: o horário das 08h30min às 10h é para as alunas iniciantes e o horário das 10h até 12h é destinado para a prática das alunas que iniciaram no módulo anterior.

Vale registrar que não há qualquer material didático textual para as participantes, mas é exigido um material básico para que elas avancem durante as aulas: régua, papel e trena. As máquinas disponíveis na sala são revezadas e a professora compartilha individualmente a experiência da aluna no processo de aprendizagem. No “relatório” supracitado, diz-se que a principal dificuldade encontrada na oficina é a manutenção do maquinário necessário para aula. Sobre esse aspecto, presenciei um momento de tensão em virtude de uma das máquinas ter apresentado problemas. Houve a sugestão da professora para angariar recursos entre as próprias alunas, na justificativa de que até protocolar o pedido na FMCMC as aulas seriam prejudicadas, de forma que a ideia foi acatada, mesmo com a desaprovação de algumas alunas. Isso demonstra o entrave burocrático que se constitui como um dos desafios que a instituição possui no tocante à Fundação Cultural do município.

Outra contradição, é que não há uma articulação dessa oficina com as outras modalidades. As alunas não produzem a indumentária dos/as alunos/as que se apresentam nos espetáculos da instituição. Essa contrariedade evidencia algumas questões: o curto tempo que elas passam no processo de aprendizagem, poucas são as que concluem até o segundo semestre, e a inexperiência das iniciantes, que não as habilita para a produção do figurino naquele momento. Em razão disso, os públicos dessa oficina constituem-se enquanto duas classificações como apresentei: o “público acompanhante”, identificando somente duas mães que participaram da aula enquanto suas filhas estavam no balé e, por ainda estarem no início da aprendizagem, apenas apresentaram o desejo de não ter despesas com o figurino. A confecção dos figurinos é produzida fora da instituição e quem arrecada o valor exigido é a gestora do centro cultural todos os anos, tal exigência faz com que algumas alunas da oficina de balé não participem das festividades promovidas pela instituição devido ao custo.

Inclusive, quando uma das mães que faz parte da oficina de figurino começou a levar sua filha para a aula, ela explicou que a criança não estava indo ao balé porque aquelas estavam sendo direcionadas para o ensaio da coreografia do evento “Auto de Natal”, mas como não tinha condições de custear o figurino de sua filha, ela ficou fora da aula.

A Fundação proporcionava antes o figurino, ela que pagava para as meninas dançarem. Hoje, não tem mais isso e tem menina que não pode pagar roupa de cem reais, de cento e vinte... (...). Aí, elas ficam frequentando as aulas, o que a gente coloca, é que mesmo elas não participando ficam ensaiando, porque ali é uma experiência boa para elas, é lamentável que não subam ao palco por conta da roupa, mas as minhas alunas eu sempre digo para elas virem, continuam fazendo aulas e ensaios, porque senão a criança fica desestimulada e fica sem vir, e termina perdendo a aluna (Márcia Kiara da Silva Lima, 34 anos, professora da oficina de dança no Teatro do Boi. Entrevista concedida à autora em 16 de dez. 2016).

Assim, as produções do figurino realizadas fora da instituição, com um alto custo, acabam contribuindo com as desistências das alunas do balé.

Além do público acompanhante que citei anteriormente, as alunas se encaixam também na tipologia do público da “prática específica”, que representa a maioria, pois apenas participam das aulas sem relação com outras oficinas do centro cultural ou mesmo na ambiência da instituição. É recorrente elas expressarem que nunca conseguiram ir até o palco do Teatro do Boi nem mesmo assistiram espetáculo algum.

Agora, retorno ao início do tópico quando as alunas afirmam que a aula é de “corte e costura”. Elas expressam assim, pois é dessa maneira que a prática cultural se apresenta, sem articulação com as outras práticas culturais para o exercício da produção de figurino na instituição.

2.6. Cordas de Violões e Baquetas em Punho

São duas modalidades de oficinas de música que a instituição oferta: violão e percussão. A primeira consiste da modalidade mais difundida no âmbito dos instrumentos musicais no processo de democratização cultural, e por ele iniciarei.

Acontece nas sextas-feiras as aulas da oficina de violão (Fotografia 8), dia em que o centro cultural costuma ficar mais vazio, pois ocorre somente aquela modalidade, a qual possui dois professores que fazem revezamento entre manhã e tarde, em duas turmas nos turnos correspondentes. Acompanhei o turno vespertino, com o professor Wellington Torres que possui formação em educação artística, com habilitação em música pela Universidade

Federal do Piauí: “Eu estou aqui faz dois anos mais ou menos, mas no Projeto já estou há sete anos”. O projeto ao qual ele faz referência é chamado de “Violão nas Escolas⁸⁷”, fruto da ação da Orquestra⁸⁸ de Violão de Teresina, que é desenvolvido pela PMT, por intermédio da FMCMC. A oferta gratuita do ensino de música é destinada aos alunos da rede pública de ensino e dos centros culturais. Sendo assim, a coordenação da oficina está atrelada ao “Projeto” e não ao “complexo cultural”, o que não impede a participação de alunos/as nas atividades da instituição.



Fotografia 7: Oficina de Violão

Fonte: Nayra Joseane e Silva Sousa, novembro de 2016.

A oficina tem a duração de um ano e meio, ou seja, três semestres nos quais o contato com o violão clássico é proporcionado aos/as alunos/as, de maneira que aqueles/as que possuem mais desenvoltura em sua prática são convidados/as a participar da “Orquestra de Violões”, cujo ensaio acontece no Palácio da Música, no Centro da cidade. Eis uma das grandes motivações desse público, pois o prestígio em participar da Orquestra é acionado nas falas dos/as alunos/as quando apresentam que “treinar” é necessário para uma maior desenvoltura. Dentre esses públicos, com faixa etária a partir de sete anos de idade, há também a presença de adultos, em menor quantidade, como é o caso da dedicada Dona Maria, de 65 anos, que não se deixou ser fotografada. Um dado que chamou a atenção foi que, enquanto nas escolas o “Projeto” possui os alunos como público-alvo, no centro cultural, seu público é irrestrito.

⁸⁷ O projeto da Orquestra de Violão de Teresina acontece desde 2008 e atende 400 alunos nas escolas públicas e nos centros culturais na cidade.

⁸⁸ Fundada em 1993, a Orquestra Sinfônica de Teresina é mantida pela Prefeitura Municipal por meio da Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves e da Associação de Amigos da Orquestra Sinfônica.

Todas as apresentações que a Prefeitura chama a Orquestra, nós levamos os alunos que mais se destacam com a gente, inclusive, temos alunos que se tornaram professores. Daqui [do Teatro do Boi] já levei uns três ou quatro. Porque aqui o nível é iniciante e médio, como na orquestra o nível já é mais avançado, por questão de repertório ou “tocabilidade” mesmo, a gente leva para lá, e lá a gente dá um apoio frente a frente dentro da Orquestra (Wellington Torres, 32 anos, professor da oficina de violão no Teatro do Boi, entrevista concedida à autora em 11 de novembro de 2016).

A experiência na Orquestra de Violões relaciona-se à ampliação do repertório dos/as alunos/as, tanto no sentido de tornar o mundo erudito menos estranho a eles/elas, quanto diante da oportunidade de conhecer outros equipamentos culturais a partir de um intercâmbio com os músicos, podendo, inclusive, como o interlocutor apresentou, tornar-se uma experiência profissional. Apesar desses incentivos, o professor afirma que a participação dos/as alunos/as nesse universo constitui-se escassa, não por ausência de interesse deles/delas, mas por carência de estímulo da Prefeitura em facilitar essas trocas, no caso, disponibilizar transportes ou repasse de passes nos transportes públicos, considerando que muitos eventos acontecem à noite e os/as alunos/as deixam de participar.

A aula inicia às 14h. Os/as alunos/as aguardam o professor chegar com seus violões em mãos. Assim que o instrutor é avistado, os alunos que preferem aguardar no “palco externo”, que, de fato, é um lugar mais ventilado naquele horário, encaminham-se e ficam mais próximo da sala, já que ela só é aberta pelos vigias quando o professor solicita. O ar-condicionado da sala dá um frescor contrastante com o calor de fora. Wellington posiciona o *case* do seu violão de frente a si e os alunos sentam-se nas cadeiras dispostas de forma circular. O objetivo da oficina, declarado no Relatório Detalhado das Oficinas do centro cultural (2016), é “proporcionar o ensino da música aos jovens e adultos e a musicalidade através da prática coletiva” e informa, também, da disponibilidade de 30 vagas para essa modalidade. Sobre a quantidade de vagas, constatei algo incoerente com a realidade, já que o professor atende individualmente cada aluno/a em níveis distintos de aprendizagem, pois, apesar de ter o período da matrícula e rematrícula, não são recusados novos alunos durante o período letivo.

Após a matrícula, o requisito para participar da oficina é ter o violão e levá-lo para aula. Tal fator já é excludente, pois acarreta a desistência de alguns alunos/as, visto que, por mais que o professor contribua oferecendo seu instrumento durante a aula, a prática fora da sala faz parte do processo de aprendizagem, o que dificulta o acompanhamento do/a aluno/a que não possui o violão. Duas contradições do “Projeto”: nas escolas municipais em que ele ocorre, a Prefeitura oferece tanto o material didático impresso, quanto os instrumentos aos

alunos (que ficam na escola), já no centro cultural os materiais não são disponibilizados. Por isso, não é raro o professor trazer folhas avulsas em que estão as partituras de “peças musicais” e distribuir aos/as alunos/as.

Em uma hora e meia de aula, os/as alunos/as com o violão posicionado, começaram seus exercícios o que torna o ambiente pleno de “dó-ré-lá-mis”. Não diferente do que ocorre na oficina de figurino, e outras que irei apresentar, é comum um grande número de desistências na modalidade mencionada, que se inicia com dez alunos e conclui com três ou quatro ao final do semestre_ a dificuldade para obter dados exatos por meio da observação das aulas ocorre em função da rotatividade dos alunos em cada aula. A justificativa se dá em virtude da exclusão daqueles/as que não possuem o instrumento para acompanhar as aulas e a necessidade de dedicação para o avanço do conhecimento. No universo pesquisado, em geral, os públicos de tal oficina são bem jovens, mas, apesar da idade, poucos eram os que chegavam até o local acompanhados por algum responsável adulto, o que leva a supor que a maioria deles resida próximo.



Fotografia 8: Oficina de Violão

Fonte: Nayra Joseane e Silva Sousa, novembro de 2016.

Com tais características, classifico o público, formado em grande parte por meninos e com a presença assídua de apenas duas meninas, como o da “prática específica”, pois mesmo que se apresentem nos espetáculos de Festa Junina/arraiá e no Auto de Natal (no ano de 2016 não houve participação dessa turma no “Auto de Natal”) promovido pelo centro cultural⁸⁹,

⁸⁹ A partir do ano de 2017 a oficina de violão passou a ter uma apresentação independente, ou seja, na programação do centro cultural, além do arraiá e do Auto de Natal, agora contam com o concerto da oficina de violão. A justificativa para tal atividade é explicada pelo professor Welligton Torres, que viu a possibilidade dos alunos/as tocarem mais peças do repertório ensaiado nas aulas, e assim, garantir maior visibilidade da oficina.

eles também não participam de atividades que acontecem no palco do Teatro, ou seja, assistem à aula na sexta e só retornam ao Teatro na outra sexta-feira. Diego, que possui 18 anos, é exceção à regra e, diz que participa das atividades do “Teatro” quando tem apresentação de música, pois sempre é divulgado pelo professor, mas entende que, como as apresentações acontecem à noite, isso impede que os outros alunos estejam presentes⁹⁰. Ele, que já participa da Orquestra de Violão, é um dos que está há mais tempo na oficina, quase dois anos (mais até que a carga horária da oficina, isso porque aproveita para treinar as peças de nível mais elevado com o professor). Contudo, diz que, embora more próximo ao Teatro, no bairro Parque Alvorada, só soube da existência da oficina por indicação de um amigo que é músico. Sobre suas motivações para participar de tal prática cultural, diz que, apesar de seu irmão saber tocar, e tê-lo influenciado, foi somente quando passou a ter acesso à prática do violão clássico que seu interesse foi ampliado. Assim, considera o Teatro do Boi um “influenciador”, em suas palavras: “Aqui eu respiro música!” (Diego, 18 anos, aluno da oficina de violão. Entrevista concedida à autora em 11 de novembro de 2016). Observei que os sentidos atribuídos ao centro cultural seguem um fluxo que faz gerar diferentes movimentos em rastros que transbordam por fios, nas palavras de Ingold: “vazam” (INGOLD, 2012). Nesse emaranhado, o interlocutor ainda se queixa de que gostaria que o centro cultural oferecesse outras modalidades de instrumentos, tais como saxofone e clarinete.

A aula é dividida em teoria, quando os/as alunos/as aprendem a ler partitura, e prática que é a maior parte da carga horária da oficina. Durante uma aula (Fotografia 8) em que estava observando, já quase no final do ano, enquanto as turmas de dança já ensaiavam há meses as coreografias para apresentação do “Auto de Natal”, a gestora adentrou a sala de música e pediu para falar com o professor que, antes de sair, deixou os alunos/as com o exercício de uma música em que a folha é colocada sobre as cadeiras, pois não há estante de partitura. No retorno, ele informou que a turma iria se apresentar na festa de final de ano do centro cultural, ou seja, teriam apenas quatro semanas para aprender o repertório. Dessa maneira, o professor já se antecipou, falando e escrevendo no quadro a seleção de músicas: “Vocês vão tocar cinco músicas: o tema da ‘Nona Sinfonia’, a música ‘Asa Branca’, ‘Trenzinho Caipira’, ‘Noite Feliz’ e ‘Jingle Bells’”. Há um entusiasmo inicial dos alunos, alguns já conhecem a seleção, mas a maioria ainda não. Não obstante, apesar do ensaio dos/as alunos/as, não houve apresentação deles/delas no dia do espetáculo do “Auto de Natal”. Em outro momento, questionei o professor sobre a ausência da turma naquele espetáculo. Ele

⁹⁰ A insegurança da região é um fator que aparece nas falas dos interlocutores.

disse que no mesmo dia do *show* da instituição ocorreu uma apresentação do “Projeto”, em que os/as alunos/as apresentaram as “peças” ensaiadas. Ao que parece, a instituição apresenta-se distante de algumas modalidades artísticas. No caso da música percebi isso de forma mais evidente, principalmente no tocante à oficina de “percussão” que, por sinal, nem aparece no “Relatório Detalhado das Oficinas” como modalidade ofertada. Apesar de não ter tido um relacionamento mais expressivo com essa modalidade, acredito que seja importante pontuar alguns elementos.



Fotografia 9: Oficina de Percussão
Fonte: Nayra Joseane e Silva Sousa, setembro de 2016.

Pedro Black está no Teatro do Boi desde 2005, quando trabalhou com a oficina de Bumba meu Boi – o “Boi Mirim Estrela do Matadouro”. Com isso, logo tornou-se instrutor da oficina de percussão utilizando material reciclado.

Fui chamado aqui para desenvolver o trabalho com bumba meu boi, quando eu estava aqui que desenvolvi o trabalho junto com o diretor, e sentimos necessidade de fazer uma oficina de percussão mais para beneficiar o próprio boizinho com o objetivo de criar para servir o boi, e foi seguida com a oficina de percussão (Pedro Black, professor da oficina de Percussão no Teatro do Boi. Entrevista concedida à autora em 20 de setembro de 2016).

Hoje, a oficina é de percussão (Fotografia 9) com o uso do instrumento da bateria. Acerca do material, Pedro Black expõe todas as peças e reclama do material cedido pela PMT dizendo: “_aqui, olha, não veio o tom-tom completo”. Ressentido, conta que, em sua oficina já houve vinte e oito alunos, mas agora só tem quatro ou cinco e que, por vezes, a diretora adentra a sala incomodada com o “barulho”, pois a sala não tem acústica. Sobre seu material

didático, se mostra vaidoso e me apresenta, página por página, uma apostila que entrega aos/as alunos/as da turma, sendo que ele reproduz as cópias por conta própria e entrega aos participantes.

Dos poucos alunos na sala, Matheus, de 14 anos, atento ao que estava sendo dito, mencionou, com as baquetas em punho: “Eu nem sabia pegar na baqueta, sabia tocar a bateria de ouvido, mas depois das aulas evolui muito. Hoje, eu aprendo rapidinho a tocar as músicas da igreja”. Observo que as ações educativas por meio da arte transcendem a dimensão técnica de compreender os códigos e faz parte da vida singular do indivíduo sendo significadas de distintas maneiras. No entanto, as relações que se entrelaçam na instituição apresentam-se como um espaço de disputas e negociações, que interferem em como os públicos “usam” o centro cultural. Eis o fato que faz com que os alunos dessa prática cultural integrem a categoria dos “públicos da prática específica”, pois participam apenas da referida oficina. Além do que, nos eventos promovidos pela instituição não há participação dos alunos/as da oficina de percussão. Assim, mais uma vez, como tem sido recorrente no complexo cultural, não acontece intercâmbios entre tal oficina e as demais.

2.7. No Palco Externo

A capoeira é uma modalidade que divide seus públicos em dois momentos: os integrantes das oficinas, que são crianças a partir de cinco anos até os dezesseis e, chegando até essa idade, os alunos/as são direcionados ao Grupo Associação Cultural de Capoeira Ginga Piauí⁹¹, que é organizado pelo mesmo Mestre, o qual compreende públicos mais adultos entre homens e mulheres de até 40 anos de idade ou mais. As aulas acontecem nas terças, quartas e quintas-feiras, inicialmente com as crianças, no horário das 18h às 19h e depois segue até 21h, com o grupo Ginga Piauí, ou o “Ginga” como é denominado por seus públicos.

Início apresentando o local em que a oficina é alocada no centro cultural, ou seja, no Palco Externo. Sendo a única dentre todas as oficinas que compõem a programação do centro cultural que é disposta na área externa do “Teatro do Boi”. Para entender a acomodação dessa oficina faço com um breve resumo de sua trajetória na instituição.

José Francisco Alves, mais conhecido como Mestre Diogo, é o instrutor da oficina de capoeira (Fotografia 10) e ocupa a função no Teatro do Boi desde 1996. Antes, fazia parte do

⁹¹ O grupo Associação Cultural de Capoeira Ginga Piauí é um grupo paralelo à oficina coordenado pelo Mestre Diogo. Isso implica dizer que, a oficina é uma oferta da FCMC, já o grupo utiliza o espaço e os materiais da oficina, constituindo uma continuidade à prática da capoeira aos alunos/as de maior faixa etária.

Ciarte São João com a mesma arte, até ser transferido para o já denominado “Teatro do Boi”⁹². Ele lembra que em razão da estrutura antiga do “Teatro” foi preciso fazer adequações diante das deficiências do local. Com isso, os/as alunos/as da oficina ficaram praticando a arte da capoeira na quadra aberta e sem cobertura que havia no prédio. Entretanto, afirma o Mestre, mesmo assim, havia uma grande participação de alunos/as. Por outro lado, mesmo após a revitalização do “Teatro do Boi”, fruto do Programa Lagoas do Norte, ainda hoje, a prática da capoeira acontece em área inapropriada, visto que em dias chuvosos as aulas são canceladas, com exceção dos dias em que há somente um pequeno “sereno”, já que o Mestre acomoda as crianças no palco que possui uma pequena cobertura. A área do “Palco Aberto” fica exposta a altas temperaturas que incidem na maior parte do ano na cidade, deixando o pavimento com a temperatura ainda inconveniente para as crianças. Além disso, o chão daquele espaço é revestido por ladrilhos, o que faz com que o instrutor e alguns alunos/as usem tênis para evitar machucar os pés. Contudo, o entusiasmo dos/as alunos/as não torna esses dados um entrave para a prática. O que denota nessa observação é que não é de hoje que a oficina acomoda-se de forma inadequada quanto às necessidades da modalidade.

O público da “oficina” é diferente do público do “grupo”, como coloquei inicialmente. O primeiro tem as mães que os/as acompanham e aguardam na área externa durante a aula. As maiores motivações que as mães dão para a participação dos/as filhos/as é a necessidade de ocupar o “tempo livre” deles/as. Quanto ao “grupo” no qual a maioria se constitui por adultos, significa de diferentes maneiras a sua prática_ mais a frente apresento os seus enunciados.



Fotografia 10: Oficina de Capoeira
Fonte: Nayra Joseane e Silva Sousa, março de 2016.

⁹² Atentando que inicialmente o “Teatro do Boi” era denominado de Ciarte – Norte ou Ciarte – Matadouro.

A oficina possui 30 vagas disponíveis (TERESINA, 2016a) e tem uma grande procura até fora do período da matrícula. A exigência para participar é apenas o uniforme, composto por uma camisa com a identificação da oficina do Teatro do Boi, uma calça e o cordão que identifica o nível da prática do/a aluno/a. O custo do material é de R\$70,00 reais que é arrecadado pelo professor, sendo confeccionado o uniforme fora do centro cultural. No caso das mães que não conseguem pagar naquele momento o valor do uniforme dos/as seus filhos/as é permitido que eles sigam as aulas sem constrangimentos. Sobre tal exigência, não vi oposição das mães, pois, ao que parece, o Mestre possibilita facilitadas formas de pagamentos.

Os/as alunos/as das oficinas vão desenvolvendo a arte da capoeira a partir dos exercícios, da luta, das histórias, da musicalidade que o Mestre Diogo vai apresentando sobre a cultura afro-brasileira. Inclusive, durante a execução das músicas percebe-se que as/os alunos/as expressam mais seu entusiasmo, disputando de quem é a vez de tocar o instrumento rítmico que o professor, aos poucos, vai demonstrando: atabaque, berimbau, reco-reco, agogô, dentre outros.

Ao término das aulas sempre acontece uma roda de cantigas, em que os/as alunos/as repetem ao ritmo do mestre:

A E I O U
 U O I E A
 A E I O U
 Vem criança vem jogar
 Eu aprendi a ler
 Aprendi a cantar
 Mas foi na capoeira
 Que eu aprendi a jogar
 Eu estudo na escola
 Treino na academia
 Eu respeito a minha mãe
 O meu pai e a minha tia
 Sou criança sou pequeno
 Mas um dia eu vou crescer
 Vou treinando capoeira
 Pra poder me defender
 Capoeira é harmonia
 É amor no coração
 Capoeira tem criança
 O futuro da nação

É comum a participação de componentes do Grupo Ginga Piauí na oficina e vice-versa, com estímulo dado pelo próprio Mestre, que frisa a importância dos intercâmbios. A arte da capoeira foi a única modalidade do “Teatro do Boi” em que presenciei trocas e

participação de grupos artísticos da cidade, a exemplo de uma circunstância em que o grupo “Conexão *Street* de Dança e Teatro” experienciou com o “Grupo Ginga” uma aula com o instrumento rítmico “maculelê”. Entretanto, esse não foi o único momento, pois são comuns os encontros entre outros grupos de capoeira, com ênfase para o Dia da Consciência Negra, quando muitos dos seus encontros ora ocorrem no Clube dos Servidores Municipais, que fica em frente ao centro cultural, ora no Teatro do Boi.

Pude observar que a maior parte do público do grupo é proveniente de bairros próximos, com pessoas que se deslocam a pé ou de bicicleta. É freqüente, também, a oficina e o grupo serem convidados a apresentar sua arte em festividades promovidas no bairro ou fora de seus limites. Foi em um desses momentos que observei como os públicos dessa oficina são atravessados por constrangimentos que incidem em quem é “convidado”, ou “não”, a estar no centro cultural. Descrevo uma cena abaixo.

Era uma quinta-feira do mês de novembro. Eu havia ido ao Teatro para acompanhar as modalidades daquele dia, mas a professora da “oficina de figurino” ausentou-se e o “Teatro” estava bem vazio, com a presença, sobretudo, dos/as funcionários/as. Já estava indo embora, quando o Mestre Diogo adentrou ao corredor para buscar alguns instrumentos que estavam guardados na sala de cinema e informou que iriam apresentar-se no Núcleo de Atendimento Intergeracional (NAI) do bairro Matadouro. Com isso, questionei se poderia acompanhá-lo e ele não fez oposição. Os alunos do “Ginga” o aguardavam, conversando entre si, na entrada do corredor do Teatro. Eu me aproximei deles/delas. Eram seis jovens de idade entre 14 a 21 anos que estudavam no turno da tarde, por isso estavam presentes naquele momento. Uma das alunas entretida na conversa, sem notar, começou a tocar sutilmente o atabaque, não demorou e a diretora saiu de sua sala com o semblante irritado, e a repreendeu para que não tocasse, justificando que a biblioteca ficava ao lado. Assustada com interpelação da gestora, a jovem soltou o instrumento e mostrou-se envergonhada. Não foram realizados comentários no momento. Em seguida, o professor aproximou-se do grupo, porém a diretora já não estava mais lá e, sem comentar o ocorrido, seguimos a pé para o NAI. Era uma festividade sobre o folclore para as crianças que são atendidas naquela instituição. O Mestre apresentou o grupo e a oficina assinalando que faziam parte do Complexo Cultural Teatro do Boi. Assim, sem demora, foram tocadas algumas músicas com as performances corporais dos/as alunos/as. Em torno do meio dia a festividade foi encerrada e retornei com eles ao Complexo Cultural, quando me despedi. Além desse momento, algumas interpelações são comuns aos públicos dessa oficina e do Grupo, como o Mestre diz: “Tem vigias que quando dá dez horas quase expulsa a gente do Teatro, e os alunos querem usar o banheiro e beber água. Além do mais, às

vezes a aula é cancelada porque vai ter alguma atividade no Teatro, e a gente só é informado quase na hora da aula, aí eu tenho que dispensar os alunos” (Mestre Diogo, 52 anos, professor da oficina de capoeira e do Grupo Ginga Piauí. Entrevista concedida à autora em 17 de março de 2016).

O contexto em que as práticas culturais são realizadas diz muito sobre o relacionamento que os públicos fazem com a esfera da instituição e esse distanciamento fica evidente quando os públicos do grupo “Ginga Piauí” dizem que, apesar de participar das duas festas da instituição (por sinal, não houve a presença deles no Auto de Natal de 2016), não é reconhecido como Grupo da instituição, e sim, como um Grupo que utiliza o espaço e os instrumentos musicais da oficina de capoeira do centro cultural.

Há um clima de afeto entre os membros que compõe o Grupo, pois quando cada aluno/a chega ao centro cultural eles cumprimentam-se uns aos outros e aquecem o corpo aguardando o início da aula. Apesar de muitos daqueles alunos ter iniciado ali na instituição ainda criança, não há uma relação mais próxima com o centro cultural, pois muitos deles/delas queixam-se da ausência de informações das atividades que acontecem, a exemplo de Ana, uma das alunas, que falou: “uma vez soube de uma peça que ia acontecer aqui, mas soube por um grupo nada a ver [fora do Teatro], e eu aqui, vindo toda semana, não sabia” (Ana, 20 anos, aluna do grupo de Capoeira Ginga Piauí. Comunicação oral concedida à autora em 18 de agosto de 2016). Outro aluno provocou reflexão quando disse: “acho que o Teatro tem condições de agregar muito mais, de transformar essa comunidade [...]. Acho que tem poucas oficinas, poderia ter muito mais, porque o espaço ta aí, salas tem, espaço tem [...]” (Lívio, 45 anos, aluno do grupo de Capoeira Ginga Piauí. Comunicação oral concedida à autora em 18 de agosto de 2016). O esforço que fez com que eu apreendesse os constrangimentos que envolvem o Complexo Cultural revela que ele faz parte da “arena” pública de disputas material e simbólica por espaço, por participação e, é este jogo que opera a política pública da instituição.

2.8. *“Aqui é minha segunda casa”*

A oficina de balé é, sem dúvidas, a mais procurada dentre todas as ofertas da programação do complexo cultural. Desse modo, são quase dez turmas destinadas ao exercício da arte nos turnos matutino e vespertino aos públicos de distintas faixas etárias (criança, adolescentes e adultos).

Apesar da oferta para o público adulto⁹³ são as crianças, a partir de cinco anos de idade, que constituem o maior número de público da modalidade. Isso justifica-se pela quantidade de oferta dirigidas a elas. Dessa maneira, as motivações para a prática cultural muitas vezes não partem das alunas, mas tem a influência do desejo das mães que atribuem para suas filhas o sonho de um dia ser uma grande bailarina. No entanto, existem exceções, pois há alunas que participam da prática por influência de seus pares, amigos ou por conta de incentivo da escola para o exercício da prática artística. É interessante notar que a instauração de contato precoce com as linguagens artísticas pode favorecer comportamentos marcados pela familiaridade o que leva a uma maior probabilidade de continuidade e diversificação no repertório cultural dos sujeitos. Foi diante de tal modalidade, na oficina de violão e na de capoeira que identifiquei essa sequência.

No percurso etnográfico, acompanhei mais de perto, não as oficinas, mas o Grupo Corpo de Baile que faz parte da programação do centro cultural, com elenco formado, sobretudo, por ex-alunos/as que iniciaram seu percurso artístico nas oficinas de dança da instituição. Avanço na descrição.

“Nós somos de Teresina, capital do Piauí!” era a música entoada quando entrei pelas coxias do palco principal do Teatro do Boi onde estavam ensaiando as “alunas da Cynthia”, termo êmico que personifica a figura da própria professora à prática cultural. Entreolhei a coreografia das meninas que tinham entre oito e doze anos e segui em silêncio em direção à plateia. Posicionei-me na poltrona próxima em que estavam os integrantes do grupo “Corpo de Baile”. O dia estava atípico, todos estavam ensaiando para a festa de encerramento do primeiro semestre: a Festa Junina. O “Teatro” estava bem movimentado com todas as salas ocupadas pelas diversas turmas de dança passando suas coreografias. Foi por isso que a oficina da Cynthia também estava no palco do Teatro, pois sua alocação é na sala de aula. O palco principal é o local onde todas as segundas e quartas-feiras o Grupo mencionado ensaia.

O Grupo Corpo de Baile, formado no ano de 2016, e é um trabalho recente exercido pela professora Cynthia Layana que, ao falar sobre a atividade, frisa o intuito de aperfeiçoar a aprendizagem dos/as alunos/as na dança. Ou seja, quem já têm experiência na prática, ou ultrapassou a idade estabelecida para participar das oficinas, isto é, acima de dezesseis anos.

⁹³ A oficina de balé adulto é conduzida pela professora Kelly Lustosa nos dias de terça e quinta-feira no turno vespertino. Os públicos dessa oficina costumam apresentar-se nas festividades promovidas pela instituição: a Festa Junina e o Auto de Natal, com grande entusiasmo.

Portanto, enquanto as oficinas seguem um processo formativo com as alunas⁹⁴, o Grupo tem o objetivo declarado pela professora de ampliar o repertório e “profissionalizar” jovens na dança. Cynthia, explica: “Quem vem para cá, não vai dançar na ponta, não vai colocar ‘tutu tutu’, não vai dançar aquele balé de repertório (...). A oficina é de dança porque eles dançam tudo: folclore, popular, clássico (...)” (Cynthia Layana, 31 anos, professora da oficina de dança e Grupo Corpo de Baile. Entrevista concedida à autora em 28 de junho de 2016). Nessa perspectiva, é que Kiara, também professora do centro cultural, diz: “Aqui, o objetivo é mesmo a arte, até de certa forma, formar bailarinas, não formar com currículo, mas com conhecimento, porque aqui a gente não tem uma escola regularizada ainda” (Márcia Kiara da Silva Lima, 34 anos, professora da oficina de dança, entrevista concedida à autora em 16 de dezembro de 2016). Essa compreensão vai em direção aos objetivos declarados no “Relatório das Oficinas”, o qual apresenta que propõe “oferecer às crianças e adolescentes oportunidades socioeducativas, culturais e despertar o interesse pela arte” (TERESINA, 2016a). É interessante notar que a oficina é colocada na promoção do acesso à arte, no viés da democratização da cultura. Nesse contexto, um desejo compartilhado entre os instrutores é o de que as oficinas fossem constituídas como uma escola municipal de dança com a atenção voltada para a formação. Mas os/as professores/as identificam que, para isso, seria necessário o aval⁹⁵ da FCMCMC. Enquanto tal propósito não é atingido, os/as aluno/as são incentivados/as a participar dos festivais que são promovidos pela Fundação, como é o caso do “Festival de dança⁹⁶”. E é nessa tessitura que as alunas vão experienciando essa prática cultural.

Como dito, a aula de balé possui maior projeção dentre todas as outras modalidades do complexo cultural, mas esse sucesso está atrelado ao histórico da instituição, pois já foi referência nessa modalidade devido ao trabalho do “Balé Folclórico”, o qual influenciou núcleos de dança no centro cultural, resultando em constante demanda pela comunidade, e assim, contribuiu na trajetória de muitos dos que são hoje professores/as de dança do centro cultural. Nas turmas de balé têm 30 vagas disponíveis para cada uma. Seus públicos são formados, predominantemente, por meninas em idade entre cinco até dezesseis anos que são divididas por faixa etária nas turmas. A oficina é gratuita, mas a direção solicita um uniforme

⁹⁴ Refiro-me alunas (gênero feminino), pois observei que nas salas de aula das turmas das oficinas de dança, não há participação de meninos. Entretanto, no Grupo Corpo de Baile há, apesar de ser majoritariamente também tomado pela presença feminina.

⁹⁵ Sendo assim, identifiquei como as atividades desenvolvidas no centro cultural se subordinam ao órgão administrativo da cultura no município.

⁹⁶ Constitui-se um concurso promovido pela Prefeitura Municipal de Teresina que concede prêmios a diferentes modalidades de dança.

(*collant* com o nome do teatro) que é confeccionado fora do Teatro, ao custo de R\$ 35,00 reais. Apesar da quantidade de turmas dessa modalidade, não há interação entre elas, inclusive, nas apresentações dos eventos que a instituição promove, cada professor/a apresenta sua coreografia individualmente.

Durante as aulas, os festivais de dança que acontecem na cidade fazem parte da rotina daquelas turmas, pois os prêmios concedidos nas diversas modalidades⁹⁷ dos concursos são estímulos para as alunas. Em razão disso, aquelas que estão em níveis mais avançados focam na montagem de coreografias para disputar o festival, mas também fazem isso as alunas um pouco mais novas sob orientação dos seus professores/as com o objetivo de participar da disputa, formato inclusive que é questionado pelos professores/as: “Nem gosto deste formato de Festival competitivo, mas ele é o único momento que tem, apenas uma vez por ano temos a possibilidade de ver outros grupo, de ver outras pessoas dançando, é quando vem profissionais de fora [da cidade]. É um momento ímpar da dança, onde todos os grupos se reúnem” (Cynthia Layana, 31 anos, professora da oficina de dança e Grupo Corpo de Baile. Entrevista concedida à autora em 28 de jun. 2016). Dessa forma, já não é surpresa que os alunos/as do “Teatro do Boi” voltem premiados/as. Assim, a oficina é desenvolvida entre aula e montagem de coreografias.

Retomo o Grupo Corpo de Baile, que não possui uma quantidade fixa de vagas. Assim, fazem parte do elenco 18 dançarinos entre meninos e meninas. Como dito, era ensaio para a Festa Junina, mas ainda era março de 2016. Assim, fiquei aguardando o momento do Grupo Corpo de Baile subir ao palco, já que o ensaio da coreografia das alunas da oficina ainda acontecia. Logo que elas foram dispensadas, o elenco do Grupo subiu ao palco e o ensaio foi continuado pela professora, antes mesmo da pausa para beber água. Os movimentos da coreografia foram seguidos por um balaio⁹⁸ nas mãos dos/as dançarinos/as e, com isso, a aula começou. Os/as alunos/as que chegavam atrasados, rapidamente assumiam sua posição na coreografia. O Som da música no ar embala a todos/as com seu refrão: “Ô laranjeira, ô laranjeira, Ô laranjeira, ô laranja... Ô laranjeira”.

⁹⁷ As modalidades são: Solo Clássico Livre Infantil, Solo Clássico Livre Juvenil Feminino, Solo Clássico Livre Masculino Juvenil, Solo Clássico Livre Feminino Adulto, Solo Clássico Livre Feminino Avançado, Solo Clássico Livre Masculino Avançado, Solo Danças Populares Adulto Feminino, Solo Danças Populares Feminino Avançado, Solo Danças Populares Masculino Avançado, Solo Dança Teatro Masculino Avançado, Duo Danças Populares Avançado, *Pas De Deux* Avançado, *Grand Pas De Deux* Avançado, Duo Contemporâneo Avançado, Trio Contemporâneo Avançado, Trio Danças Populares Avançado, Conjunto Contemporâneo Juvenil, Conjunto Contemporâneo Adulto, Conjunto Contemporâneo Avançado, Conjunto Danças Populares Infantil, Conjunto Danças Populares Juvenil, Conjunto Danças Populares Adulto, Conjunto Danças Populares Avançado, Conjunto Dança Teatro Avançado.

⁹⁸ Cesto feito de palha que faz parte da coreografia “Laranjeira”.



Fotografia 11: Ensaio do Grupo Corpo de Baile
Fonte: Nayra Joseane e Silva Sousa, março de 2016.

Após duas horas de ensaio, os/as alunos/as foram dispensados até a aula seguinte, na próxima segunda-feira. Já era noite e muitos deles/delas seguiam até suas casas a pé ou de bicicleta.

Dias depois, acompanhando a turma, notei que a professora iniciou a aula com uma roda de conversa na qual o Festival foi mencionado, o que entusiasmou os/as alunos/as, ela disse: “–Vamos criar coreografias para eventos que possamos ser convidados, e para o Festival de dança que está se aproximando”, e sugere “– Vamos pensar na cultura popular: a dança do coco, a cajuína...”, propondo, dessa maneira, a construção compartilhada da coreografia. No palco do Teatro estavam presentes quinze meninas e três meninos, com idade entre 14 e 22 anos. Como dito, o recorte etário do grupo é diferente das oficinas. Os/as alunos/as estavam dispostos de forma esparsa, alguns sentados, outros se movimentavam em um alongamento corporal e escutavam atentamente a professora. Eu me posicionei em uma das poltronas na plateia, distante do palco, mas o ambiente silencioso e climatizado propiciou uma boa acústica. Estava sozinha abaixo de um dos refletores que está ligado, de modo que todos que estão no palco conseguiram identificar minha presença. Uma música foi colocada no *micro system* e iniciou-se um alongamento orientado pela professora que depois solicitou que os/as alunos/as apresentassem movimentos desinteressados ao ritmo da música que estava tocando para que, a partir daí, pudessem construir os primeiros passos da coreografia. Em cinco, seis, sete, oito foram construídos os movimentos.

Antes de encerrar a aula, alguns alunos/as saíam por motivos justificados: trabalho ou estudo. Assim, como o grupo da capoeira, o “Corpo de Baile” é formado com base na ideia de dar continuidade à prática cultural dos/as jovens. No entanto, algumas diferenças são evidentes, o grupo de dança além de ser reconhecida como parte da programação da instituição, tem certo prestígio por ensaiar dentro do palco principal do Teatro, a justificativa para essa disposição é a de que as outras salas estão ocupadas no horário do ensaio do Grupo.

Nessa dinâmica, os/as alunos/as me falam sobre o significado de estar no “Teatro do Boi”, sendo expresso em um coro uniforme: “– Para mim, aqui é minha segunda casa”. Esse sentido conferido ao “Teatro do Boi” demonstrou como ele/elas se sentem à vontade naquele espaço, no qual muitos comprometem até quatro dias da semana para ensaios. Dessa maneira, certamente os públicos da dança são os que mais têm livre acesso a todas as ambiências. Por isso, foram eles os denominados como “público assíduo”, porque, além de participarem da prática específica, circulam nos espetáculos que acontecem no Teatro (peças teatrais, festivais, etc.) e/ou na biblioteca. Muitos deles/as frequentam o Teatro desde criança e até aos finais de semana, como apresentarei no próximo tópico.

Ainda que a maioria do Grupo seja de ex-alunos/as das oficinas, há aqueles que estão no grupo depois de participar de uma “audição” promovida pela professora para testar o nível dos/as interessados/as, é o caso de Raksuel e Luana. Contudo, mesmo que o Grupo tenha espaço no “Teatro do Boi” para seu ensaio, ele só passou a ser reconhecido como uma atividade do centro cultural há pouco tempo, no aniversário de 30 anos⁹⁹ da instituição, no qual houve o seu lançamento prévio¹⁰⁰ pela FMCMC, com a coreografia “A Ressurreição do Boi” (Fotografia 12).

A partir de tal lançamento, o Corpo de Baile passou a ser reconhecido como uma atividade regular do “Teatro do Boi” pela FMCMC, tendo o prestígio de levar o nome do centro cultural nas atividades do eixo artístico da dança. Entretanto, para que esse lançamento acontecesse, ocorreram vários adiamentos por parte do órgão administrativo, o que causou descontentamento entre o elenco, porém, apesar disso, os ensaios aconteciam com muito afinco. Em decorrência da forma postergada pela qual o Grupo foi levado pela FMCMC, a professora conversava com os/as alunos/as na tentativa de motivá-los/las. Foi em um dessas aulas que presenciei a queixa da professora ao perceber que os/as alunos/as estavam fazendo

⁹⁹ Aniversário do Teatro do Boi faz parte da programação do aniversário da cidade de Teresina. Disponível em <<http://www.capitalteresina.com.br/noticias/cultura/teatro-do-boi-comemora-30-anos-com-programacao-especial-nesta-terca-53254.html>> Acesso em 16 de agosto de 2017.

¹⁰⁰ A ideia do grupo é que ele seja representante do Teatro do Boi nas apresentações promovidas pela FMCMC, seu lançamento oficial aconteceu no dia 23/12/2017 no palco do Teatro do Boi.

“corpo mole”, ao observar a ausência de meia dúzia deles, sem justificativa para tal comportamento. Nessa aula, então, ela falou sobre a dificuldade do ensaio continuar em função da irregularidade do elenco e reivindicava compromisso. O clima tenso em que terminou a aula fez com que, talvez por ter tido repercussão entre eles/elas o aborrecimento da professora, todos/as estivessem presentes na aula seguinte.



Fotografia 12: Grupo Corpo de Baile – Apresentação do Espetáculo “A Ressurreição do Boi”
Fonte: Nayra Joseane e Silva Sousa, agosto de 2017.

Para traçar um pouco mais de considerações sobre o Grupo, apresento brevemente a trajetória da professora Cynthia Layana. Formada em pedagogia e em balé clássico pela Escola Estadual de Dança Lenir Argento¹⁰¹, suas experiências foram traçadas em companhias de danças renomadas na cidade, como “Companhia Equilíbrio de Dança” e “Escola de Dança Nação Tremembé”, esta última, funcionou no Teatro do Boi e tinha como objetivo o trabalho com danças folclóricas. Foi a partir dessa experiência que ela e outros membros da companhia foram convidados para atuar como professores da instituição. Assim, ela é funcionária da casa há doze anos. Sobre o grupo Corpo de Baile, o qual coordena, mencionou:

A gente sentiu que eles precisavam de algo que explorassem mais eles, e que tivesse uma continuidade. Então a gente ficava pensando, agora eles vão para onde? Qual a proposta que eles vão ter depois de tantos anos? Então a gente pensou, junto com a Tereza [diretora da instituição], em formar o “Corpo de Baile”, para ter um foco para eles, para a gente aprimorar algumas aulas, e futuramente eles terem um caminho profissional. Assim, ‘vou preparar essa turma para o mercado!’ Se for isso que eles vão querer, se for bailarino, se for coreógrafo, isso vai depender deles, mas a gente vai dar uma

¹⁰¹ A mais antiga instituição de formação em dança do Piauí, vinculada ao governo do estado por meio da Secretaria Estadual de Cultura (Secult).

continuidade nisso aqui, não vai ser terminar, atingiu uma idade ‘X’ e pronto. Então, a ideia do “Corpo de Baile” foi essa (Cynthia Layana, 31 anos, professora da oficina de dança e Grupo Corpo de Baile. Entrevista concedida à autora em 28 de jun. 2016).

Entre meninos e meninas, o grupo possui uma interessante assiduidade nas aulas, mas não é estranho o distanciamento de algum integrante por necessidade de empregar-se em ofício distinto da modalidade artística. Com isso, o horário do ensaio, logo, torna-se um entrave para eles/elas, pois acontece em dias letivos no horário vespertino. Assim, no tocante à prática cultural que outrora era significada por tais públicos como divertimento ou forma de ocupar o “tempo livre”, quando ainda alunos/as das oficinas, no Grupo, mudou de figura. O interesse é modificado, pois o peso da exigência financeira passou a representar a necessidade de melhor preparo na prática cultural, no intuito de possibilitar, a partir dela um caminho para a vida profissional. Cynthia interpretou da seguinte maneira:

A maioria do elenco do Corpo de Baile são maiores de idade, e os pais dizem: em que vocês vão trabalhar? Ali não vai dar em nada. Então, a visão já muda da idade de transição da adolescência, porque antes os pais queriam que ficassem na aula, para não ficar na rua. Quando chega a maior idade, a história já muda, tem que procurar o que fazer da vida, porque isso não dá futuro... (Cynthia Layana, 32 anos, professora da oficina de dança e do grupo Corpo de Baile, entrevista concedida à autora em 28 de junho de 2016).

A professora observou a necessidade de reconhecer a dimensão econômica da cultura, que, inclusive, faz parte das abrangências do Sistema¹⁰² Nacional de Cultura (SNC), que faz referência ao processo de gestão e promoção conjunta das políticas públicas de cultura em um regime de colaboração entre os três entes federados e a sociedade civil de forma democrática e participativa. Além do mais, recentemente, a Prefeitura sob a Lei Municipal nº 4.961/2016, criou o Sistema Municipal de Cultura (SMC), o qual tem por objetivo “reconhecer, proteger e estimular o pleno exercício dos direitos culturais, fortalecendo os circuitos culturais e seus respectivos agentes e a articulação entre eles (...)” (TERESINA, 2016c. p. 1), mas apesar desse importante avanço, o incômodo expresso na fala da professora configura que não é reconhecida abrangência econômica das práticas culturais promovidas na instituição. Daí o entendimento dos familiares em reconhecê-las, apenas, no âmbito do “lazer”.

¹⁰² O SNC é um processo de gestão e promoção conjunta das políticas públicas de cultura. É organizado em regime de colaboração entre os três entes federados (União, estados e municípios) e a sociedade civil de forma democrática e participativa (MINC, 2015). A partir de 2003, o MinC passou a atuar em três dimensões: a econômica, a cidadã e a simbólica, além de formação de pessoal para atuar no campo da cultura. Ou seja, são ações importantes que rompem com práticas fragmentadas que fazem parte da trajetória da área cultural do país.

Sendo assim, apesar de juridicamente maiores de idade, os públicos do “Grupo da Cynthia” ainda estão ou na escola ou se preparam para o ENEM, poucos são os que estão cursando faculdade. Nessa tessitura, das várias turmas que se desenvolvem no centro cultural, ter apenas um grupo em que se pensa o processo criativo dos públicos, se apresenta insuficiente. No entanto, apesar da ausência de estímulo de práticas fora da sala de aula do centro cultural, os alunos elaboram seus grupos que constitui-se de “táticas” (CERTEAU, 1994) para existir além da subordinação da instituição, construindo seus processos criativos e participando de eventos fora das regulações do centro cultural, ainda que utilizem o seu espaço para ensaio, nesse âmbito, são exemplos os Grupos “*Straimy*” e o “*Swing Hop*”, que apresento no tópico seguinte.

O compromisso com a dança confere *status* aos dançarinos/as em função da competência de sua arte, que reverbera no reconhecimento de moradores do entorno, como Alex diz, “Todo lugar que eu passo o povo já me conhece e já pergunta: Ei, tem vaga para as oficinas do Teatro?!” (Alex de Gomes, 21 anos, integrante do grupo Corpo de Baile. Entrevista concedida à autora em 13 de dezembro de 2016).

Porém, alguns pontos de tensão são apresentados no exercício da prática da dança: 1/ mesmo que os alunos/as se dediquem à modalidade, seus familiares insistem na ideia de que a dança é deleite/divertimento. 2/ Soma-se isso, as poucas opções para a formação¹⁰³ em dança na cidade. Assim, os raros convites que são feitos por instituições privadas, a política de evento da Prefeitura, e os concursos organizados pela FMCMC, constituem-se como os únicos espaços de apresentação destes/as dançarinos/as. Sobre este último, o ano de 2016, apesar de toda a preparação dos grupos de dança da instituição (e das oficinas) com investimento de tempo para criação de coreografias, ensaios e figurinos, a Fundação cancelou o Festival¹⁰⁴ mesmo essa atividade sendo prevista no plano de ação anual da FMCMC. A justificativa dada foi por ser um ano de eleições municipais. O descontentamento dos alunos das oficinas e dos grupos era visível quando ficaram sabendo da notícia.

¹⁰³ As opções na cidade para formação em dança estão sob responsabilidade do poder público, com a Escola Estadual de Dança Lenir Argento e o curso técnico em dança da Escola Técnica de Teatro Gomes Campos, mas em nível de graduação – pública ou privada -, não há escolha para tal modalidade artística, nem pública, nem privada.

¹⁰⁴ Apesar de o festival ter sido cancelado, ainda houve uma etapa em que grupos e dançarinos/as foram selecionados/as. A abertura do festival pode ser visto no link: <<http://www.portalpmt.teresina.pi.gov.br/noticia/Abertas-as-inscricoes-para-a-20a-edicao-do-Festival-de-Danca-de-Teresina/11237>> Acesso em 20 de junho. 2017.

2.9. “A gente só ensaia aqui, mas não é oficina”

Apesar de ter circulado pelas diversas oficinas, só fiquei sabendo dos grupos que ensaiavam no Teatro aos finais de semana em uma conversa informal, quando Alex de Gomes, o dançarino, coreógrafo e um dos idealizadores do grupo “*Straimy*”, conversando comigo disse: “... Aí, sábado a gente se encontra no ensaio”. Quando ouvi seu comentário, então, o questionei se costumavam ir ao Teatro também aos sábados, já que eu os encontrava todas as segundas e quartas-feiras à tarde no grupo “Corpo de Baile”. Foi quando Matheus, outro dançarino que estava próximo, disse: “É, mas a gente só ensaia aqui, mas não é oficina”. Diante da frase proferida, questionei-me: Que grupo é esse? Quais atividades são desenvolvidas? Qual a relação que mantém com o Teatro?

A aproximação com o Grupo *Straimy* aconteceu no segundo semestre de 2016, quando comecei a frequentar os ensaios aos sábados e domingos à tarde, no Complexo Cultural. O Grupo formado com quase o mesmo elenco do “Corpo de Baile” nasceu da iniciativa de Luana, Keiciele, Fernanda, Walisson e Alex, que estudavam na mesma escola quando tiveram a oportunidade de participar de um festival de dança promovido por lá e assim “despertaram” o interesse por tal prática. Reconheço que o estímulo a partir de práticas amadoras pode favorecer o interesse pela arte e cultura, pois constitui-se como uma instância de socialização entre jovens. E foi o pontapé para montar o grupo que possui seis anos de existência. São 21 integrantes, entre meninos e meninas com idade entre 15 e 22 anos.

Alex já era aluno na oficina de dança do complexo cultural quando formou o grupo. No período, o Teatro estava fechado para reforma, o que fez com que o Grupo migrasse por vários lugares de ensaio. Somente após a reinauguração do complexo cultural, mediante a solicitação via ofício para a instituição, o Grupo passou a ter espaço cativo em todos os sábados e domingos à tarde. Porém, eles não são os únicos que utilizam o espaço do Teatro do Boi aos finais de semana. Em outra sala, no mesmo horário, há o grupo “*Swing Hop*” coordenado por Allan, que também faz parte do “Corpo de Baile” e durante dois dias na semana tem a presença do grupo *Ylu Ayê* de danças afro-religiosas sob coordenação de Ingrid Silva. No entanto, minhas observações serão tecidas a partir do “Grupo do Alex”.

No sábado, conforme o elenco do grupo *Strayme* vai chegando, os vigias observam seus movimentos – há uma relação harmoniosa entre o Grupo e os vigias, que logo abrem a porta da sala e ligam o aparelho de ar-condicionado para a acomodação dos/as dançarinos/as. No momento de espera do elenco completo, alguns adentram a sala para fazer o seu alongamento, mas outros preferem conversar no corredor. Os ensaios geralmente iniciam às 13h, às vezes, o horário altera-se porque Alex, o coordenador do grupo, trabalha em uma

empresa de *Contact Center*, o que torna seus horários inconstantes e faz com que os ensaios do grupo sejam organizados de acordo com a disponibilidade que ele possui na empresa. Nas regras de respeito que foram estabelecidas entre os integrantes do grupo, a assiduidade e pontualidade figuram como notórias, pois dificilmente há atrasos. No momento de espera para o ensaio começar, fiquei do lado de fora da sala, observando as conversas que aconteciam soltas e altas, sempre em meio a muitos risos, em volta do assunto que mais agitava a conversa naquele momento: as experiências amorosas. Os vínculos com a prática cultural que, inicialmente, se dão pelo ambiente escolar asseguram intercâmbios entre os amigos e reinventam laços de pertença entre eles. Os ensaios do Grupo *Straimy* têm um clima descontraído, enfatizado por Juliana: “aqui nós somos muito unidos”.

Alex é um dos mais experientes do grupo, tendo iniciado na dança aos 12 anos no Teatro do Boi. Hoje, ele tem 21 anos, e, como coreógrafo do grupo, já montou junto com os outros integrantes mais de 20 coreografias em vários estilos: urbano, popular, contemporânea, estilo livre etc. O grupo possui dançarinas e dançarinos experientes na dança iniciada, sobretudo, no Teatro do Boi, no qual, inclusive, apresentam histórico de prêmios como, por exemplo, na modalidade de conjunto contemporâneo avançado que angariaram no ano de 2014, no Festival de dança de Teresina.

O sol de Teresina estava escondido nesse dia e houve a demora de uns dez minutos, de Alex, o que fez Juliana questionar se ele viria mesmo até o local. Ela, olhando para mim, disse: “Sabe o que me faz estar no grupo? É porque o Alex é maravilhoso, quando você vê ele dançando todo mundo quer ser ele, eu quero dançar como ele”. Risos sonoros entre os que estão no corredor do centro cultural são entoados. A admiração pelo coreógrafo é unanimidade no grupo e, ao som das gargalhadas, ele chegou empurrando sua bicicleta e ao lado dele, estava sua namorada que também faz parte do elenco. Todos adentram a sala, alguns calçaram as sapatilhas ou meias. A sala é espelhada, com barras e piso próprio para dança, apesar da lona está descascando, não torna a prática difícil mesmo para aqueles que ficam descalços.

A aula sempre era iniciada com uma roda de conversa (Fotografia 13) e foi em um desses momentos que presenciei o processo criativo de uma coreografia, denominada “Vida no Sertão”. Os/as dançarinos/as estavam eufóricos. Na semana anterior, Alex havia solicitado uma pesquisa sobre personagens designados a cada dançarino/a. E, logo após os primeiros informes do dia, Alex pediu para que eles/elas colocassem seus figurinos e acessórios para explicar seu personagem. A sala fica esvaziada enquanto acontecia a troca de roupa no vestiário. Não demorou e retornaram com gargalhadas. Alex pediu silêncio, eles se

organizaram formando um círculo e começaram a falar. Mateus, com uma espingarda de madeira na mão, fez uma performance para explicar seu personagem de caçador; Arlene estava com uma “trouxa” na cabeça e explicou o que entendia ser uma lavadeira naquele contexto do sertão; Aniele, também, com uma “trouxa” na cabeça, acompanhada de um balde, com um vestido que realçava uma pequena gravidez, timidamente, explicava sua personagem; Kainã apresentou o roceiro com o chapéu de palha na cabeça. Igualmente, todos os/as outros/as integrantes da coreografia comentaram seus personagens, concluindo sob aplausos pelo exercício da pesquisa. Pausa para tomar água e trocar o figurino.



Fotografia 13: Ensaio do Grupo *Straimy*
 Fonte: Nayra Joseane e Silva Sousa, novembro de 2016.

Cinco minutos depois estavam de volta. O som foi ligado e o ensaio da coreografia que estava em fase de montagem é iniciado com um alongamento (fotografia 14). Ao término da aula, novamente em roda, Alex informou a intenção de montar um espetáculo do grupo, somente com coreografias produzidas pelo Grupo, a notícia foi recebida com gritos e palmas por parte do elenco. Com isso, logo começou um burburinho de conversas. Alex acalmou a turma e falou que o desafio de todos seria a venda dos ingressos para ter condições de pagar a pauta do Teatro, pois, conseguindo isso, o valor excedido iria para os investimentos do grupo, como figurinos, por exemplo. A preocupação com o valor da pauta fez com que todo o elenco listasse para quem iria vender os ingressos. No entanto, ainda não aconteceu a desejada apresentação.



Fotografia 14: Ensaio do Grupo *Straimy*
 Fonte: Nayra Joseane e Silva Sousa, novembro de 2016.

Os concursos de dança são bem-vindos, como é o caso do Festival promovido pela FMCMC, pois a expectativa de prêmios, também, transforma-se em investimento para o Grupo. Sabe-se que existe escassez de recursos nesse campo, tal como é explicado pelo ex-diretor do Teatro do Boi, o Francisco Pereira, quando diz sobre o papel da Fundação nessas casas de cultura.

As casas de cultura da Fundação não são lugar somente para formar os artistas. Mas é um lugar também que ampara o desenvolvimento dos artistas em crescimento e ao mesmo tempo dar proeminência dos artistas que já são formados. Então, na formação dos artistas, tem que ver a formação do artista pequenininho e criar motivo/situações para que ele possa reproduzir de maneira inicial o mundo das artes, e ao mesmo tempo é uma casa que tem espetáculos, então os artistas que já são formados voltam com os espetáculos, então é uma retroalimentação (Francisco Pereira, 52 anos, Ex-diretor do Teatro do Boi. Entrevista concedida à autora em 26 de abril de 2016).

Apesar da enunciação do interlocutor apresentar a possibilidade da instituição operar a política cultural em um processo de formação e desenvolvimento do artista, como vimos, sua atuação, apresenta-se longe deste ideal. Afinal, embora não se possa negar, tais instituições “possuem o poder de modelar a relação dos indivíduos com a arte” (FLURY, 2006, p.126). Por isso, é fundamental que os gestores públicos sejam capazes de gerir as dinâmicas internas, de compreender a importância de atender os públicos, no plural, na articulação de políticas que dizem respeito à produção, circulação e recepção de bens culturais.

O cotidiano do “Teatro do Boi” deixa entrever como os fluxos são construídos em fios que interconectam em relações não entre, mas “ao longo de”, em rastros que se entrelaçam em processos criativos, o que Ingold (2012) denomina “malha”. Os sentidos que segui acerca dos públicos são configurados a partir das experiências articuladas na instituição de cultura, as quais ultrapassam as intenções dos operadores da política cultural, que apresentam, sobretudo, o interesse de “sensibilizar” para a arte.

Observei que a ausência de avaliação pelo órgão administrativo sobre a eficiência das modalidades ofertadas é dificultada pela inexistência de pesquisas sobre os interesses dos públicos, pois a avaliação ocorre sob aspectos quantitativos. Assim, a abordagem que escolhi pesquisar, “com os públicos”, possibilitou identificar que o Complexo Cultural Teatro do Boi os “formam”, ainda, com base na perspectiva nascida na França, em meados dos anos 1960, com a centralidade nas obras e nos artistas, não reconhecendo que os processos culturais se alteraram, inclusive, com tecnologias digitais e que os públicos são tanto receptores, quanto emissores de conteúdos. Por isso, quando adentram o Teatro, os “públicos *da* cultura” são desvendados em comportamentos condicionados por conflitos existentes na instituição que reverbera em hierarquias entre as linguagens artísticas, atuando longe dos compromissos com os direitos culturais, ou de uma gestão de forma compartilhada.

O “Teatro do Boi” encontra-se mais movimentado na primeira parte do semestre em que acontecem as oficinas e, aos poucos, em seu cotidiano, há um esvaziamento de alunos/as. No entanto, não são refletidas pelos operadores de cultura as relações que são mantidas entre a instituição, o público e o entorno, pois a deserção é lida por eles como “normal”.

No percurso etnográfico, apresentei tipologias dos públicos que, apesar de congelar sua representação, visto o risco de reificação, foram utilizadas como ferramentas necessárias de interpretação da realidade ali observada. Desse modo, os “públicos acompanhantes”, os “da prática específica”, os “assíduos” e os públicos “que ensaiam”, fazem parte do universo articulado na programação da instituição, o qual possui jovens e crianças como seus principais públicos-alvos. E torna-se um desafio, à gestão, possibilitar a ampliação de públicos de outras faixas etárias. Identifiquei também que não há acúmulo de práticas entre os públicos, o que apresenta uma desarticulação dentre elas na instituição, resultando em atuação das linguagens artísticas em condições desiguais (condições da sala de aula, materiais exigidos, diálogos entre os públicos e os operadores da cultura). Os significados dos públicos às suas experiências é o que endossa essa pesquisa, bem como são essas densidades simbólicas que o olhar antropológico mobiliza, fazendo compreender os elementos que integram as relações

vivenciadas no *locus* de pesquisa, a respeito das quais apresentei distintas significações. Portanto, a política cultural que pretende uma democracia cultural exige mais que acesso, pois imagina-se que todos possam desenvolvê-la com condições para tal, o oposto do que foi encontrado no caminhar “Por Dentro do Teatro”.

CAPÍTULO 3

A LUZ QUE ATRAVESSA A CENA: ENSAIOS, NEGOCIAÇÕES E SILÊNCIOS

Neste capítulo, apresento o espetáculo final do Complexo Cultural Teatro do Boi: o Auto de Natal, que acontece anualmente e constitui-se um evento promovido pela instituição no qual aglutinam-se as diversas modalidades artísticas que são fomentadas em sua política de oferta. No momento em que os públicos tomam a cena, apresentando-se no palco do Teatro, as tramas que envolvem as demarcações sociais que são dissimuladas no cotidiano do centro cultural são reproduzidas e apresentadas de forma mais evidente diante da lente etnográfica.

3.1. Ensaios



Fotografia 15: Ensaio da Festa Junina
Fonte: Nayra Joseane e Silva Sousa, junho de 2016.

As relações e interações que analiso aqui remetem à discussão de Marisa Peirano (2002) quando afirma que o antropólogo depara-se com tipos de eventos significativos à análise. Com isso, a autora explica a noção de ritual como tipos especiais de eventos, ou seja, “mais formalizados e estereotipados e, portanto, mais suscetíveis à análise porque já recortados em termos nativos” (PEIRANO, 2002, p. 8). Mas, ao mesmo tempo, tanto rituais, quando eventos ordinários e críticos possuem natureza similar. Os primeiros sendo mais estáveis quanto à sua estrutura e sentido pelo qual a coletividade interpreta. No entanto, apesar de os outros eventos não serem desprovidos de estrutura, são mais vulneráveis ao acaso: “rituais e eventos críticos de uma sociedade ampliam, focalizam, põem em relevo e

justificam o que já é usual nela (...), então, o tipo de análise que se aplica a rituais também serve a eventos” (PEIRANO, 2002, p. 8). Nessa compreensão, exploro os “espetáculos” do complexo cultural Teatro do Boi como um evento, ou seja, um acontecimento distinto do cotidiano, mas que pode trazer acasos, surpresas e elementos imprevisíveis.



Fotografia 16: Ensaio do Espectáculo “Auto de Natal”
Fonte: Nayra Joseane e Silva Sousa, dezembro de 2016.

Os ensaios da maioria das oficinas que participam dos dois espetáculos¹⁰⁵ promovidos pela instituição, começam dois meses depois que o período letivo é iniciado e são realizados durante os horários das oficinas. Assim, os grupos que ensaiam no centro cultural não compõem o espetáculo, a não ser que os/as dançarinos/as façam parte de alguma atividade da instituição, é o caso do elenco do Corpo de Baile, em que vários de seus participantes também são membros do Grupo *Straimy* e, em menor quantidade, o Grupo *Swing Hop*. Os ensaios que descrevo são os denominados “gerais”, aquele momento em que são convocadas todas as oficinas que irão participar do, no caso, “Auto de Natal”. Destaco o ensaio no sentido de repetição de gestos, coreografias e posicionamentos dos corpos no palco, mas, ao mesmo tempo, denota um processo de vivência do “mundo artístico” dos públicos que ali participam. A convocação é feita pela diretora, Ana Tereza, e pelo professor de uma das oficinas de teatro, Wilson Costa que nesse momento é também diretor artístico do evento.

A Festa Junina [também denominado de arraiá] é no palco externo, mas o Auto de Natal é dentro [do Teatro] e só temos cento e setenta lugares e fica

¹⁰⁵ Como disse, o “espetáculo” é entendido aqui como um evento – categoria que tomo de empréstimo a Peirano (2002), quando diz que “não compete aos antropólogos definir o que são rituais. ‘Rituais’, ‘eventos especiais’, ‘eventos comunicativos’ ou ‘eventos críticos’ são demarcados em termos etnográficos” (p. 8-9).

lotado. Se você souber como é a preparação... Por exemplo, o ‘reisado’ que nós trabalhamos por dois anos, nós dividimos os personagens, a burrinha, o jaraguá (...) aí, cada uma [oficina] ensaia e, nós temos no máximo três ensaios gerais. Aí, as oficinas ensaiam por conta, mas quando é para juntar, é com o Wilson que é o diretor de tudo. Mas na hora de montar o cenário, o som, a gente ajuda... No dia dá certo (risos)... (Ana Tereza Lopes da Rocha, diretora atual do Teatro do Boi. Entrevista concedida à autora em 18 de março de 2016).

Sobre estes momentos, Matheus, que faz parte do grupo Corpo de Baile, diz: “As apresentações do Teatro são boas, sempre vai um grande público e sempre são elogiadas”. (Matheus Henrique, 19 anos, integrante do Grupo *Straimy* e do Corpo de Baile. Entrevista concedida à autora em 20 de novembro de 2016). Bruna, que também faz parte dos dois grupos, complementa: “Eu acho que deveria ter mais [apresentações], porque só têm esses dois momentos aqui no Teatro” (Bruna Mikaely, 16 anos, integrante dos Grupos *Straimy* e Corpo de Baile. Entrevista concedida à autora em 10 de agosto de 2016).

A Festa Junina e o Auto de Natal são as duas festas promovidas na programação anual do centro cultural e constituem-se, também, como os únicos momentos em que os públicos do complexo cultural tomam a cena. A gestão da instituição, inclusive, promove a divulgação das oficinas nesses momentos. A primeira festa que acontece no ciclo das festas juninas ocorre no “Palco Externo”, aquele em que a “grade” circunscreve o espaço. Assim, a porta principal do Teatro fica fechada e a entrada dá-se pela Rua Minas Gerais, por meio do portão gradeado, o grande. Essa festa é ornamentada com bandeiras coloridas, balão e um miolo¹⁰⁶ de boi, tudo produzido pelos próprios funcionários da casa. O pequeno palco externo é espaço em que fica o aparelhamento de som e a iluminação sendo operacionalizados pelos funcionários da instituição. Alguns familiares que acompanham a apresentação sobem, ali, em busca de uma visão privilegiada dos/as seus/suas filhos/as, pois o *show* acontece na frente desse palco, menos a primeira apresentação que é da oficina de violão, pois eles dividem espaço entre os equipamentos e tocam duas ou três músicas, ou seja, não demoram, e logo a atenção se volta para frente do palco, em que foi providenciada uma lona plástica preta no chão para evitar que os/as alunos/as machuquem os pés, já que o piso não é apropriado. Assim, com a sequência previamente definida pelo diretor do espetáculo, cada turma vai realizando suas apresentações e dando espaço para as outras. Todos/as os/as alunos/as aguardam sua vez dentro da área do palco principal, os quais são acomodados nas poltronas acolchoadas e no espaço com ar climatizado. Nesse local, é proibida a entrada de familiares por um dos vigias que fica ali controlando entrada e saída de aluno/a. Assim, atentos à sequência das apresentações, os/as

¹⁰⁶ Da tradição do Bumba Meu Boi (PEREIRA, 2011).

alunos/as formam fila quando se aproxima a vez de sua coreografia, sendo conduzidos/as pelos/as professores/as. Ao seguirem pelo *foyer* do Teatro, posicionam-se, aguardando a turma anterior cumprimentar o público para que possam assumir a posição estabelecida. O colorido e animado evento é narrado pela diretora, que se posiciona atrás da lona, acompanhando a sequência das apresentações, que seguiram da seguinte maneira: oficinas de violão, de dança adulto, do grupo Corpo de Baile, da oficina de capoeira e das outras oficinas de dança¹⁰⁷.

No espaço em que os públicos foram posicionados foram disponibilizadas cadeiras de plásticos, mas, ao que pareceu, nem sempre são suficientes e muitos ficam de pé, outros preferem ficar do lado de fora tentando uma melhor visão entre as grades daquele lugar. Assim, a iluminação escassa do lado de fora, contrasta com os refletores que iluminam a cena do espetáculo. A área externa do complexo cultural torna-se, desse modo, pequena e disputada para acompanhar os movimentos das linguagens artísticas que ali se apresentam.

Diferente da Festa Junina, o espetáculo “Auto de Natal” acontece no palco principal do Teatro, bem como seus ensaios gerais. E a todo semestre são produzidas novas coreografias e figurinos para esse momento. É aqui que irei deter na análise.

As coreografias já ensaiadas durante as aulas serão “passadas” agora no palco. A montagem de cada uma delas relaciona-se ao tema escolhido em uma reunião entre a gestora e os/as professores, em que decidiram: “Cirandar: direito das crianças e dos adolescentes”. A partir daí, iniciou-se o processo criativo do evento, os públicos das oficinas não participaram e, apesar do tema escolhido, em nenhum momento a temática foi debatida com crianças, jovens ou adultos que costumam participar do espetáculo. Sobre tal momento, a professora da oficina de dança, diz:

A gente se reúne para definir o tema, esse ano é sobre os direitos das crianças e dos adolescentes. A gente senta no mês de abril e maio para definir a montagem do meio do ano, e em agosto a gente vê a do final do ano. É em conjunto, mas normalmente o Wilson e a Tereza já vêm com direcionamentos e a gente discute e divide o que cada um vai fazer. Cada instrutor vê o que vai trabalhar... Se é o balé clássico, o contemporâneo, o jazz... (Kelly Lustosa, 34 anos, instrutora da oficina de dança no Teatro do Boi. Entrevista concedida à autora em 20 de setembro de 2016).

Quando dezembro chega, repleto da euforia dos/as alunos/as em torno de sua participação no Auto de Natal, é que acontece o primeiro “Ensaio Geral”, o qual foi agendando para às 15h de uma segunda-feira, na mesma semana da festa/evento. Esta foi

¹⁰⁷ Essas foram as participações que ocorreram na Festa Junina/Arriá de 2016.

marcada para dois dias consecutivos: na sexta-feira, 16, e no sábado, 17, ambas às 19h. A justificativa foi dada pela gestora do centro cultural: “a gente pede para que as mães não venham tudo no mesmo dia porque não cabe no Teatro, mas não tem jeito, ficam lotados os dois dias” (Ana Tereza Lopes da Rocha, atual diretora do Teatro do Boi, entrevista concedida à autora em 18 de março de 2016).

Na tarde do ensaio, cheguei cedo e direcionei-me até a sala da direção para confirmar o horário agendado, pois estranhei quando não avistei ninguém no corredor. Ana Tereza confirmou o horário e eu saí da sala. Enquanto os/as alunos/as não chegavam fui até o vigia, o Senhor Rodrigues, ao qual questionei se a porta da frente que dá acesso ao palco ficaria aberta ou o acesso seria somente pela copa-cozinha. Ele foi comigo até o *foyer* e ao perceber o movimento dos técnicos da sonoplastia e da iluminação, abriu a porta, que não estava trancada. E diz-me que o palco já estava pronto para o ensaio. Assim, adentrei e aguardei em uma das poltronas da última fila, o ensaio começar.

ESPETÁCULO “AUTO DE NATAL” (ANO 2016)			
NOME DAS DIRETRIZES DO ESPETÁCULO	COREOGRAFIAS E TEMÁTICA DO	INSTRUTORES/AS RESPONSÁVEIS	OFICINA CORRESPONDENTE
1)	“Direitos E Deveres”	Professora Kelly	Dança
2)	“Hoje Tem Espetáculo?”	Professores Wilson e Maurício	Teatro
3)	“O Circo” (Direito Ao Lazer)	Professora Kiara	Dança
4)	“É Bom Ser Criança” (Respeito)	Professora Kelly	Dança
5)	“Imagem”	Professora Kiara	Dança adulto
6)	“B-A-BÁ” (Direito À Educação)	Professora Kiara	Dança
7)	“Maculelê” (Direito À Cultura)	Mestre Diogo	Capoeira
8)	“Olha O Peba” (Direito À Cultura)	Professora Cynthia	Grupo Corpo de Baile
9)	“Todo Mundo” –(Direito Ao Esporte)	Professor Moreno	Dança
10)	“O Mundo Da Criança” (Direito À Liberdade)	Professora Kiara	Dança
11)	“Brincando De Bonecas” (Direito Ao Lazer)	Professora Cynthia	Dança
12)	“Hora De Estudar” (Direito À Educação)	Professor Moreno	Dança
13)	“Encontro E Desencontro” (Direito À Liberdade)	Professora Cynthia	Dança
14)	“Poesias De Natal”	Professores Wilson/ Maurício	Teatro
15)	“Presentes” (Direito À Vida)	Professor Moreno	Dança

Quadro 4 – Sequências de apresentações do espetáculo “Auto de Natal”.

Não demorou e as alunas do balé começam a chegar. As poltronas são divididas pela sequência da apresentação. As crianças mais novas ocupavam a primeira fileira, próxima ao

palco, e dá sequência para as outras turmas, até o grupo “Corpo de Baile” que é o último na ordem de apresentação. Sobre o roteiro a ser seguido, tomei conhecimento quando ele foi afixado no corredor, na porta da sala de teatro. Além disso, um outro roteiro foi colocado nas coxias e apresentava o nome da coreografia, o/a professor/a responsável e a diretriz representativa do tema escolhido como disposto no quadro 4.

Percebi na sequência das apresentações ausência de outras linguagens, tais como: as oficinas de violão, percussão e figurino. A oficina de artes plásticas ainda houve uma pequena participação, pois foram colocados os desenhos produzidos pelos/as alunos/as no *foyer* do Teatro.

O ensaio no palco dá outra perspectiva para os alunos/as, pois diferente da sala de aula em que estão somente pessoas conhecidas da turma, naquele momento muitos/as deles/as participaram do processo de montagem de espetáculo pela primeira vez. Assim, ocorreu o reconhecimento do palco, do tempo de entrada, da apresentação das outras turmas, da sonoplastia e do contato entre os/as alunos/as de outras turmas. Fora esse momento, não há troca de experiências entre as práticas culturais da instituição. Além disso, algo incomum também são as aulas acontecerem fora da ambiência da sala de aula. Esse momento de ensaio é também quando o/a professor/a apresenta aos alunos/as comportamentos esperados: silêncio, andar em fila, atenção e memorização de sua “deixa¹⁰⁸”.

No ensaio, o cenário ainda não estava montado. No palco, havia somente uma cortina branca no fundo do espaço cênico. O movimentar dos técnicos testando a luz e o som, as conversas das poucas alunas que estavam naquele momento, fez-me ficar inquieta pela demora. Assim, retornei ao corredor e, contrastando com o climatizado do espaço cênico, lá fora, estava quente e com movimentos intensos de alunos/as que aguardavam os professores chegarem para entrar no espaço demarcado. Observei uma grande participação de mães acompanhantes. Cada turma que se fez presente aproximou-se de seus pares, em diferentes rodas de conversas. Fui até mais perto das alunas do balé adulto com faixa etária entre 35 e 60 anos, as quais estavam animadas e ansiosas ao conhecer o figurino da coreografia que previamente fora pago para gestora e que receberiam naquele dia. A conversa animada fica mais entusiasmada quando se aproxima uma integrante da turma que havia ficado responsável por ir ao Centro comprar outra parte do figurino, as sapatilhas. Acompanhei aquele momento de prova da indumentária e foi quando Dona Antônia, disse: “É a primeira vez que coloco no meu pé uma sapatilha, isso é tão delicadinho” o riso faz coro naquele momento. O que pode

¹⁰⁸ Termo técnico utilizado no teatro que corresponde à marcação de entrada.

ser apreendido por esse excerto de conversa é que na prática do balé, ao fazer parte do repertório cultural dessas mulheres, novos sentidos são atribuídos pela experiência vivida no universo artístico. Ou seja, a socialização cultural não é fechada à infância ou adolescência, mas os centros culturais podem colaborar na relação com as manifestações artísticas em um contínuo processo formativo, a partir da diversificação de ofertas.

Em seguida os/as alunos/as foram convocados para adentrar ao espaço cênico e, com quarenta minutos de atraso, o ensaio iniciou. A audiência dele é proibida aos familiares que acompanham aquele instante, e as conversas entre as mães fazem parte daquele momento de espera, mas não pude participar, pois assim que escutei músicas vindas do palco, segui até lá. Minha presença poderia ser interdita também, se não fosse a maneira pela qual estava sendo reconhecida: “a mulher da pesquisa”.

A diretora do centro cultural estava no palco com o microfone em mãos, conduzindo o sonoplasta. O diretor artístico do espetáculo, Wilson Costa, estava na plateia, em uma poltrona na primeira fileira, observando. Algumas alunas já estavam no palco, aguardando que a música fosse sincronizada para passar sua coreografia. Segui pelas coxias e descii os dois degraus que dão acesso à plateia. Assim, retornei para a posição inicial, na última fila que estava mais próxima dos alunos do Corpo de Baile.

A primeira coreografia iniciou sob o olhar da professora Kiara, que ficou no palco orientando as alunas e, por duas vezes, foi “passada” a música, devido aos erros cometidos pelas alunas. A professora corrigia a maneira de entrar e sair do palco. Depois de definidas as posições, as alunas foram dispensadas, mas antes de sair também receberam a informação de que aconteceria outro ensaio na sexta-feira pela manhã. Logo, outra turma subiu ao palco e tomou posição, assim, mais uma coreografia foi “passada”. O professor Wilson aproveitou para organizar a “entrada” das turmas, já que o espetáculo não teria narrador, ou seja, quando uma turma saísse a outra já entraria, constituindo uma apresentação linear de uma hora de duração. Ali, observei a presença apenas dos professores/as de dança – Kiara, Kelly, Cinthya e Moreno, pois o professor de capoeira que estava previsto na sequência de apresentação, não estava, mas apareceu depois e informou que os alunos estavam na escola e não puderam ir naquele horário. Já perto das 18h o ensaio foi encerrado.

3.2. Mais Ensaios

O segundo ensaio geral foi marcado para a sexta-feira, no mesmo dia do espetáculo que aconteceria à noite. Cheguei um pouco atrasada, mas a tempo de perceber os preparativos

para aquele aguardado dia. O ensaio estava marcado para às 8h. A porta do Teatro, como de costume, estava fechada e ao seguir pelo portão gradeado identifiquei uma grande quantidade de mães e pais de alunas e alunos sentados em cadeiras dispostas naquele espaço, que conversavam animadamente (Fotografia 17). Novamente, eles eram proibidos de assistir àquele momento. Passei por eles/elas, cumprimentei alguns que conheci no decorrer do percurso etnográfico, até encontrar um dos vigias, que informou o que eu já sabia, ou seja, o ensaio estava acontecendo no palco. Agradei sua gentileza e fui até o local.



Fotografia 17: Corredor do Complexo Cultural Teatro do Boi – Mães aguardando o Ensaio do “Auto de Natal”
Fonte: Nayra Joseane e Silva Sousa, dezembro de 2016.

Com voz baixa para não atrapalhar o ensaio, cumprimentei as/os bailarinas/os do “Grupo da Cynthia” que reclamavam da demora. Já era quase 10h e eles estavam aguardando há duas horas. Alguns deles/as vestidos com o uniforme escolar indicavam que saíram há pouco da escola que fica próxima ao Teatro. As poltronas estavam ocupadas como anteriormente, por ordem de apresentação. O clima estava tenso, o diretor apresentava-se nervoso com a demora dos/as alunos/as em seguir a sequência das apresentações. A turma que está no palco, ao errar a coreografia, foi interpelada pelo professor Moreno e novamente foi colocada a música para refazer a coreografia. O professor Wilson, de maneira expressiva, falou: “Vocês conhecem a coreografia não podem errar. A apresentação é hoje! Vamos passar novamente”. Terminando o ensaio com esta turma, iniciou um cochicho entre elas, sendo silenciadas pelo, “Psiuuuu!” do professor. O clima foi ficando mais ameno com o passar das horas e o ensaio dos/as alunos/as mais experientes da dança. Algumas interrupções foram feitas com a indicação da luz e da música aos técnicos. Perto do meio dia foi dado por encerrado o ensaio, sendo informado que o espetáculo estava marcado para às 19h. Com isso, os/as alunos/as deveriam estar lá às 18h com seus respectivos figurinos e maquiagem.

Diferente da Festa Junina, no Auto de Natal não há decoração na área externa, pois existe somente a construção do cenário no palco que é produzido durante a semana e montado no período da tarde, antes do espetáculo. Tudo é preparado pelos funcionários da casa: a diretora, o professor da oficina de teatro, o zelador e os auxiliares da limpeza.

A divulgação desse espetáculo restringe-se ao espaço do centro cultural entre os alunos das oficinas. Observei isso quando descobri, naquele dia, que fazia parte da equipe da instituição uma produtora cultural com a função de divulgar os espetáculos que acontecem ali e, mesmo tendo iniciado seu trabalho há pouco tempo, raras foram as vezes, além dos dias de atividades festivas, que a vi circulando no cotidiano da instituição.

Identifiquei assim, que muitos alunos/as das oficinas que não participam do espetáculo também não vão à festa. Entendo esse distanciamento pelo esvaziamento do centro cultural no final do período letivo, o que torna os diálogos mais escassos. Assim, em razão de algumas oficinas ensaiarem há meses, considera-se que a divulgação já foi exaurida. Com tal característica, não há qualquer informação no mural da instituição, apenas na página da *web*¹⁰⁹ da FMCMC identifica-se a notícia. Portanto, apenas os movimentos dos/as alunos/as da dança no espaço da instituição com seus adereços das coreografias fazem pensar no espetáculo. Como resultado, a audiência dessas duas festas ocorre predominantemente com o público dos familiares dos/as alunos/as. Algo intrigante é que as festas que agregam as oficinas possuem, sobretudo, públicos dos familiares do/as alunos/as. Por outro lado, quando ocorrem espetáculos no Teatro, mesmo gratuitos promovidos pelo SESC ou pela FMCMC, esses mesmos públicos não se fazem presente. Constatei isto quando questionava aos públicos acompanhantes quanto à participação nos espetáculos promovidos no Teatro e as respostas predominavam: “Só venho quando vou assistir minha filha” e quando questionava os públicos das oficinas, poucos eram os que frequentavam os espetáculos, como os públicos assíduos. Além do mais, é algo percebido pelos professores/as quando são questionados pela ausência de públicos nos espetáculos, sobretudo gratuitos. No entanto, reconheço que é necessário realizar uma pesquisa mais aprofundada sobre os “públicos do Teatro”.

3.3. *“Hoje Tem espetáculo? Tem sim senhor”*

Pulsa vivo o Teatro do Boi! A noite apontava quando cheguei ao complexo cultural. O burburinho dos bastidores apresentava demarcações vivenciadas no cotidiano: a sala maior de

¹⁰⁹ Disponível em <<http://www.portalpmt.teresina.pi.gov.br/noticia/Teatro-do-Boi-mostra-trabalho-das-oficinas-em-Auto-de-Natal/13270>> Acesso em 20 de dezembro de 2016.

dança era utilizada pelo Corpo de Baile e dividida entre as turmas das oficinas de dança da Cynthia; na sala de teatro estavam as turmas da professora Kiara; na sala de artes plásticas, encontra-se a turma da oficina do professor Moreno; na sala de aula da oficina de figurino estava a turma do balé adulto; na sala menor de dança estavam as turmas da professora Kelly. Com efeito, nesse momento os/as alunos/as aguardam e retocavam a maquiagem, pois chegaram ao Teatro com os seus respectivos figurinos. Os camarins eram utilizados pelos dois professores que fazem participação no espetáculo: a professora Socorro, da oficina de figurino, e o professor de teatro do turno vespertino, Maurício. Além deles, no local estava também um dos alunos da oficina de teatro do professor Wilson e alguns bailarinos convidados. Estes trocavam o figurino, passavam o texto e respiravam fundo no sentido de minimizar o nervosismo.

A festa era atravessada e marcada pela política de evento, ou seja, ações governamentais de estímulos aos eventos que, muitas vezes, ocorrem de forma fragmentada e descontínua (PEREIRA, 2011). Utilizei esse conceito por reconhecer que, dentro dos limites e possibilidades, o “Auto de Natal” e a “Festa Junina” do Complexo Cultural Teatro do Boi acabam sendo constituídas com as únicas ações da instituição, momentos em que os públicos das oficinas são colocados em cena, ou seja, após o período de aula e ensaios para o espetáculo, escolha do figurino (que é produzido fora da instituição) etc. Nesse caso, as oficinas, sobretudo a de dança, sobem ao palco durante o espetáculo do “Teatro do Boi”. Vale salientar, entretanto, que são ações pontuais e acabam minimizando a capacidade criativa e de produção desses sujeitos.

Para o acesso ao espetáculo, a plateia interessada deve dirigir-se à direção do Teatro e trocar um quilo de alimento pelo ingresso¹¹⁰, visto que os mantimentos seriam direcionados para instituições de caridade¹¹¹. Penso que esta é uma estratégia para regular a quantidade de público naqueles dias. Por isso, cada aluno/a recebe três ingressos da direção, ou seja, já se tem prioridade em relação aos familiares. As outras pessoas que desejassem participar, então, deveriam ir até a direção e realizar a troca pelos ingressos ainda disponíveis, era meu caso. Como demorei a fazer isso, no último ensaio tive a grata surpresa de receber um convite de uma das alunas do balé adulto, mas, mesmo assim, fui solicitar mais outros dois, já que teria companhia naquele evento. O convite foi confeccionado pela direção da instituição e observei

¹¹⁰ Para a Festa Junina, por acontecer na área externa, não há ingresso, mas o espaço não deixa de ser vigiado pelos seguranças da instituição.

¹¹¹ A Associação Lar da Esperança (ampara pessoas com vírus HIV) e Lar de Maria (ampara crianças carentes e portadoras de câncer).

que o valor simbólico evitou o trânsito de pessoas não desejadas¹¹². Vale salientar que a circulação dos seguranças na instituição é algo bastante presente e as grades, que tanto menciono, fazem parte desse trânsito entre pessoas bem-vindas e as que não são, pois o bairro é visto pelos públicos e por operadores de cultura como “perigoso”. Dentro daquele espaço, no caso, a sensação é de mais “segurança”.

Nas disposições do prédio, nas salas em que os/as alunos/as aguardam, é proibida a entrada dos familiares. Tal controle é feito por um dos funcionários que fica intermediando a entrada na pequena porta gradeada que dá acesso ao corredor.

Na área externa, os dois postes luminosos dentro do centro cultural contrastavam com o escuro da Rua Rui Barbosa, a partir da qual os públicos tinham acesso ao Teatro, dessa vez, pela porta principal. No dia estava acompanhada por minha orientadora da pesquisa e um amigo. Ainda cedo, já havia o movimentar de pessoas na área externa do Teatro. Assim, antes de começar o espetáculo, foi solicitada pela diretora para prestar auxílio com os públicos no sentido de que fizessem uma fila para evitar tumulto e respeitassem a ordem de chegada. Entretanto, em função da chuva serena que acontecia, preferimos esperar no “palco externo” que possui o teto coberto. O incômodo da chuva não foi motivo para as pessoas saírem de seus lugares, depois entendi o porquê. Logo que foi liberada a entrada, em pouco tempo, todas as poltronas do Teatro estavam ocupadas. Com isso, algumas pessoas sentaram no chão, sem cerimônia, e muitas permaneceram em pé, pois não se negavam assistir às apresentações. Mesmo sendo solicitado o ingresso na porta de entrada do Teatro, logo, as portas não comportaram ser fechadas e permaneceram abertas durante a maior parte do tempo, devido ao grande número de pessoas que estavam ali. As cortinas vermelhas estavam cerradas e o ar climatizado acomodava os públicos. Na primeira fila, quatro poltronas com a sinalização de que estavam reservadas, eram “vigiadas” por um dos funcionários do Teatro. Diante disso, os olhos de contragosto dos que ficaram em pé, demonstraram desaprovação a tal reserva, que não foi ocupada pelos convidados, pois estes não compareceram: os representantes da FMCMC e das instituições para as quais os alimentos foram doados. Assim, as poltronas foram cedidas a outros ali presentes. Os funcionários do Teatro revezavam-se nas atribuições naquele dia: o diretor do espetáculo acompanhava a sequência das apresentações, o zelador estava próximo da porta para receber os ingressos, as funcionárias da limpeza estavam nas coxias do palco evitando tumulto ou que houvesse o trânsito de alunos/as naquele espaço, a diretora observava tudo das coxias e acompanhava as sequências de apresentações, enquanto

¹¹² Refiro-me aos “não-públicos”.

os/as professores/as se alternavam para acompanhar o momento em que suas coreografias seriam apresentadas. Nesse sentido, em meio a dinâmica do dia, realizei um revezamento nos espaços entre os bastidores e a plateia.



Fotografia 18: Públicos do Espetáculo “Auto de Natal”
Fonte: Nayra Joseane e Silva Sousa, dezembro de 2016.

Nos bastidores, as crianças já produzidas com maquiagem, figurino e penteados padronizados condizentes à coreografia ensaiada, aguardavam seu momento para entrar em cena sob o olhar cuidadoso dos/as professores/as. Os/as jovens do “Corpo de Baile” divertiam-se, pediam fotos para mim ao identificarem que estava com uma máquina fotográfica em punho. Um dos dançarinos vestido com o figurino de um “peba¹¹³”, que possui uma cauda longa brincava com os outros da turma. A primeira sirene tocou e a primeira turma a se apresentar formou uma fila no espaço cênico, antes do palco. Sobre tal momento, antes de entrar no palco, o dançarino Alex, falou: “Nossa, dá um frio na barriga, nervosismo e ansiedade...”.

No camarim, que fica atrás do palco, ainda estavam alguns atores e atrizes concluindo a maquiagem do seu personagem. A segunda sirene do Teatro tocou. Todos ficam atentos, até soar a terceira sirene para abrir a cortina. O cenário do palco estava com faixas coloridas inscritas: “saúde, educação, alimentação e lazer” que remetiam ao tema do espetáculo. Luzes coloridas incidiam no palco e os bailarinos coreografavam em ritmo circense a música – “Direitos e Deveres¹¹⁴” – do cantor Toquinho. Os dançarinos continuavam em cena quando o aluno da oficina de teatro apareceu interpretando a conhecida entrada:

¹¹³ O nome da coreografia que se refere a uma espécie de tatu.

¹¹⁴ TOQUINHO; ANDREATO, 1987.

– Hoje tem espetáculo?
 – Tem sim senhor!
 – Às sete horas da noite?
 – Tem sim senhor!
 – E o palhaço o que é?
 – Ladrão de mulher!
 Ó raia o sol suspende a Lua.
 Olha o palhaço, no meio da rua.

Os personagens fizeram suas primeiras falas situando a plateia sobre o tema que seria apresentado, narrando algumas leis do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA). Ao saírem, sob aplausos do público, soou a música “Uma pirueta, duas piruetas, bravo, bravo¹¹⁵...”. Quando iniciou a sequência de apresentações ocorreu um alvoroço na plateia com *flashes*, gritos e aplausos de familiares que contemplam o espetáculo. Os ensaios mostraram seus efeitos, as coreografias foram encenadas e, mesmo com um ou outro deslize de alguém que ia para lá enquanto a coreografia seria para cá, não foram dispensados os aplausos. Em meu movimento entre observar a apresentação e os bastidores, percebi como essa experiência foi significada de diferentes maneiras pelos/as alunos/as, Matheus, membro do grupo Corpo de Baile, me diz: “É uma experiência mágica, sinto como se eu pudesse voar...”; Bruna, com olhar brilhante e mãos em movimento, disse: “Meu Deus! Não sei nem explicar, é uma sensação tão boa, ao mesmo tempo é um nervosismo... É maravilhoso!”; Aniele, complementa, “Acho que é uma experiência muito feliz, é uma responsabilidade de levar um trabalho bem feito”. As significações delineadas pelos diálogos apresentaram noções particulares que acabam sendo constituídas a partir de um contínuo processo de criação de sentidos.

Em sessenta minutos foi encerrado o espetáculo. Como não havia venda de comidas ou bebidas no Teatro, já que não é utilizado o “café-bar”, algumas crianças direcionam-se até uma senhora que havia colocado uma banca de vendas de lanche na porta do centro cultural. Retornei ao bastidor da festa, que já se encontrava bastante vazio, pois ao término das coreografias, os/as alunos/as foram dispensados/as pelos professores/as, de forma que eles/as corriam até a plateia para assistir a sequência das apresentações. Assim, encontrei apenas alguns funcionários e o elenco do “Corpo de Baile” que, sorridente, combinava uma festa na casa do coreógrafo Alex, para o dia seguinte, após a segunda apresentação do “Auto de Natal”, festa para a qual fui convidada. Contudo, no outro dia, acometida por uma virose, não pude ir nem para a reprise do espetáculo, nem para a festa. Dessa forma, o espetáculo cênico

¹¹⁵ BUARQUE, 1981.

festivo encerrava o semestre no centro cultural e dava início ao recesso de final de ano, retornando as aulas das oficinas apenas em fevereiro do ano seguinte.



Fotografia 19: Espetáculo “Auto de Natal”
Fonte: Nayra Joseane e Silva Sousa, dezembro de 2016.

A investida na descrição acima, faz com que eu concorde com Velho (2013) quando discorre acerca da dificuldade do/a etnógrafo/a ao narrar um evento e transmitir o “clima, o tom” (p. 111) da cena apresentada. Todavia, debrucei-me em tal feito com o intuito de entender as significações do universo pesquisado, bem como que o momento festivo não esconderia as contradições do cotidiano da instituição de cultura, pois elas seriam percebidas a partir de uma análise cuidadosa, as quais as lentes etnográficas propiciam, ou seja, apesar da sequência apresentada no “Auto de Natal” do ano de 2016, foi notória a ausência de alunos/as das oficinas como as de capoeira, percussão, violão e de “figurino” que são as oficinas cujos os públicos, como apresentado no capítulo 2, foram identificados como os públicos da prática específica. Contudo, não quero dizer, com isso, que em todos os eventos promovidos pela instituição não houvesse a participação desses eixos artísticos. No entanto, em minha experiência empírica foram percebidos esses silenciamentos que acabam sendo dissimulados no cotidiano da instituição.

Reconheço que o vivido pelos públicos das oficinas quanto à experiência de subir ao palco não se esgotou ali. Por isso, mesmo os públicos mais experientes expressaram seu afeto pela instituição em proporcionar tal experiência. Nos eventos em que os públicos das oficinas costumam tomar a cena, em um protagonismo dissimulado, pois eles apenas executam as coreografias elaboradas pelos instrutores, com algumas exceções, a exemplo do Grupo Corpo de Baile que produz conjuntamente aos alunos/as a coreografia. O evento constitui-se como

ação legitimadora da instituição pela FMCMC, isto é, o reconhecimento pelo órgão administrador das atividades executadas semestralmente naquele centro cultural, já que as avaliações iniciais têm por base apenas os dados quantitativos. O evento “Auto de Natal” evidencia como a ação política é expressa em termos de “espetacularização da cultura”, ou seja, a diversidade cultural da instituição se apresenta de forma “alegórica”, dada a importância aos elementos estéticos, obscurecendo os conflitos existentes entre as modalidades artísticas ali ofertadas.

O espaço social da instituição é estruturado por hierarquias, que limitam em maior ou menor grau a participação dos públicos, pois a política pública é operada por gestores/as que disciplinam o cotidiano da instituição, agindo conforme seus interesses. Em razão disso, quando se observa no “Auto de Natal” a proeminência da modalidade de dança, poderia encaminhar ao entendimento de que esta disposição faz referência a quantidade de oficinas que são ofertadas nesse eixo artístico. Entretanto, seria recorrer a um erro, pois, como apresentei no capítulo 2, quando classifiquei essa oficina como aquela em que os públicos se sentem mais à vontade na instituição, identifiquei, assim, que há prestígio favorecido pelo ordenamento hierárquico em que é operada a política de cultura da instituição, que se baseia, também, em critérios pessoais de intimidade, construindo relações entre públicos que são mais bem-vindos que outros. Assim, silenciamentos fazem parte do cotidiano da instituição com ausência de comunicação entre os públicos, a comunidade ao entorno, e entre os/as professores/as das oficinas. A exclusão também se faz presente, com barreiras econômicas expressas (pagamentos de figurino e instrumentos musicais) que fazem com que os públicos se afastem por constrangimento, tais elementos são significados pelos diversos agentes que fazem parte da tessitura da instituição.

Portanto, a ausência de debates sobre os interesses, valores, aspirações e desejos que demandam ao trabalhar com a diversidade cultural, aprofunda as desigualdades, tornando a prática da política cultural distante dos princípios da democracia cultural. Afinal, atuar com o pluralismo cultural, como diz Barros (2011), é mais do que um conjunto de expressões diferentes, é necessário reconhecer as experiências em dimensões não materiais, o respeito à criação e aos direitos culturais. Dessa forma, os públicos respondem às ações da instituição, pois não são passivos e marcam posição nessa arena. Observei isto a partir das constantes desistências e da ausência de participação quando são convocados. As desistências das oficinas podem ser vistas como resistência às estratégias rotineiras utilizadas pelos operadores da cultura do complexo cultural. Desse modo, a “luz que atravessa a cena” apresenta que essas ações pontuais, tais como a política de eventos, apesar de refletir significações

importantes às experiências dos públicos, não são suficientes para responder demandas potenciais e criativas que eles possuem.

CONCLUSÃO

TRINTA ANOS DO TEATRO DO BOI

Era uma terça-feira, 15 de agosto de 2017, véspera de feriado, a cidade de Teresina estava em festa em razão da comemoração dos 165 anos da capital que aconteceria no dia seguinte, mas o início da festividade já estava a todo vapor. Naquele ano, fazia parte da programação do aniversário da capital, a cerimônia dos 30 anos do Teatro do Boi. Confesso que estava animada, sobretudo porque sabia da apresentação do pessoal do Grupo Corpo de Baile, pois eu havia acompanhado o início da construção da coreografia que ali seria apresentada. Fora isso, não estava sabendo de quase nada do que seria encenado na data tão simbólica. Por isso, cheguei cedo ao Teatro, um pouco antes das 19h. E, no caso, não foi surpresa encontrar funcionários da Prefeitura que encorpavam a comitiva do Prefeito Firmino Filho, que estava prestes a chegar.

A porta que dá acesso ao palco ainda estava fechada. Assim, aguardei no Palco Aberto até ser permitida a entrada de todos que ali esperavam para assistir ao espetáculo. Uma observação inicial “saltou os olhos”: fora alguns funcionários da Prefeitura vinculados ao FMCMC, alguns artistas da cidade e poucos alunos/as das oficinas de dança e de capoeira que eu conhecia, esse foi o público para a celebração do aniversário do Teatro. Quando o acesso foi permitido, adentrei o Teatro. Logo em seguida, ocorreu a anunciação da programação acerca do aniversário da cidade, que apresentou a importância daquele dia e contou um breve histórico do Teatro do Boi. Silêncio. A sirene toca e as cortinas se abrem, estão no palco os alunos/as da oficina de violão e, atrás deles, os membros da Orquestra de Violões de Teresina. Assim, após a apresentação das músicas “Asa branca” e o “Canto de Ossanha” os/as alunos/s são aplaudidos, levantam-se e agradecem ao público e logo se retiram do palco. Agora quem toma de conta da sonoplastia é a Orquestra de Violões de Teresina. Em tal momento, o Prefeito e o Presidente da FMCMC, Luís Carlos Martins, já estavam sentados nas poltronas da primeira fila e acompanhavam a apresentação. Em seguida, a direção do Teatro prestou homenagens a alguns servidores da instituição e da Prefeitura com presentes simbólicos entregues pelo elenco do Grupo de Baile. Dando sequência a esse momento, aconteceu a apresentação da coreografia “A Ressureição do Boi”, que, em seguida, fiquei sabendo que ali foi apenas uma amostra, pois a coreografia na íntegra seria apresentada em breve. Um pouco antes de encerrar a dança, o Prefeito, acompanhado de sua comitiva, saiu do local, pois seria preciso dar prosseguimento à programação das festividades de aniversário da cidade,

permanecendo no teatro ainda um público que aplaudiu muito a apresentação do Grupo. Pronto, a comemoração do aniversário do Teatro foi dada como encerrada. Ou assim parecia. As cortinas se fecharam e muitas pessoas que estavam ali saíram. Eu permaneci, pois Alex, que estava na poltrona em minha frente, informou que ainda iria acontecer a exibição de um documentário. Foi naquele momento que descobri que ele e mais alguns outros dançarinos já não estavam mais compondo o elenco do Grupo Corpo de Baile por desentendimentos com a professora, não entrei em maiores detalhes. Permaneci aguardado, sem nenhuma informação do palco. Alguns movimentos aconteciam, teste de som. Sim, um documentário seria exibido, ou uma parte dele, foi o que escutei do Gerente de Promoção Cultural da FMCMC, o Kleyton Marinho. Foram 15 minutos, com alguns probleminhas no som, mas foi possível acompanhar as falas de artistas e pesquisadores contando um pouco a história do Teatro do Boi. Agora sim, foi dada por encerrada a cerimônia de aniversário do Teatro com um coquetel servido no café-bar, um dos poucos momentos que o vi aberto, e foi lá que ocorreram interpelações interessantes dos públicos que acompanharam a festividade. Lívio, um dos alunos da capoeira comentou sobre risos: “O Teatro do Boi que não tem teatro e nem boi”, ele proferiu isso, pois em nenhum momento do que foi exposto no documentário foram mencionadas as oficinas de teatro e de Bumba me boi, sendo que esta última já foi referência no bairro e na cidade com o Grupo de bumba meu boi mirim, que era composto por crianças. Outro que estava ali perto questionou: “Aqui parece que só tem a oficina de violão e o Grupo Corpo de Baile, cadê as outras oficinas!?”.

A descrição acima apresenta-se importante para concluir a dissertação, não somente pela data comemorativa de aniversário do Complexo Cultural, mas por apresentar os meandros por onde a pesquisa percorreu, pois a investigação buscou enveredar na análise dos públicos das oficinas que participam da política de oferta do “Teatro do Boi”, que avistado do lado de fora, por exemplo, da calçada do bar do “Seu Bento”, paralela à porta da Biblioteca Fontes Ibiapina, fica parecendo que a entrada ocorre pelo portão gradeado que dá acesso ao local pela Rua Minas Gerais e não pela porta principal localizada na Rua Rui Barbosa, uma vez que encontra-se constantemente fechada, com exceção dos dias em que há alguma atividade no palco principal do Teatro, como peças teatrais, exibição de filmes, festivais de dança/teatro/música ou as festas de encerramento do período letivo da instituição. Foi durante o percurso etnográfico empreendido, que articulei um paralelo entre as vozes dos agentes institucionais, dos/as moradores/as do entorno e dos públicos do centro cultural. De início, não imaginava qual a seara que poderia encontrar na aventura que é ser pesquisadora. No

entanto, não me omiti das discussões pelas quais fui provocada ao vivenciar o cotidiano do centro cultural.

Assim, ao apresentar a política cultural do município “sobre os ombros” dos públicos, foi possível refletir sobre os dilemas presentes na operacionalização da política como mecanismo de cidadania. Entretanto, até chegar nessa tarefa, segui caminhos outros, pois iniciei margeando as extremidades do complexo cultural no exercício de (re)conhecer a região em que a instituição está inserida.

Assim, fui conhecendo a zona Norte como quem descobre seu quintal, pois também sou moradora daquela região. Com isso, no caminhar de descobertas aproximei-me de alguns amigos que pesquisam/ram na região, Daniele e Lucas, especialmente, que me apresentaram aos moradores/as que lutam cotidianamente contra ações do Programa Lagoas do Norte, empreendido pelo poder público municipal e suas parcerias. Nas reuniões, aos sábados à tarde em que participei na Avenida Boa Esperança, na casa de Dona Dalvina, conheci Lúcia, Novim, Chico, Isabel, Bye Bye, Arnaldo, dentre outros, e presenciei, de perto, a resistência a um projeto que se utiliza de estratégias de discursos sócioambientalista, sobre a qualidade de vida e a saúde ambiental, definindo a região como área de risco, no propósito de empreender a área para destinação turística e de lazer, como diz a cartilha informativa disponibilizada pela Prefeitura:

[...] Lagoas do Norte vai transformar a área do encontro dos Rios Parnaíba e Poti em uma atração turística integrada à qualidade de vida e ao desenvolvimento econômico da região. O Parque Encontro dos Rios será ampliado e ganhará uma nova concepção arquitetônica e ambiental com mais áreas verdes, fontes luminosas, pistas de caminhada, quadras esportivas, playground (...) (TERESINA, 2015b).

Nesse intuito, na implantação desse Programa de “requalificação urbana” de largo espectro está envolvido “reassentamentos involuntários”, que impactam povos de terreiros, de bumba meu boi, vazanteiros, artesãos e artesãs, donas de casas, dentre outras categorias que são apresentadas nas pesquisas empreendidas naquela região, o que torna evidente que as ações do *PLN* desconsideram as vivências, os afetos, os lugares de morada e de memória de moradores/as daquela região. A zona Norte, mesmo possuindo o marcador identitário de origem da cidade, no curso do processo de urbanização da capital, empreendido, sobretudo, a partir dos anos de 1960, aquela região esteve ausente das ações do poder público. Com isso, só se tornou palco para tais práticas na década de 1990, com a construção do Parque Ambiental Encontro dos Rios, o Polo Cerâmico do Poti Velho e, agora, vigora o Programa

Lagoas do Norte, isto é, projetos que atuam em nome do “desenvolvimento”, mas fazem com que os moradores questionem: “para quem é esse projeto”, inclusive, uma ação comum entre eles é escrever nos muros de suas residências questionamentos, tais como: “Lagoas do Norte para quem?”.

Nessas interrogações, Pereira (2017), faz-me pensar que são “estas minorias étnico-raciais as populações atingidas diretamente com as desapropriações em curso através do Projeto Lagoas do Norte” (p. 169). O autor expressa que a região norte, e, principalmente as periferias de Teresina, além de lugares de pobres são também *lugares de negros*, em uma disjunção hierárquica do espaço urbano. Seguindo esse raciocínio é que me aproximo do meu campo de análise, pois próximo ao Parque Linear Lagoas do Norte, que foi empreendido na primeira fase do Projeto, está o Teatro do Boi. A aproximação geográfica mencionada não se constitui de um lugar familiar para muitos daqueles moradores/as, ainda que seja referida alguma aproximação em anos anteriores com o centro cultural, a exemplo de Chico, quando disse: “Fiz parte do Festival de teatro quando começou o Teatro do Boi”, mas a relação termina por aí, pois o distanciamento da instituição pública de cultura com o entorno é real, ainda que tenham tido gestões que atenuassem isso, aproximando os moradores/as por meio da oferta de oficinas artístico-culturais no espaço.

Nas ações empreendidas na primeira fase do *PLN*, a “revitalização” do Complexo Cultural Teatro do Boi fez parte das práticas de intervenções, sendo que, apesar de tornarem as estruturas prediais da instituição mais apropriadas às práticas culturais ali ofertadas, o seu “embelezamento” possibilitou não somente o alcance de maior visibilidade na cidade de Teresina, mas também resultou em novas significações do entorno e dos seus públicos, pelos quais foram reconhecidas ações segregadoras provenientes da instituição de cultura, ao tornar os diálogos ainda mais escassos entre o bairro e, também, excluir de sua programação oficinas e atividades que aproximavam públicos economicamente mais pobres, por exemplo, a oficina de bumba meu boi e a de percussão com materiais reciclados, além da exigência de dispêndios materiais (compra do figurino e de instrumento musicais) em um processo de higienização próprio da gentrificação. No entanto, essas práticas não passam despercebidas dos públicos frequentadores que apresentam o contraste entre os dois momentos: o Teatro *Velho* e o Teatro *Novo*.

Nos seus 30 anos recém completos o “Teatro do Boi” operacionaliza uma parte da política pública de cultura que é empreendida pelo município, a qual tem a Fundação Cultural Monsenhor Chaves como órgão gestor. O desempenho dessas instituições de cultura perpassa pela necessidade de administradores qualificados conscientes da realidade em que atuam, de

maneira que as ações públicas tenham o intuito de preservar a diversidade cultural na garantia dos direitos culturais. Contudo, ao final da pesquisa observei que as ações do centro cultural vão na contramão desse ideal, pois as mediações da instituição ainda se orientam na linha do paradigma da “democratização cultural”, atuando no âmbito da oferta, sem reflexão de promover a ampliação do repertório cultural dos sujeitos com exposição constante e diversificada de experiência para os públicos (no plural). Como constatado, as políticas de democratização cultural trabalham com objetivo de superar as desigualdades. Por não conhecerem seus públicos devido a ausência de pesquisas sobre suas demandas e interesses, não conseguem adesão nas práticas fomentadas, pois desconsideram outras barreiras para o acesso como as de ordem simbólica, relacionada ao estranhamento das linguagens artísticas que está atrelado à formação do gosto, ao capital cultural dos sujeitos e o reconhecimento das pluralidades de repertório, são as “dissonâncias” que Lahire (2006) apresenta em virtude dos múltiplos processos de socialização na sociedade mundializada.

As oficinas ofertadas no “Teatro do Boi” constituem um dos processos de mediação da instituição para aproximar públicos e, sobretudo, formar plateia para os shows que são realizados no Teatro. No entanto, identifiquei que não conseguem esse retorno, pois pouco são os alunos/as que participam das atividades que acontecem no palco do teatro, mesmo as gratuitas.

Os públicos das oficinas possuem em sua maioria a faixa etária de cinco até dezesseis anos, visto que poucas são as oficinas que possuem o público-alvo diferente desse intervalo de idade, tais como a oficina de violão, a oficina de figurino e a de dança para adulto. Em sua programação, é a oficina de dança que possui mais procura dentre todas as outras. Por isso, sua oferta é a maior, e é nela também em que encontramos resposta dos seus públicos, com a formação de grupos que ensaiam aos finais de semana na instituição, a exemplo do Grupo Strayme e do Suwing Hop. As demais modalidades apresentam públicos que tem contato com a arte e, apesar de não poder mensurar o impacto dessa experiência na trajetória dos sujeitos, consegui por meio da etnografia apresentar a importância das práticas culturais, mas ainda assim, poucos são os públicos que possuem uma relação mais próxima com o centro cultural, circulando entre a biblioteca e as diversas apresentações que acontecem no palco Teatro do Boi. Interessante notar que, apesar da ausência de ações interligadas entre as práticas culturais ofertadas, há expectativas dentre os mediadores culturais para que os públicos se comportem de maneira esperada por eles. Nesse caso, responsabilizam os públicos pela não participação nos espetáculos propostos no palco principal do Teatro.

A gente divulga [as apresentações no Teatro], mas nem sempre os meninos [alunos/as da oficina de dança] vêm... E a comunidade, assim... se tiver um pagode bem aqui em frente e uma peça aqui no teatro, eles preferem ir ao pagode... Se não tiver um primo, uma irmã, um parente apresentando... E que fique instigando direto. ‘Vai lá me assistir’, eles não vão... (Cynthia Layana, 32 anos, professora da oficina de dança e do grupo Corpo de Baile, entrevista concedida à autora em 28 de junho de 2016).

A participação dos públicos se dá especialmente no contexto das festas anuais que são promovidas pelo centro cultural: a Festa Junina e o Auto de Natal. Em tais instantes, os públicos das oficinas sobem ao palco e têm seus familiares e amigos como plateia. Nesses dois espetáculos, que constituem o ritual para as férias do meio e do final do ano letivo, costumam acontecer as disputas e conflitos que são dissimulados no cotidiano da instituição entre a gestão e as linguagens artístico-culturais tornam-se mais evidentes. São nesses momentos que acontece a espetacularização da festa, e nessa atividade a presença do presidente da Fundação cultural do município é esperada, mas no Auto de Natal de 2016 ele se ausentou.

E ao seguir os sentidos dos públicos, outras questões são manifestadas, como quando Dona Tereza, mãe de uma aluna da oficina de Balé, falou: “Eu digo para a Raylane que o sonho dela [de ser artista] é muito caro, aí ela me diz: mamãe, vou continuar sonhando”. (Tereza, mãe de aluna da oficina de balé, dona de casa. Entrevista concedida à autora em 18 de junho de 2016) ou quando o Seu Waldemar, de 78 anos, disse: “Isso aqui mudou a minha vida” (Waldemar, aluno da oficina artes plásticas. Entrevista concedida à autora em 18 de agosto de 2016). Nessa tessitura, é possível perceber que a política cultural atua na experiência artística em múltiplas dimensões que ultrapassam o domínio de “ocupar o tempo livre”, no entendimento de públicos apenas como consumidores, restringindo as experiências ao espaço da sala de aula como processo formativo, em uma automação de cumprir a programação rotineira da instituição, desconsiderando o processo criativo dos públicos e suas demandas. O contexto democrático é inseparável do pluralismo, que não é trabalhar de forma alegórica, senão é propor o alimento de capacidades criativas e da inclusão. Por isso, é importante atentar a necessidade de conhecer os públicos para uma formação de públicos *de* cultura (BARROS, 2013a) com atuação cidadã na construção de uma democracia cultural.

REFERÊNCIAS

- BARROS, J. M. Algumas anotações e inquietações sobre a questão dos públicos de cultura. *In: ENCONTRO INTERNACIONAL PÚBLICOS DE CULTURA*, 2014, São Paulo. **Anais...** São Paulo: SESC SP, 2013a.
- _____. Mediação, Formação e Educação: Duas aproximações e Algumas Proposições. **Revista Observatório Itaú Cultural**: OIC. São Paulo, SP: Itaú Cultural, n. 15, p. 10-16, 2013b.
- _____. Diversidade cultural e gestão: sua extensão e complexidade. *In: Pensar e agir com a cultura: desafios da gestão cultural*. Belo Horizonte: Observatório da Diversidade Cultural, 2011b, p. 15-19.
- _____. A diversidade cultural e os desafios de desenvolvimento e inclusão: por uma cultura da mudança. *In: As mediações da cultura: arte, processo e cidadania*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2009, p. 28-40.
- BARROS, M. **Memórias inventadas**: as infâncias de Manoel de Barros. São Paulo: Planeta do Brasil, 2010.
- BASTOS, C. **Dicionário histórico e geográfico do estado do Piauí**. Teresina: FMC, 1994.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In: Magia e técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.
- BITTENCOURT, Luciana Aguiar. Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica. *In: Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papirus, 1998, 197-211.
- BOTELHO, I. Os públicos da cultura: desafios para as políticas culturais. **Revista Observatório Itaú Cultural**. São Paulo, SP: Itaú Cultural, n. 12, p. 8-18, 2011.
- _____. Os equipamentos culturais na cidade de São Paulo: um desafio para a gestão pública. *In: Espaço e debates: revista de estudos regionais e urbanos*. São Paulo, n. 43-44, 2004.
- _____. Dimensões da Cultura e Políticas Públicas. **Revista Perspectiva**. n. 2, v. 15. São Paulo, abril-junho, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200011&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 20 jul. 2016.
- BOTELHO, I; FIORE, M. **O uso do tempo livre e as práticas culturais na região metropolitana de São Paulo**: relatório da primeira etapa de pesquisa. São Paulo: Centro de Estudos da Metrópole, CEBRAP, 2005. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/IsauraBotelho_MauricioFiore.pdf>. Acesso em: 30 de setembro de 2016.

BOTELHO, I; VASCONCELOS-OLIVEIRA, M. C.. Percepções: cinco questões sobre políticas culturais. **Revista Observatório Itaú Cultural**. São Paulo, 2010. Disponível em <<http://www.santoandre.sp.gov.br/pesquisa/ebooks/355448.pdf>> Acesso em 27 de setembro de 2016.

BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. Sobre o poder simbólico. *In: O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009, p. 7-16.

_____. Introdução. *In: A distinção: crítica Social do julgamento*. São Paulo: Edusp, Porto Alegre, RS: Zouk, 2007, p. 9-14.

_____. A ilusão biográfica. *In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1996, p.183-191.

_____. Gosto de classe e estilo de vida. *In: ORTIZ, R. Pierre Bourdieu*. São Paulo: Ática, 1983, p. 82-121.

BOURDIEU, P; DARBEL, A. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. 2. ed. São Paulo: USP / Porto Alegre: Zouk, 2007, 239p.

BRASIL. **Centro de artes e esportes unificados**. Disponível em: <<http://ceus.cultura.gov.br/index.php/home/o-programa>>. Acesso em: 18 de julho de 2016.

BUARQUE, C. **Piruetas**. Universal Music Brasil, 1981. Os Saltimbancos Trapalhões. 3'10''.

CALDEIRA, T. P. A presença do autor e a pós-modernidade em Antropologia. *In: Novos estudos do CEBRAP*, n. 21, São Paulo, 1988.

CAMPELO, A. **História do teatro piauiense**. Teresina/PI: A & Assessoria e promoções culturais, 2010.

_____. Artes cênicas do Piauí: uma reflexão. *In: SANTANA, Raimundo Nonato Monteiro (Org.). Apontamentos para a história cultural do Piauí*. v. único. Teresina: FUNDAP: Fundação de Apoio Cultural do Piauí, 2003.

CANCLINI, N. G. Artistas, intermediários e públicos: inovar ou democratizar? *In: Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

_____. **Leitores, espectadores e internautas**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CARDOSO DE OLIVEIRA, R. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. *In: O trabalho do antropólogo*. Brasília: paralelo 15/ São Paulo: UNESCO, 2000, p.17-36.

CARMO, F. D. S. **Povos de terreiro no contexto de intervenções urbanísticas: territórios sociais de religiosidades de matrizes africanas na zona norte de Teresina-PI e o Programa Lagoas do Norte – PLN**. Teresina: UFPI, 2017. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Universidade Federal do Piauí, 2017.

CARMO, F.D.S.; MORAES, M.D.C.. Territórios sociais de povos de terreiro em Teresina – PI: consensos e dissensos no processo de intervenção urbanística do Programa Lagoas do Norte, na zona Norte da cidade. Trabalho apresentado na **30ª. REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA**, de 03 a 06 ago./16. João Pessoa, 2016.

CARMO, F.D.S.; MORAES, M.D.C. Povos de terreiros na cidade em reedição (Religiões de matrizes africanas e o Programa Lagoas do Norte em Teresina-PI). *In: I Simpósio Internacional Estado, Sociedade e Políticas Públicas*, de 05 a 08 abr./16. **Anais...** Universidade Federal do Piauí. Teresina, 10 p.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano**. v. 1. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

_____. **Cultura no plural**. São Paulo: Papyrus, 1995.

CHAVES, M. **Obra completa**. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1998.

CLIFFORD, J. Sobre a autoridade etnográfica. *In: A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, 320 p.

COELHO, T. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

COULANGEON, P. **Sociologia das práticas culturais**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2014.

CUCHE, D. **A noção de cultura nas ciências sociais**. São Paulo: EDUSC, 2002.

CUNHA FILHO, F. H. **Cultura e democracia na Constituição Federal de 1988: representação de interesses e sua aplicação no Programa Nacional de Apoio à Cultura**. 2004. 234 p. (Tese de Doutorado). Faculdade de Direito de Recife. Universidade Federal de Pernambuco, 2004.

DABUL, L.M. S. **O público em público: práticas e interações sociais em exposições de artes plásticas**. Fortaleza: UFC, 2005. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Universidade Federal do Ceará, 2005.

DERBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FLEURY, L. **Sociologia da Cultura e das práticas culturais**. São Paulo: Senac, 2006.

FRÚGOLI, Jr. H. **Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole**. São Paulo: Cortez/Edusp, 2000.

FRÚGOLI, Jr., H.; SKLAIR, J. O bairro da Luz em São Paulo: questões antropológicas sobre o fenômeno da gentrification. **Cuadernos de Antropología Social**, Buenos Aires: FyL, Universidad de Buenos Aires, n. 30, p.119-136, 2009.

GEERTZ, C. Estar lá: a antropologia e o cenário da escrita. *In: Obras e vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002, p. 11-39.

GEERTZ, C. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. *In: A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2014.

_____. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Vozes, 1997.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

INGOLD, T. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos (UFRGS)**, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p.25-44, jun. 2012. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832012000100002 > Acesso em: 20 de janeiro de 2017.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Censo das religiões do Brasil**, 2010.

LAHIRE, B. **A cultura dos indivíduos**. Tradução Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2006.

LIMA, A. J. de. **Favela Coheb: uma história de luta por habitação popular**. 2. ed. Teresina: EDUFPI / Recife: Bagaço, 2010.

LIMA, I. M. de M. F. Teresina: urbanização e meio ambiente. *In: Scientia Et Spes*, Teresina: ICF, v. 1, n. 2, p. 181-206, 2002.

MACHADO, P. **As trilhas da morte: extermínio e espoliação das nações indígenas piauienses**. Teresina: Corisco, 2002.

MAGNANI, J. G. C. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 17, n. 49, jun, 2002.

MAGNANI, J. G. C. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. 3. ed. São Paulo: UNESP, 2003.

MALINOWSKI, B. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril Cultural, 1922-1976.

MANTECÓN, A. R. O que é público? **Revista Poiesis** n.14, p. 175-215, dez 2009. Disponível em:< http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis14/Poiesis_14_Publico.pdf> Acesso em 05 de janeiro de 2016.

MILANESI, L. **A casa da invenção**. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1991.

MINC. **Sistema Nacional e Cultura**. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/sistema-nacional-de-cultura>> Acesso em 17/jan/2017. Brasília: Minc, 2015.

MONTE, C. N. C. **Artesanato ceramista e direitos culturais frente ao Programa Lagoas do Norte no Poti Velho em Teresina-PI: quais diálogos?**. Teresina: UFPI, 2016. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas. Universidade Federal do Piauí, 2016.

MONTE, C. N. C; MORAES, M. D. C. Paisagem cultural em (Re) construção: artesanato ceramista, direitos culturais no Poti Velho, Teresina-PI. **Rev. FSA**, Teresina, v.13, n.4, art.31, p.262-291, jul./ago.2016.

_____. Intervenções Urbanísticas e Direitos Culturais: o Programa Lagoas do Norte no bairro Poti Velho, Teresina: Piauí. *In*: VII JORNADA INTERNACIONAL DE POLÍTICAS PÚBLICAS, de 25 a 28 de ago./15. São Luís. **Anais...** São Luís: Universidade Federal do Maranhão, 2015, 13 p.

MORAES, M. D. C. **Artesanato cerâmico no bairro Poti Velho em Teresina-PI: rede sociotécnica, agenda pública, empreendedorismo e economia criativa**. Recife: UFRPE/FUNDAJ/ MEC, 2013. (Monografia). Curso de Formação de Gestores Culturais dos Estados do Nordeste. Universidade Federal Rural de Pernambuco/ Fundação Joaquim Nabuco/ Ministério da Cultura, 2013a.

_____. Políticas Públicas de Cultura: Brasil e Piauí entre heranças e mudanças. **Revestrés**, Teresina-PI, p. 48-49, 10 abr. 2013b. ISSN 22388478.

_____. Ainda queremos ser...tão? *In*: O público e o privado. v. único, local: UECE, 2006. p. 15-36.

MORAES, M. D. C; VILELA, S. L. de O. Trilhas de um debate contemporâneo: ruralidades, campesinato, novo nominalismo. **Revista FSA**, Teresina, v. 10, n. 1, art. 4, pp. 59-85, jan.-mar., 2013.

NASCIMENTO, F. A. do. O olhar do outro sobre os pobres urbanos de Teresina na década de 1970. *In*: X ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA ORAL: TESTEMUNHOS HISTÓRIA E POLÍTICA. abril, 2010. Recife. **Anais...** Recife: 2010.

NEGREIROS, V. R. **Por uma cultura integrada: Noé Mendes de Oliveira e a piauiensidade nas décadas de 1970 e 1980**. Rio de Janeiro: UFF, 2016. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal Fluminense, 2016.

NOBRE, E. A. C. Intervenções urbana em Salvador: turismo e “gentrificação” no processo de renovação urbana do Pelourinho. *In*: X ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR. Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte, 2003. 11 p.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. n. 10. p. 7-28, dez. 1993.

PARK, R. E. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. *In*: VELHO, O. G. (Org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 3. ed., 1967.

PEIRANO, M. Etnografia não é método. **Horizontes antropológicos**. v. 20; n. 42, pp. 377-391, 2014.

_____. **O dito e o feito: ensaios de Antropologia dos Rituais**. v. 12. Rio de Janeiro: Relume-Dumará - Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, 2002.

PEREIRA, L. C. **Os reis do quiabo: meio ambiente, intervenções urbanísticas e constituição do lugar entre vazanteiros do médio Parnaíba em Teresina – Piauí.** Brasília: UnB, 2017. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade de Brasília, 2017.

_____. **A canoa, o barro e o santo: memória e marcadores identitários no Poti Velho, Teresina-PI.** Teresina: UFPI, 2014. (Monografia). Graduação / Bacharelado em Ciências Sociais. Universidade Federal do Piauí. Teresina: UFPI, 2014.

_____. **Bumba, meu boi!: Cultura Popular e a Política de eventos em Teresina – PI: encontros e desencontros na arena Pública da festa.** Teresina: UFPI, 2011. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas. Universidade Federal do Piauí, 2011.

PEREIRA, L. C.; MORAES, M. D. C. de M. Entre “Teresina nasceu aqui” e “Aqui no Poti e lá em Teresina”: identidades e alteridades na memória oral do bairro Poti Velho. *In: XII ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA ORAL: “Política, Ética e Conhecimento”.* maio de 2014, Teresina. **Anais...** Teresina, 2014.

PESSOA, M. L. M. de N. **A criança, a brincadeira e a vida: um estudo antropológico da prática lúdica de meninas e meninos trabalhadores do bairro São Joaquim na Periferia de Teresina – PI.** Campinas: Unicamp, 1992. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Ciências sociais. Universidade Estadual de Campinas, 1992.

PIAUI. Decreto nº 11.708, de 27 de abr. de 2005. **Cria e denomina Escola de Teatro de Nível Médio na modalidade profissional, da Secretaria de Educação e Cultura.** Teresina, PI, 2005.

QUEIROZ, T. de J. M. **Diversões civilizadas em Teresina 1888-1930.** Teresina: FUNDAPI, 2008.

SANTIAGO JÚNIOR, F. das C. F. Algumas Palavras sobre a Cultura Piauiense. *In: SANTANA, Raimundo Nonato Monteiro (Org.). Apontamentos para a história cultural do Piauí.* v. único. Teresina: FUNDAP (Fundação de Apoio Cultural do Piauí), 2003, p. 191-204.

SANTOS NETO, A. F. Anos 30: motores na terra e no céu chegam trens e aviões. *In: Teresina 150 anos.* 1. ed. v. 1. Teresina: Gráfica e Editora Júnior, 2002. 266 p.

SARAIVA, E. Gestão da cultura e a cultura da gestão: a importância da capacitação de administradores culturais. *In: Barros, J. M.; JÚNIOR, J. O. (org.). Pensar e agir com a cultura: desafios da gestão cultural.* Belo Horizonte: Observatório da Diversidade Cultural, p. 15-19, 2011.

SCABELLO, A. L. M. O Poti Velho: Uma abordagem etnoarqueológica.. **Revista FSA**, v. 10, p.66-83, 2013.

SECULT, 2017. **Sistema de Incentivo Estadual à Cultural.** Disponível em <<http://www.cultura.pi.gov.br/o-sistema/>> Acesso em: 28 de junho de 2017.

SILVA FILHO, Raimundo P. **Do campo brilhante ao pau-de-moça**: as memórias e a histórias da rua Rui Barbosa nas décadas de 1960 e 1970. Teresina: FAP, 2011. (Monografia). Graduação em Curso de Licenciatura em História. Faculdade Piauiense (FAP). Teresina, 2011.

SILVA, V. G. da. **O antropólogo e sua magia**: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SMITH, N. A gentrificação generalizada: de uma anomalia local à ‘regeneração’ urbana como estratégia urbana global”. In: BIDOUC-ZACHARIASEN, C. (org.). **De volta à cidade**: dos processos de gentrificação às políticas de revitalização dos centros urbanos. São Paulo: AnnaBlume, 2006.

TERESINA. Prefeitura do Município. **SDU Centro/Norte**. Disponível em <<http://semplan.teresina.pi.gov.br/sdu-centronorte/>> Acesso em 06 de janeiro de 2017. Teresina: SEMPLAN, 2017.

TERESINA. Prefeitura do Município. Fundação Cultural Monsenhor Chaves **Relatório detalhado das oficinas/cursos do Teatro do Boi**. Teresina: FMCMC, 2016a.

TERESINA. Prefeitura do Município. **Lei nº. 4.961/2016**: Cria o Sistema Municipal de Cultura, no âmbito do município de Teresina. Disponível em: <<http://www.teresina.pi.leg.br/acervodigital/norma/lei-4961-2016>>. Acesso em 02 de julho de 2017. Teresina, 2016b.

TERESINA. Ofício nº 709 de 04 de nov. de 2016. **Organograma da Fundação de Cultura**. 2016c.

TERESINA. Prefeitura do Município. **Perfil dos bairros – SDU Centro/Norte**. Disponível em <<http://semplan.teresina.pi.gov.br/wp-content/uploads/2014/09/MATADOURO-2015.pdf>>. Acesso em 30 de dezembro de 2015. Teresina: SEMPLANT, 2015a.

TERESINA. Prefeitura do Município. **Programa Lagoas do Norte**: Cartilha. Teresina: SEMPLAN, 2015b.

TERESINA. Prefeitura do Município. Secretaria Municipal de Planejamento. **Relatório de Avaliação Ambiental e Social – RAAS**, 2014. Programa Lagoas do Norte (PLN). Teresina: SEMPLAN, 2014.

TERESINA. Prefeitura do Município. **Mapa dos bairros de Teresina**. Disponível em <<http://semplan.teresina.pi.gov.br/wp-content/uploads/2014/10/Lei-n%C2%BA-4.423-2013-Anexo-2-mapa-dos-bairros-de-Teresina.pdf>>. Acesso em 20 de julho de 2016. Teresina: SEMPLAN, 2013.

TERESINA. Prefeitura do Município. Secretaria Municipal de Planejamento. **Relatório nº 42668**: documento do *Appraisal* do projeto sobre a proposta de empréstimo para a PMT, referente ao Programa de melhoria da qualidade de vida e governança municipal – Programa Lagoas do Norte, Teresina: SEMPLAN, 2008.

TERESINA. Lei n. 2.194, de 24 de mar. de 1993. **Cria o Projeto Cultural A. Tito Filho**. Teresina, 1993.

TERESINA. Prefeitura do Município. Fundação Cultural Monsenhor Chaves. **Promovendo Cultura (1986-1988)**. Teresina: FMCMC, 1988.

TERESINA. Prefeitura do Município. Fundação Cultural Monsenhor Chaves. De onde vêm os recursos? **Cadernos de Teresina**, Teresina, a. 1, n. 2, ago. 1987.

TERESINA. Prefeitura do Município. Fundação Cultural Monsenhor Chaves. **Plano Diretor Fundação Cultural Monsenhor Chaves (1986-1987)**. Teresina: FMCMC, 1986.

TOQUINHO; E. ANDREATO. **Direito da criança**. Polygram, 1987. Canção de todas as crianças. 4'03'.

VASCONCELOS-OLIVEIRA, M. C. **Centros culturais e desenvolvimento**: para além da formação de públicos. 2011. Disponível em <<https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/4271/3348>> Acesso em: 01 de junho de 2017.

_____. **Instituições e públicos culturais**: Um estudo sobre mediação a partir do caso SESC-São Paulo. Dissertação de mestrado em sociologia. Universidade de São Paulo, 2009a.

_____. Culturas, públicos, processos de aprendizado: possibilidades e lógicas plurais. **Políticas culturais em Revista**, v. 2 n. 2, p. 122-136, 2009b.

VEIGA, I. P. A. Inovações e projeto-pedagógico: uma relação regulatória ou emancipatória? **Caderno Cedes**, Campinas, v. 23, n. 61, dez, 2003.

VELHO, G. **Um antropólogo na cidade**: ensaios de antropologia urbana. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

VELHO, G. **A utopia urbana**: um estudo de antropologia social. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

WHYTE, W. F. **Sociedade de esquina**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1943-2005.

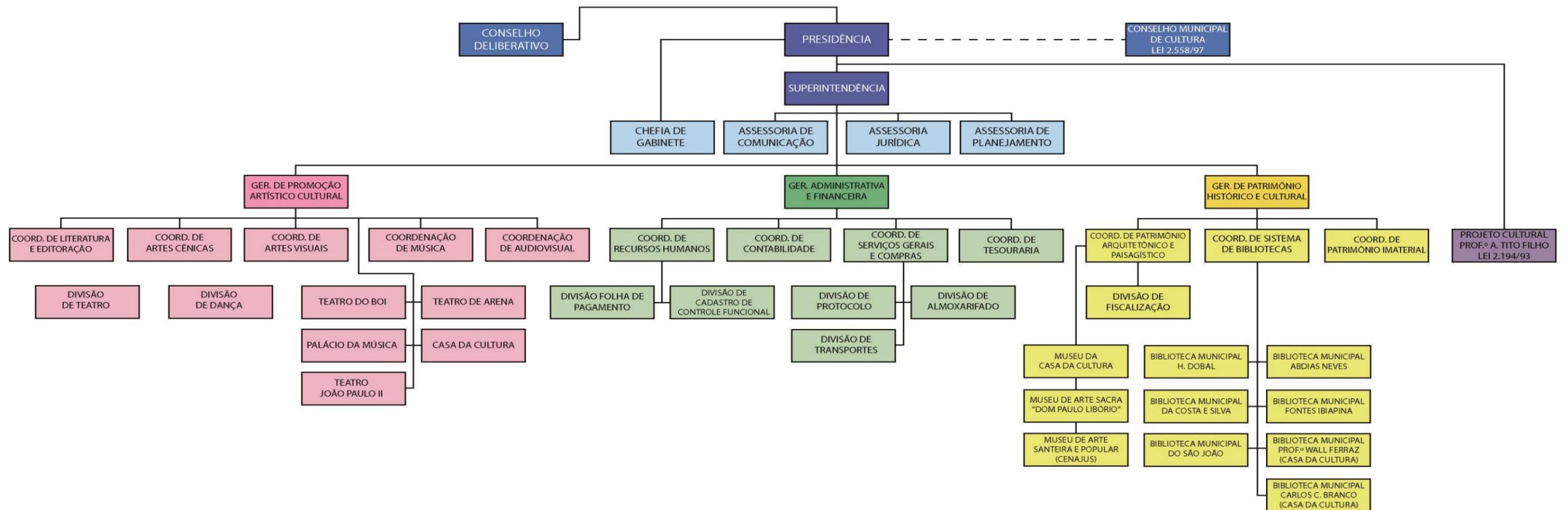
WIRTH, L. O urbanismo como modo de vida. In: VELHO, O. G. (Org.). **O fenômeno urbano**. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

YÚDICE, G. **A conveniência da cultura**: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

ANEXO I – ORGANOGRAMA DA FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA MONSENHOR CHAVES (FMCMC)



FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA MONSENHOR CHAVES



OBSERVAÇÃO:

O presente Organograma reflete a situação funcional atual, não oficial, desta Fundação. O Estatuto em vigor do referido órgão, que apresenta embora desatualizada, sua estrutura básica oficial, aprovado em 1986 (Dec. Nº 798, de 04/04/86), e alterado em 1989 (Dec. Nº 1.323, de 26/09/89), está passando por atualização (TERESINA, 2016c).

ANEXO II – RELATÓRIO DETALHADO DAS OFICINAS/CURSOS DO COMPLEXO CULTURAL TEATRO DO BOI (ANO 2016)

RELATÓRIO DETALHADO DAS OFICINAS/CURSOS – PRIMEIRO SEMESTRE (ANO 2016)								
OFICINA/CURSO	INSTRUTOR	FAIXA ETÁRIA DA OFICINA/CURSO	OBJETIVO GERAL DA OFICINA	QUANTI-DADE DE VAGAS DISPONIBILIZADAS	QUANTI-DADE DE MATRICULADOS	QUANTI-DADE DE CONCLU-DENTES	PRINCIPAIS DIFICULDADES ENCONTRADAS	PRINCIPAIS DESAFIOS A SUPERAR
Corte e Costura	Socorro Martins	Acima de 18 anos	Dar profissionalismo na área de figurino	30	54	30	Maquinário Manutenção Material básico para a conclusão do curso	Concorrência no mercado de trabalho
Desenho	Socorro Pereira	A partir de 07 anos	Sensibilizar o alunado para o conhecimento e produção das artes visuais, bem como ativar sua criatividade e percepção do mundo.	30	20	20	Recursos materiais e deslocamento para visitação de exposição	Sensibilizar os alunos para a importância que é produzido em termos das artes visuais
Dança	Cynthia Layana	8 a 22 anos	Oferecer as crianças e adolescentes oportunidades socioeducativas e culturais; despertar o interesse pela arte.	30	78	72	Falta de atenção, ritmo, socialização, timidez, frequência assídua.	O maior desafio é o próprio professor que precisa se reinventar a cada dia para atrair, estimular e motivá-los a cada dia.
Dança	Kiara Lima	5 a 16 anos	Oferecer as crianças e adolescentes oportunidades socioeducativas e culturais; despertar o interesse pela arte.	30	84	69	Falta de atenção, ritmo, socialização, timidez, frequência assídua.	O maior desafio é o próprio professor que precisa se reinventar a cada dia para atrair, estimular e motivá-los a cada dia.
Dança	Kelly Lustosa	5 a 16 anos	Oferecer as crianças e adolescentes oportunidades socioeducativas e culturais; despertar o interesse pela arte.	30	64	53	Falta de atenção, ritmo, socialização, timidez, frequência assídua.	O maior desafio é o próprio professor que precisa se reinventar a cada dia para atrair, estimular e motivá-los a cada dia.
Dança	Francisco Moreno	5 a 11 anos	Oferecer as crianças e adolescentes oportunidades socioeducativas e culturais; despertar o interesse pela arte.	30	84	68	Falta de atenção, ritmo, socialização, timidez, frequência assídua.	O maior desafio é o próprio professor que precisa se reinventar a cada dia para atrair, estimular e motivá-los a cada dia.
Teatro	Maurício Georgevitch	7 a 20 anos	Formar novos atores; despertar a sensibilidade e o pensamento e a formação de plateia.	30	37	18	Superar a timidez os desafios de fazer teatro	Melhorar a leitura e dicção. Conhecer o corpo.

Teatro	Clóvis Montoril	Adulto	Formar novos atores; despertar a sensibilidade e o pensamento e a formação de plateia.	30	26	10	Formar novos atores; despertar a sensibilidade e o pensamento e a formação de plateia.	Melhorar a leitura e dicção. Conhecer o corpo.
Teatro	Wilson Costa	7 a 22 anos	Formar novos atores; despertar a sensibilidade e o pensamento e a formação de plateia.	30	26	10	Formar novos atores; despertar a sensibilidade e o pensamento e a formação de plateia.	Melhorar a leitura e dicção. Conhecer o corpo.
Capoeira	Mestre Diogo	5 a 16 anos	Desenvolver um trabalho com crianças e adolescentes; Trabalhar a inclusão social; Trabalhar a recreação, o lúdico, a integração social e mental com atividades físicas, o toque dos instrumentos e a musicalidade.	30	60	54	Espaço físico com cobertura e piso apropriado	O maior desafio é o próprio professor que precisa se reinventar a cada dia para atrair, estimular e motivá-los a cada dia.

RELATÓRIO DETALHADO DAS OFICINAS/CURSOS – SEGUNDO SEMESTRE (ANO 2016)

OFICINA/CURSO	INSTRUTOR	FAIXA ETÁRIA DA OFICINA/CURSO	OBJETIVO GERAL DA OFICINA	QUANTI-DADE DE VAGAS DISPONIBILIZADAS	QUANTI-DADE DE MATRICULADOS	QUANTI-DADE DE CONCLU-DENTES	PRINCIPAIS DIFICULDADES ENCONTRADAS	PRINCIPAIS DESAFIOS A SUPERAR
Corte e Costura	Socorro Martins	Acima de 18 anos	Dar profissionalismo na área de figurino	30	50	30	Maquinário Manutenção Material básico para a conclusão do curso	Concorrência no mercado de trabalho
Desenho	Socorro Pereira	A partir de 07 anos	Sensibilizar o alunado para o conhecimento e produção das artes visuais, bem como ativar sua criatividade e percepção do mundo.	30	10	08	Recursos materiais e deslocamento para visitação de exposição	Sensibilizar os alunos para a importância que é produzido em termos das artes visuais
Dança	Cynthia Layana	8 a 22 anos	Oferecer as crianças e adolescentes oportunidades socioeducativas e culturais; despertar o interesse pela arte.	30	54	68	Falta de atenção, ritmo, socialização, timidez, frequência assídua.	O maior desafio é o próprio professor que precisa se reinventar a cada dia para atrair, estimular e motivá-los a cada dia.
Dança	Kiara Lima	5 a 16 anos	Oferecer as crianças e adolescentes oportunidades socioeducativas e culturais; despertar o interesse pela arte.	30	50	47	Falta de atenção, ritmo, socialização, timidez, frequência assídua.	O maior desafio é o próprio professor que precisa se reinventar a cada dia para atrair, estimular e motivá-los a cada dia.
Dança	Kelly Lustosa	5 a 16 anos	Oferecer as crianças e adolescentes oportunidades socioeducativas e culturais; despertar o interesse pela arte.	30	48	38	Falta de atenção, ritmo, socialização, timidez, frequência assídua.	O maior desafio é o próprio professor que precisa se reinventar a cada dia

								para atrair, estimular e motivá-los a cada dia.
Dança	Francisco Moreno	5 a 11 anos	Oferecer as crianças e adolescentes oportunidades socioeducativas e culturais; despertar o interesse pela arte.	30	64	68	Falta de atenção, ritmo, socialização, timidez, frequência assídua.	O maior desafio é o próprio professor que precisa se reinventar a cada dia para atrair, estimular e motivá-los a cada dia.
Teatro	Maurício Georgevitch	7 a 20 anos	Formar novos atores; despertar a sensibilidade e o pensamento e a formação de plateia.	30	20	10	Superar a timidez os desafios de fazer teatro	Melhorar a leitura e dicção. Conhecer o corpo.
Teatro	Clóvis Montoril	Adulto	Formar novos atores; despertar a sensibilidade e o pensamento e a formação de plateia.	30	20	-	Formar novos atores; despertar a sensibilidade e o pensamento e a formação de plateia.	Melhorar a leitura e dicção. Conhecer o corpo.
Teatro	Wilson Costa	7 a 22 anos	Formar novos atores; despertar a sensibilidade e o pensamento e a formação de plateia.	30	18	1	Formar novos atores; despertar a sensibilidade e o pensamento e a formação de plateia.	Melhorar a leitura e dicção. Conhecer o corpo.
Capoeira	Mestre Diogo	5 a 16 anos	Desenvolver um trabalho com crianças e adolescentes; Trabalhar a inclusão social; Trabalhar a recreação, o lúdico, a integração social e mental com atividades físicas, o toque dos instrumentos e a musicalidade.	30	46	35	Espaço físico com cobertura e piso apropriado	O maior desafio é o próprio professor que precisa se reinventar a cada dia para atrair, estimular e motivá-los a cada dia.

ANEXO III – QUADRO DE PAUTAS DOTEATRO DO BOI (ANO 2016)

PAUTAS DO TEATRO DO BOI – PALCO PRINCIPAL (ANO 2016)					
ESPAÇO	DATA	DIA	HORA	EVENTO	RESPONSÁVEL
Teatro	15/01/2016	Sexta-feira	19h	Concurso de Marchinhas	FMCMC
Teatro	16/01/2016	Sábado	19h	Dança Eficiente	Luís Carlos
Teatro	18/01/2016	Segunda-feira	19h	Reunião	PMT
Teatro	13/02/2016	Sábado	16h	Reunião com pais e mestres	Colégio Alsiste
Teatro	18 a 20/02/2016	Quinta-feira a Sábado	19h	“A república dos desvalidos”	José Afonso
Teatro	23/02/2016	Terça-feira	15h	Cinema	Espaço de acolhimento
Teatro	24 e 25/02/2016	Quarta-feira e quinta-feira	17h	Reunião com pais e mestres	Colégio Alsiste
Teatro	27 e 28/02/2016	Sábado e Domingo	17h	“Boa noite cinderela”	Vitorino Rodrigues
Teatro	11/03/2016	Sexta-feira	9h e 15h	“As aventura de Jeca Valentão” – Março de Artes Cênicas	SESC
Teatro	15/03/2016	Terça-feira	9h	“A flor do Mamulengo” – Março de Artes Cênicas	SESC
Teatro	15/03/2016	Terça-feira	16h	“Os cegos” – Março de Artes Cênicas	SESC
Teatro	18/03/2016	Sexta-feira	19h		Samuel
Teatro	19/03/2016	Sábado	19h	“Dependentes” – Março de Artes Cênicas	
Teatro	23/03/2016	Quarta-feira	9h	“A onça e o bode” – Março de Artes Cênicas	SESC
Teatro	23/03/2016	Quarta-feira	16h	“Menu de Herois” – Março de Artes Cênicas	SESC
Teatro	07/05/2016	Sábado	18h	Dia das mães	Colégio Madre Savina
Teatro	28/05/2016	Sábado	18h	Dance Mix	Sarah
Teatro	08/08/2016	Segunda-feira	15h	“Música de brincadeira” – Amazônia das artes	SESC
Teatro	17/08/2016	Quarta-feira	15h	“Selfie” – Amazônia das artes	SESC
Teatro	23/08/2016	Terça-feira	20h	“As mulheres de Aluá” – Amazônia das artes	SESC
Teatro	29 a 31/08/2016	Segunda-feira a Quarta-feira	9h, 15h e 20h	Festival	SESC
Teatro	03/09/2016	Sábado	19h	Festa da Colheita (Bandas e Coreografias)	Vanclif
Teatro	10/09/2016	Sábado			Franklin Pires
Teatro	13/09/2016	Terça-feira	14h		Colégio Alsiste
Teatro	14/09/2016	Quarta-feira	14h		Colégio Alsiste
Teatro	15/09/2016	Quinta-feira	8h		CAPS NORTE
Teatro	17/09/2016	Sábado	20h	“Ora Mortem” – Palco giratório	SESC
Teatro	20/09/2016	Terça-feira	15h	Cinema	Rubens
Teatro	21/09/2016	Quarta-feira	8h	9º Batalhão da Polícia Militar	SGT Vladimir
Teatro	27/09/2016	Terça-feira	15h	Cinema	Rubens
Teatro	03 a 11/10/2016	Segunda-feira a Terça-feira	9h, 10h, 15h e 16h	SESC Festival de Teatro Infantil	SESC
Teatro	01/11/2016	Terça-feira	14h	Filmagem dos alunos São José	Pâmela
Teatro	03/11/2016	Quinta-feira	19h	Casa Lenon – Para Jovens especiais	Vitorino
Teatro	04/11/2016	Sexta-feira	19h	Casa Lenon – Para Jovens especiais	Vitorino
Teatro	10/11/2016	Quinta-feira	19h	Show do Rubel	Jamile
Teatro	11/11/2016	Sexta-feira	18h	Evento de Capoeira	Mestre Diogo
Teatro	12/11/2016	Sábado	18h	Evento de Capoeira	Mestre Diogo
Teatro	13/11/2016	Domingo	18h	Olimpíada da Palavra	Expdito
Teatro	15/11/2016	Terça-feira	20h	Faces	Herbert
Teatro	16/11/2016	Quarta-feira			Bosco
Teatro	17/11/2016	Quinta-feira	17h	Reunião Colégio Alsiste	Edna
Teatro	18/11/2016	Sexta-feira	19h	Colação de Grau	Colégio Madre Savina

Teatro	19/11/2016	Sábado	18h	Grupo Cafundó	Ana Miranda
Teatro	20/11/2016	Domingo	18h	Grupo Cafundó	Ana Miranda
Teatro	24/11/2016	Quinta-feira	14h	Sarau Literário – 100 anos de samba Colégio Firmina Sobreira	Mirilena
Teatro	25/11/2016	Sexta-feira	19h	Festival de Música	Diana
Teatro	26/11/2016	Sábado	19h	Comunidade Shalom	Débora Rocha
Teatro	27/11/2016	Domingo	14h	Ensaio Geral	Ana Paula
Teatro	28/11/2016	Segunda-feira	19h	Lua em Sagitário	Kleyton Marinho
Teatro	29/11/2016	Terça-feira	19h	Lua em Sagitário	Kleyton Marinho
Teatro	01/12/2016	Quinta-feira	19h	IX Sarau Literário do Colégio Cenho	Nayana
Teatro	02/12/2016	Sexta-feira	19h	IX Sarau Literário do Colégio Cenho	Nayana
Teatro	03/12/2016	Sábado	19h	Encerramento das atividades da OPEQ	Luís Carlos
Teatro	04/12/2016	Domingo	19h	Dança do Ventre	Lawilse
Teatro	05/12/2016	Segunda-feira	8h 15h	Encerramento do ensaio com as oficinas do Teatro do Boi	Madalena/SEMEC/Ana Tereza/ Wilson Costa
Teatro	07/12/2016	Quarta-feira	19h	Colação de grau do Colégio M. Bezerra de Menezes	
Teatro	10/12/2016	Sábado	19h	Dança do Ventre	Ana Paula
Teatro	12/12/2016	Segunda-feira	15h	Ensaio com as oficinas do Teatro do Boi	Ana Tereza/Wilson Costa
Teatro	13/12/2016	Terça-feira	17h	Colação de grau CMEI Dagmar Maza	
Teatro	14/12/2016	Quarta-feira	17h	Encerramento Ano Letivo CMEI Helena Medeiros	Kátia
Teatro	15/12/2016	Quinta-feira	19h	Colação de Grau CMEI Zélia Gatai	Maria do Socorro
Teatro	16/12/2016	Sexta-feira	19h	Auto de Natal – Espetáculo Cirandar encerramento das atividades do Teatro do Boi	Ana Tereza/ Wilson Costa
Teatro	17/12/2016	Sábado	19h	Auto de Natal – Espetáculo Cirandar encerramento das atividades do Teatro do Boi	Ana Tereza/ Wilson Costa

APÊNDICE

