



## **Luzes sobre o Espectador: artistas e docentes em ação**

**Maria Lúcia de Souza Barros Pupo**

Universidade de São Paulo – USP, São Paulo/SP, Brasil

**RESUMO – Luzes sobre o Espectador: artistas e docentes em ação** – O objeto do artigo é o exame de políticas públicas que, na interseção entre as áreas da cultura e da educação, vêm se dedicando àquilo que costuma ser nomeado de *formação do espectador* na França, Bélgica e Brasil. Analisam-se os fundamentos de iniciativas coordenadas por responsáveis provenientes de setores artísticos e educacionais, levando em consideração a natureza dos projetos implantados e seus objetivos, assim como os meios empregados para sua realização. Palavras-chave: **Espectador. Mediação. Ação Artística. Formação do Espectador. Política Cultural.**

**ABSTRACT – Lights on the Spectator: artists and teachers in action** – The paper aims at examining public policies which, in intersection with the fields of culture and education, have addressed their action towards what is usually named in France, Belgium, and Brazil as *theatrical spectatorship education*. It analyses the bases of initiatives coordinated by professionals from the artistic and educational sectors, considering the nature of the established projects and their goals, as well as the means employed for their achievement. Keywords: **Spectator. Mediation. Artistic Action. Theatrical Spectatorship Education. Cultural Policy.**

**RÉSUMÉ – Lumières sur le Spectateur: artistes et enseignants en action** – Cet article traite de l'examen des politiques publiques qui, à l'intersection des domaines de la culture et de l'éducation, se rapportent à ce qui est habituellement appelé en France, en Belgique et au Brésil, la *formation du spectateur*. Sont analysés ici les fondements d'initiatives coordonnées à la fois par des responsables artistiques et de l'enseignement, prenant en compte tout autant la nature des projets implantés et leurs objectifs que les moyens déployés pour leur réalisation.

Mots-clés: **Spectateur. Médiation. Action Artistique. Formation du Spectateur. Politique Culturelle.**

Palácio dos Papas, Festival de Avignon, julho de 2013: o espetáculo chama-se *Cour d'Honneur*, ou seja, seu título designa o próprio local onde nós, os dois mil espectadores, estamos instalados. Não se trata apenas de mais um espaço cênico, pois ele é emblemático do ideário que, em 1947, conduziu Jean Vilar a fundar o famoso festival cuja relevância é hoje internacionalmente reconhecida. Em cena, catorze outros espectadores estão sentados, olhando em nossa direção. Sucessivamente, cada um deles ocupa o microfone para dar seu depoimento – lido ou decorado – a respeito de um espetáculo assistido naquele mesmo lugar que os tenha marcado de modo especial. Alix Nelva, uma dessas pessoas, lê seu texto em um celular e somos surpreendidos por suas palavras: ao contrário dos demais, ela declara não ter estado até então naquele espaço, traz à tona sua falta de referências para compreender o teatro que ali se faz e menciona o sentimento de não estar à altura de frequentar o local. *Eu nunca poderia vir à Cour d'Honneur; não tenho nível para isso, nem financeiro nem cultural.* O olhar de Alix, profundo, cruza com o nosso ao mesmo tempo que ela manifesta o quanto as conversas dos frequentadores do festival em torno das representações lhe são estrangeiras.

Se aqui os espectadores estão em cena, há situações ainda mais radicais em que eles protagonizam acontecimentos teatrais nos quais não há atores, como é o caso de *Remote São Paulo*, levada a efeito na capital pelo coletivo *Rimini Protokoll* em outubro do mesmo ano. Tais alterações no estatuto do espectador, no entanto, não nos eximem, responsáveis nas áreas de cultura e educação, de atuarmos na contracorrente de uma série de circunstâncias muito provavelmente vinculadas à trajetória de Alix. Ao contrário, elas nos desafiam a trazer para a berlinda a complexidade do papel do espectador nos dias que correm, assim como a examinar o teor das políticas públicas de caráter artístico que se propõem a enfrentar e transformar aquelas circunstâncias.

O presente artigo focaliza dispositivos que visam formar espectadores, destacando especialmente aqueles dirigidos às jovens gerações nos quais estejam envolvidos artistas, responsáveis vinculados ao universo artístico ou professores.

Para tanto, o recorte proposto concerne iniciativas suficientemente documentadas ocorridas nos últimos anos tanto na França – onde o tema vem sendo amplamente problematizado – e na Bélgica quanto no Brasil. Embora submetidas a objetivos similares de

formação do espectador, as diferentes práticas em âmbito europeu e brasileiro serão aqui abordadas em sua especificidade. Do velho mundo, chegam-nos os chamados dossiês pedagógicos, as políticas públicas visando à familiarização com a cena por parte de teatros parisienses e a atuação do Teatro *Montagne Magique* em Bruxelas. Em terras brasileiras, focalizaremos as políticas municipais do Projeto Formação de Público e do Programa de Fomento ao Teatro, ambas em São Paulo, assim como a da Escola de Espectadores, da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Os temas tratados no presente artigo se inserem no quadro mais amplo da pesquisa *Ação Cultural e Processos de Criação Cênica*, atualmente em curso, apoiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Examinaremos até que ponto essas iniciativas estão correlacionadas com as mutações que vêm caracterizando as manifestações cênicas contemporâneas nas quais, por exemplo, a noção de dramaturgia e a figura do personagem passam por forte abalo e a queda de fronteiras estanques entre ficção e performance se faz presente. Um questionamento sobre a natureza da relação que vem sendo estabelecida entre os responsáveis artísticos e as jovens gerações atravessa essa análise.

Observa-se que o termo *espectador* – e não seu correlato *público* – está no centro de nossas preocupações; não é, pois, ao conjunto quantitativamente configurado dos fruidores que voltamos nossa atenção, mas sim à subjetividade necessariamente envolvida na relação de cada indivíduo com a obra artística.

Todas as iniciativas que examinaremos aqui se incluem no vasto campo da chamada mediação cultural, que designa “[...] processos de diferente natureza cuja meta é promover a aproximação entre indivíduos ou coletividades e obras de cultura e arte” (Coelho, 2012, p. 268). A noção cobre um amplo espectro de profissionais e instâncias voltados para a facilitação do acesso às obras, que concerne desde providências ligadas a um *marketing* mais ou menos sofisticado até aquilo que nos interessa diretamente aqui, ou seja, ações no sentido de promover leituras do universo simbólico inerente às obras artísticas. Nessa última perspectiva, inclui-se, por exemplo, a crítica especializada e, conforme assinala recente publicação (Pavis, 2014, p. 154), também a internet, os *blogs* e as redes sociais.

Se a formulação das atividades de mediação leva em conta o contexto e as circunstâncias das pessoas a quem elas se dirigem, cabe observar que o modo de equacionar o tema hoje é tributário da natu-

reza das obras de arte que elas pretendem iluminar. Assim, a diluição das fronteiras entre as artes, o uso de espaços cênicos diversificados ou a dramaturgia que emerge da cena entre outros fatores, exigem dos mediadores encaminhamentos coerentes com tais mutações. Como não poderia deixar de ser, elas demandam a formulação de novas relações com os setores da população que se desejam sensibilizar.

É o pensamento fértil de Jacques Rancière que vai nortear nossa análise de modalidades de mediação, em especial as ideias expostas na obra *O Espectador Emancipado* (Rancière, 2010). Nesse texto, ele retoma reflexões em torno da figura do mestre ignorante – tema de outro livro publicado anos antes (Rancière, 2005) –, projetando-as agora no âmbito da relação entre o fruidor e a obra teatral.

Em *O Mestre Ignorante*, os fundamentos da pedagogia tradicional são postos em xeque, e a confiança na capacidade intelectual de cada ser humano é enfatizada como o principal postulado da atuação docente. A emancipação do indivíduo constitui, ao mesmo tempo, o exercício mais importante e o objetivo privilegiado em torno do qual se instauram relações peculiares entre o mestre ignorante e seus discípulos. No extremo oposto, Rancière situa os docentes chamados de embrutecedores, que partem do princípio de uma pretensa desigualdade entre a inteligência de quem ensina e a de quem aprende, o que legitimaria o fato de o mestre fornecer explicações ao aprendiz, dado que um abismo separaria quem sabe de quem não sabe.

Assim, esses dois polos, o embrutecimento e a emancipação, podem ser tomados como referência para analisar o diálogo preconizado entre os jovens e a criação teatral, cerne das modalidades de mediação aqui tratadas.

Os campos das artes da cena e da pedagogia estarão – em diferentes doses e sob roupagens diversas – inseparavelmente tecidos nas próximas páginas, contribuindo, assim, para a dissolução de fronteiras equivocadas e abrindo perspectivas renovadas para aqueles que atuam em ambas as esferas.

A partir da criação do Ministério da Cultura por Malraux em 1959, é na França que surgem a formulação e uma sólida reflexão em torno de conceitos como democratização cultural e seus desdobramentos, como a mediação, a ação cultural e artística e a animação. Ao longo dessas quase seis décadas, a influência do pensamento francês nessa área vem sendo intensa, tanto nos países francófonos

quanto no Brasil, onde essas noções geraram realizações singulares, conforme verificaremos.

### Os Dossiês Pedagógicos

A expectativa de propiciar aos docentes do ensino fundamental e médio instrumentos que lhes permitam orientar o contato dos alunos com o universo da cena tem levado responsáveis da cultura e da educação a formularem guias de trabalho específicos para uma dada encenação, os chamados dossiês pedagógicos. Aturdidos diante de manifestações artísticas insólitas – cujas chaves da interpretação não detêm –, os docentes não raro se intimidam diante da perspectiva de não saberem a quais referências se ater para sensibilizar seus alunos ou estabelecer ligações entre o espetáculo e os temas que ele suscita.

Não é difícil reconhecer o inestimável serviço de encorajamento que os dossiês prestam aos professores no sentido de propor-lhes pistas tão fecundas quanto diversificadas de abordagem de espetáculos, tanto antes quanto depois da fruição propriamente dita pelos estudantes. Cabe, no entanto, um exame cuidadoso desses recursos no sentido de apurar o modelo de relação com a obra artística que a ele subjaz.

O recorte aqui proposto reúne uma amostragem de dossiês pedagógicos de duas origens<sup>1</sup>. A maioria deles provém dos *Services Culture Éditions Ressources pour l'Éducation Nationale* (SCÉRÉN), órgão público que coloca à disposição recursos impressos e multimídia para o ensino, a cultura, as artes e a formação, vinculado ao *Centre National de Documentation Pédagogique*. Vale observar que esse último recentemente passou para a tutela do *CANOPÉ, Réseau de Création et d'Accompagnement Pédagogiques*<sup>2</sup>. Os dossiês pedagógicos que nos interessam estão reunidos a partir de 2003 e classificados por ano sob o título de *Pièce (Dé)montée*<sup>3</sup>.

O conjunto de dossiês publicados cobre, a cada ano, um ou mais espetáculos de importantes teatros franceses e do Festival de Avignon. O responsável pela coleção atribui a uma ou duas pessoas que atuem na interface entre a cena e a educação a realização de um dossiê relativo a determinado espetáculo, do qual fazem parte textos e iconografia.

A amostra foi completada com dossiês provenientes do *Théâtre National de Belgique*, em Bruxelas<sup>4</sup>, criados pelo *Service Éducatif* da mesma instituição a partir de espetáculos de temporadas recentes.

Dada a variedade tanto dos espetáculos cobertos quanto das equipes responsáveis pela criação dos dossiês, um amplo leque de tendências se desdobra diante do leitor. Se esses guias são pensados para oferecer caminhos para a apreciação a serem sugeridos pelos docentes, podemos observar que muitos deles adotam um tom prescritivo sobre a encenação em foco, enquanto outros, mais raros, sugerem pistas estimulantes de apropriação pessoal do acontecimento cênico. Nesse sentido, não é surpreendente que espetáculos desestabilizadores – que rompem expectativas de caráter dramático ou de reconstituição possível de uma fábula, como os de Romeo Castellucci, por exemplo – incluam-se na segunda tendência.

Dentre as atividades sugeridas pelos dossiês, destacam-se exposições orais, rodas de conversa, leituras, jogos, improvisações, além de remissões a outras modalidades artísticas, quer como convite à fruição, quer como proposta de atividade prática. No mais das vezes, elas se distribuem em dois blocos: antes e depois do espetáculo, acrescidos de anexos que podem alimentar um ou outro bloco.

Antes de assistir à representação, os dossiês preconizam que os estudantes sejam apresentados ao diretor do espetáculo, ao grupo com o qual ele trabalha ou ao autor do texto encenado. Se em muitos exemplos infere-se que essas informações se destinam tanto a docentes quanto a alunos, há casos em que elas são classificadas em função de um ou outro destinatário, reforçando, assim, o ranço escolar da hierarquia de saberes. No caso de *Inferno/Purgatório/Paraíso*, de Castellucci (Pièce (Dé)montée, 2008), essa apresentação vai mais longe e inclui artigos de imprensa revelando a trajetória do artista, trajetória essa que evolui da incompreensão do público até o reconhecimento internacional de sua obra.

Com frequência, os estudantes são convidados a ler e analisar o texto ou um resumo dele antes de assistir ao espetáculo. Subjacente a essa postura, pode-se detectar uma concepção de que o teatro equivale a um texto acrescido de outros elementos que o tornem vivo, concepção essa que aparece nitidamente nos pressupostos dos próprios dossiês. Uma visão da arte teatral vinculada à aceção consagrada de dramaturgia – sempre à espreita em países com tradição literária consistente – manifesta-se aqui de modo inequívoco. Diante do caráter evanescente do acontecimento teatral, o texto corresponde a um território tido como menos movediço. Não está contida entre

as sugestões do dossiê a experiência do impacto e da surpresa provocadas por um acontecimento cênico sobre o qual se possua pouca ou nenhuma informação, por exemplo.

Após a representação, sugere-se a rememoração daquilo que foi visto, de modo a poder, em conjunto e concomitantemente à manifestação de impressões pessoais, reconstituir o conjunto da encenação. O caso do dossiê de *Les Justes*, de Albert Camus, dirigido por Stanislas Nordey (Pièce (Dé)montée, 2010) é interessante na medida em que se preconiza anotar em desordem e à vista do grupo de espectadores tudo o que é dito por seus componentes. Em seguida, tenta-se – não sem dificuldade, supõe-se – distinguir as linhas de força do espetáculo e as sensações geradas.

O passo posterior costuma ser o exame dos elementos da linguagem teatral – a atuação dos atores, o espaço, a iluminação, os figurinos e assim por diante – na perspectiva de analisar como cada um desses sistemas de signos, assim como a combinação entre eles, engendra o(s) sentido(s) na ótica do espectador. É em relação a esse ponto em particular que encontramos desde sugestão de condutas bastante diretivas, nas quais se interpreta no lugar do espectador aquilo que a cena sugere, até outras que se apoiam na capacidade de elaboração simbólica desse mesmo espectador. Esses extremos se sobrepõem aos polos do embrutecimento e da emancipação, conforme destacamos há pouco.

Uma terceira vertente dos dossiês é composta por material que servirá para alimentar a recepção da cena: bibliografia, filmografia, vídeos, fotos, croquis, textos relacionados ao trabalho como críticas, notas do encenador etc. O documento que trata da encenação *11 de Setembro*, de Michel Vinaver, por um grupo de 45 estudantes de nível médio dirigidos por Arnaud Meunier (Pièce (Dé)montée, 2011) reproduz páginas dos mais importantes jornais franceses daquela data<sup>5</sup>. Outro dossiê, voltado para uma encenação de *Woyzeck* (Pièce (Dé)montée, 2012) apresenta um documento interessantíssimo: um relatório psiquiátrico sobre o homem que deu origem ao personagem.

Embora estejamos mencionando material rico e diversificado, sua presença em doses generosas sugere ênfase numa suposta *rentabilidade* da ida ao teatro, como se ela se justificasse, sobretudo, pelas ligações que pode promover com temas tratados no programa escolar. Uma pesquisa sobre o anarquismo é sugerida a partir de *Ciels*,

de Wajdi Mouawad (*Pièce (Dé)montée*, 2009) e outra, sobre “[...] o agit-prop, Meyerhold, Piscator, Brecht e Boal” (*Pièce (Dé)montée*, 2010, p. 17) é proposta aos espectadores de *Les Justes*. Menos ambíguo é o dossiê em torno de *Le Signal du Promeneur*<sup>6</sup>, que convida a reagir por escrito a pequenos textos vinculados à dramaturgia do espetáculo, à moda das temidas dissertações de filosofia. O cerne da questão está em examinar se o contato com esses temas está a serviço da aquisição de informações ou se ele contribui para fazer da recepção do espetáculo uma experiência pessoal mais significativa.

Há casos interessantes em que, a partir de algum conhecimento do texto, os estudantes são instados a conceber um possível espetáculo. Assim, em *Les Justes*, eles devem imaginar diretrizes para a encenação; em *11 de Setembro*, eles propõem um modo de encenar e têm contato com duas realizações já efetuadas sobre o mesmo texto; e, em *Inferno/Purgatório/Paraíso*, antes de assistirem ao espetáculo, os jovens são convidados a imaginar modos de ocupar os três espaços usados pelo encenador, ainda vazios, descobertos a partir de fotos.

Uma atitude semelhante, envolvendo agora mais integralmente o jovem através de modalidades lúdicas, é incentivada em *Ciels* antes da ida ao teatro. No espetáculo, personagens confinados devem decodificar mensagens em torno de dois quadros renascentistas, na tentativa de evitar um ataque terrorista. Antes de ir ao teatro, os futuros espectadores vivem uma sequência de jogos em que se confrontam com desafios muito próximos àqueles vividos pelos personagens, experimentam espaços exíguos, fazem improvisações divididos em grupos de *investigadores*, *espionados* e *espectadores* e inventam diálogos em blá-blá-blá<sup>7</sup> em situação de Torre de Babel. O cerne da situação dramática também é transposto para o jogo: os alunos devem formular um sistema de códigos relativo às duas pinturas sobre as quais se debruçam os personagens. Ou seja, são chamados a dialogar com a enunciação do espetáculo a partir do âmago do conflito.

A situação central de *Woyzeck* e de *11 de Setembro* torna-se ponto de partida para duas aventuras de escrita. No primeiro caso, o desafio é escrever uma cena teatral tendo como base uma notícia de jornal. No segundo, pede-se aos jovens que escrevam um texto adotando os mesmos princípios daquela obra de Vinaver, ou seja, o ponto de vista de pessoas envolvidas em um acontecimento contemporâneo de importância maior. Nesse último caso, sugere-se como primeiro



passo reunir documentação a respeito e, a seguir, uma escrita em forma de colagem a partir dos mesmos princípios: cruzamento, colisão, paralelismo e contraponto.

Imaginar encenações para um texto, jogar com situações que serão redescobertas durante o espetáculo e escrever a partir de desafios similares aos dos autores são propostas especialmente férteis, na medida em que mobilizam os alunos a agir, formular discursos próprios, mergulhar no prazer da invenção e da metáfora.

Outro aspecto interessante presente em boa parte dos dossiês é o convite para explorar diferentes campos artísticos relacionados ao espetáculo, como ocorre no caso de *11 de Setembro*, quando se chama a atenção para o tratamento que os atentados receberam na literatura ou na pintura, ou para o debate acerca do museu construído no local da destruição das torres. *Inferno/Purgatório/Paraíso* suscita aproximações com manifestações por vezes perturbadoras, como o butô ou as performances de Marina Abramović. Uma proposta originada no mesmo espetáculo chama a atenção pela convergência entre a leitura de uma obra e a invenção pessoal: a partir da observação de um personagem supliciado no *Inferno* de Bosch (tríptico *O Juízo Final*, de aproximadamente 1482), sugere-se inventar as falas que sairiam de sua boca.

*Woyzeck*, de Ludovic Lagarde, e *Macbeth*, de Ariane Mnouchkine (Pièce (Dé)montée, 2014), são destacadas como encenações situadas em uma linhagem histórica, o que é enfatizado pela exortação feita aos alunos para que as cotejem com a visão de outros artistas que enfrentaram os mesmos textos em momentos e lugares distintos, mediante o exame de imagens, cartazes, vídeos dessas criações.

O dossiê em torno de *Macbeth* é montado a partir de um princípio incomum: os jovens são confrontados com as mesmas questões que mobilizaram os artistas por ocasião do processo de criação. Temos aqui uma situação original, na qual um diálogo é estabelecido entre os membros do *Théâtre du Soleil* e os alunos a partir do equacionamento dos problemas que impulsionaram as descobertas da trupe. Cada um dos criadores envolvidos – figurinista, grafista, pintor, iluminador e assim por diante – faz um depoimento e lança aos jovens espectadores um problema com o qual se defrontou: o tingimento de um vasto tecido de seda para figurar o céu, a escolha de três tonalidades de azul para iluminar três noites distintas, a definição dos figurinos e perucas, uma interrogação sobre o significado da bruxaria hoje, etc.

Um dos aspectos centrais dessa encenação é a mudança contínua do espaço cênico mediante entradas e saídas aceleradas de elementos, feitas à vista do público e envolvendo grande quantidade de material e pessoas. O ator responsável pela circulação dos cenários nos bastidores faz uma proposta estimulante no dossiê: usando recortes de papelão ou *Lego*, os alunos devem conceber a maquete de três cenários sucessivos. Em seguida, repartem as tarefas do deslocamento desses cenários entre três ou quatro participantes, definindo quem fará o que e quem guardará o que fora de cena, entrando em acordo sobre um código para esse deslocamento (de frente, no centro, à direita) e fazendo essa *pequena ginástica* o mais rápido possível. Assim, dentro de um registro lúdico, os espectadores têm a ocasião de mergulhar nas implicações das escolhas de Mnouchkine e da trupe.

Até aqui, pudemos detectar uma preocupação no sentido de que os espectadores tenham acesso a informações ou formulem correlações que ampliem suas referências, de modo a tornar possível uma fruição mais densa da cena. De um modo mais ou menos sofisticado, a perspectiva subjacente é a de oferecer pistas de ordem sobretudo intelectual. Uma ótica diferente, no entanto, emerge do dossiê em torno do espetáculo mais surpreendente dentre todos os analisados, *Inferno/Purgatório/Paraíso*. Apesar de também sermos brindados com fartas remissões a obras de arte e considerações de peso em torno do tema abordado, o caráter perturbador da encenação – que escapa a classificações e a expectativas identificáveis – repercute na abertura de brechas mais nítidas para a formulação de interpretações pessoais.

Atravessado por interrogações e questionamentos, o dossiê espelha, até certo ponto, a postura do próprio Castellucci, segundo o qual “[...] cada uma das imagens propostas vai agir sobre o espectador em função de sua sensibilidade, sua cultura, sua história e lhe permitir construir sua própria interpretação, seu próprio percurso” (Pièce (Dé)montée, 2008, p. 33).

O espectador é convidado a interpretar o sentido da forte presença de crianças dentro do tríptico, a formular hipóteses acerca das razões das contínuas repetições nele presentes e é exortado a identificar suas próprias reações diante do estupro que ocorre *hors-champ* em *Purgatório*. A subjetividade do jovem espectador é convocada e, mais do que isso, reivindicada; o desenvolvimento de competências de ordem intelectual não a sufoca, mas, ao contrário a alimenta.

Conforme observamos, muitos dossiês ou passagens de dossiês remetem a supostos vazios ou insuficiências a serem sanadas, mas há também determinadas propostas que incitam o espectador a atribuir sentidos pessoais, portanto não definitivos, às obras. Em outras palavras, propostas visando que o espectador se disponha à escuta daquilo que a obra provoca nele.

### Teatros Parisienses

Um estudo feito sobre a ação cultural e artística promovida pelos teatros mantidos total ou parcialmente pela Prefeitura de Paris (Pupo, 2011) elucida a maneira como essas instituições lidam com a tarefa de alimentar o desejo de teatro, mesmo que seu ponto de vista esteja mais próximo da noção de público do que da noção de espectador.

Embora extremamente díspares entre si e com uma programação diversificada, há constantes que se podem observar. Depoimentos de profissionais dos serviços educativos desses teatros revelam que nem sempre as equipes artísticas dos espetáculos contratados se dispõem a realizar intervenções junto ao público antes ou depois da representação, cabendo, portanto, quase sempre, a esses serviços a organização de procedimentos de difusão e apreciação dos espetáculos. Dentre as atividades propostas aos jovens e menos jovens visando a uma familiarização com a cena e, conseqüentemente, a uma frequência mais assídua do teatro, destacam-se os encontros com o público e a oferta de oficinas.

As conversas com os espectadores podem se dar antes do espetáculo, de modo a apresentarem a obra, sua inserção na história do teatro, no percurso do autor e do diretor e assim por diante; por vezes, são acompanhadas de visita às instalações do teatro e diálogos com os profissionais que nele atuam. Apesar de os termos *encontro* e *diálogo* serem recorrentes, o tom que tende a prevalecer é o de uma exposição em que se espera que o futuro espectador apreenda noções e informações.

A atividade mais disseminada, no entanto, é o encontro com os responsáveis artísticos após o espetáculo, imediatamente ou alguns dias depois. Quando jovens estudantes comparecem a esses encontros acompanhados de seus professores no quadro de atividades previstas pela instituição de ensino, o teor das trocas tende a se transformar em uma série de perguntas e respostas de caráter escolar nas quais não

costuma haver espaço para questionamentos acerca de interpretações pessoais ou dúvidas sobre a pertinência de uma ou outra leitura.

Artistas pagos pelos teatros – na maioria dos casos, atores –, muitas vezes sem vínculo com espetáculos que compõem a programação naquele ano, por exemplo, coordenam oficinas dentro das suas instalações com o objetivo de sensibilizar interessados em relação às artes da cena. Parte-se do princípio de que o contato direto com processos de criação contribuirá para que a fruição seja mais intensa e prazerosa. Com duração variável de um dia a dez meses, elas podem ser oferecidas antes ou depois do espetáculo, mas há situações em que exploram temas a médio prazo, sem vínculo direto com qualquer espetáculo programado naquela temporada.

Além dessas modalidades, muitos teatros se dispõem ao chamado *partenariat*, subvencionando um artista – geralmente ator ou diretor – para trabalhar em parceria com um docente, de modo que a dupla formule e realize um projeto teatral de duração delimitada dentro da escola. Tal desafio, sujeito à vulnerabilidade e à riqueza do trabalho a dois, gera interessantes processos de criação quando ambos – responsável artístico e docente – conseguem deslocar seu olhar ordinário e se dispõem a cruzar suas perspectivas, de modo a levantar novas questões sobre a pedagogia do teatro. Espera-se, assim, sensibilizar, via instituição escolar, um contingente significativo de eventuais espectadores.

Uma das pedras de toque dos serviços educativos dos teatros, também diagnosticada por políticas públicas na cidade de São Paulo, como veremos adiante, é a relação com os professores. Muitas vezes inquietos diante de manifestações cênicas que os deixam desamparados e sem recursos analíticos face aos alunos, eles evitam programar espetáculos que fujam a modalidades consagradas, com receio de não possuírem qualquer *avanço* em relação às leituras feitas pelos estudantes. Conscientes desse desafio, os responsáveis artísticos desses serviços realizam um trabalho cuidadoso e gradativo no sentido da formação continuada desses professores, de modo que eles se dispõem a apreender o que está em jogo em criações à primeira vista marcadas pela opacidade.

O conjunto das práticas observadas nos teatros parisienses, porém, apesar de variado, é fortemente marcado pela hegemonia do texto, invariavelmente tomado como ponto de partida da mediação.

A dimensão do jogo está quase ausente, e o corpo não é reconhecido como vetor potente do exercício da cena. Cabe, então, questionarmos sobre a visão de teatro disseminada por tais propostas se pretendemos que as jovens gerações se apropriem de manifestações cênicas marcadas por constante ebulição, nas quais, inclusive, a dimensão performática se faz cada vez mais presente.

Uma constatação surpreende o pesquisador: essas modalidades de ação artística e cultural levadas a efeito pelos teatros vinculados à Prefeitura de Paris não costumam ser documentadas, o que é lamentável. Perdem-se, assim, experiências valiosas que poderiam contribuir para o avanço dos estudos na área que nos ocupa aqui, em que se cruzam a cena e a formação do espectador.

### **Teatro *La Montagne Magique***

Entidade pública instalada em Bruxelas e coordenada por Roger Deldime, assessorado por Jeanne Pigeon, *La Montagne Magique* é um centro teatral voltado para crianças e jovens que se dedica também a espetáculos dirigidos para todas as idades. Nas palavras de seu responsável:

Não há educação para a arte que não passe pela frequência da arte. Frequentar as criações artísticas dos profissionais para aguçar o olhar, refinar a escuta, adquirir referências, decodificar a pluralidade de sentidos, alimentar e fortalecer a imaginação (Deldime, s.d., p. 5).

A cada ano, as várias atividades do centro, que conta com instalações confortáveis e um teatro bem equipado, abarcam um vasto contingente de classes de escolas principalmente públicas, mas também privadas.

A vertente específica de formação do espectador dentro do centro enfatiza o desenvolvimento de uma multiplicidade de leituras da cena que intensifiquem o prazer do contato com o espetáculo. Ela se articula, por um lado, com uma programação de excelência assumida por companhias profissionais e, por outro, com atividades de sensibilização a essas criações, dirigidas também aos pais e professores. Essa formação é completada por *animações pedagógicas* que promovem a experimentação de diferentes jogos e dramatizações por grupos de crianças e de jovens. Um dos princípios mais importantes do centro é o de que o ato de fruir teatro pode ser intensificado pela familiaridade com o fazer teatral.

Seus artistas concebem e coordenam projetos teatrais em parcerias com docentes em diferentes níveis de ensino. Assim como na França, também na Bélgica os chamados projetos de *partenariat* são concebidos com duração definida e constituem o coração da educação artística, tanto no ensino fundamental quanto no médio.

Além dessas ações, a *Montagne Magique* mantém regularmente, há cerca de duas décadas, uma série de iniciativas conexas: promove festivais, oferece cursos e oficinas para professores, organiza colóquios, conferências e seminários, assegura trocas internacionais e publica, de modo contínuo, livros e revistas.

É dentro, portanto, de um contexto em que se assiste, se experimenta e se reflete sobre teatro que é concebida essa formação do espectador.

Uma importante pesquisa realizada por Roger Deldime e Jeanne Pigeon acerca da memória de espectadores (Deldime; Pigeon, 1988) ilustra o grau de envolvimento da dupla com o tema da recepção teatral em uma época em que o assunto era ainda pouco tratado. Trata-se de uma investigação singular analisando as lembranças de jovens e adultos que assistiram a encenações do grupo francês *Les Jeunes Années* no período compreendido entre 1968 e 1984. Há um resultado que chama particularmente a atenção: dentre os fatores associados à presença de lembranças mais nítidas, destaca-se a ocorrência das chamadas *animações* vinculadas aos espetáculos, assim como o entusiasmo dos professores que lideraram a ida ao teatro. Como se pode observar, a trajetória da *Montagne Magique* vem reiterando e expandindo esses mesmos princípios ao longo das últimas décadas.

### **Projeto Formação de Público**

Instaurado em 2001 pela Prefeitura Municipal de São Paulo mediante colaboração entre as secretarias da Cultura e da Educação, o Projeto Formação de Público vigorou até 2004, sendo extinto no ano seguinte com a mudança da gestão municipal<sup>8</sup>. Sua meta era propiciar o contato de alunos de sétima e oitava série do ensino fundamental e adultos de Educação de Jovens e Adultos (EJA) com espetáculos teatrais.

Sua estrutura era formada por orientadores – professores universitários – e monitores – estudantes de teatro em formação ou recém-formados, diretores teatrais, atores –, a quem cabia atuar diretamente

junto a jovens alunos da rede pública e seus professores. Nos últimos anos, em que o projeto cresceu muito (tendo atingido trezentas e cinco escolas, ou seja, duzentos e cinquenta e sete mil alunos em 2004), passou a ser necessária a criação de uma nova instância para tratar diretamente da atuação dos monitores, os chamados coordenadores.

À medida que o projeto se desenrolava, os critérios de seleção dos espetáculos a serem incluídos foram se refinando. Naquele momento, expandia-se na capital o movimento de teatro de grupo, que questiona hierarquias no processo de criação, preconiza modos de produção de natureza colaborativa e busca aliar pesquisa e inserção social, dando origem ao Programa Municipal de Fomento ao Teatro, de que trataremos nas próximas páginas. A tônica nessas características, como não poderia deixar de ser, acarretou encenações com poéticas próprias, nas quais uma dramaturgia oriunda de materiais variados ao invés de textos prévios – a chamada *escrita da cena* –, o aspecto épico e a fragmentação constituíam presenças recorrentes. Assim sendo, as encenações acolhidas pelo projeto apresentavam um caráter coletivo, eram marcadas por uma saudável transgressão a códigos consagrados e se constituíam em momentos interessantes de teatro, de leitura não necessariamente simples.

Escolhidos os espetáculos, os monitores, devidamente treinados, passavam a atuar nas escolas municipais, desenvolvendo atividades de preparação com alunos e professores. Em seguida, acompanhavam os grupos para assistirem aos espetáculos e, na sequência, coordenavam debates com a equipe artística. Dias depois, voltavam à escola e realizavam com os alunos atividades visando à apreciação e apropriação do espetáculo. Se na origem do Projeto o propósito era formar os professores para que, a médio prazo, multiplicassem essa sensibilização em direção a seus alunos, de modo que se tornassem mediadores, prescindindo assim dos monitores, rapidamente se observou que essa dinâmica precisaria ser revista, pois o universo da cena era absolutamente desconhecido para aqueles docentes. Para a maioria deles, era a primeira vez que tinham contato com a representação teatral.

A partir da constatação de que a manutenção de um apetite para o teatro dependeria de professores não familiarizados com a representação, o projeto foi reformulado de modo a atuar com ênfase muito mais intensa na sensibilização e formação desses docentes.

Uma importante orientação foi proposta para guiar os monitores nas conversas a serem coordenadas com os artistas após o espetáculo. Nas palavras de um dos responsáveis pelo projeto, Flávio Desgranges, os monitores deveriam propor aos espectadores – tanto alunos quanto professores – que produzissem “[...] interpretações pessoais acerca dos acontecimentos cênicos” (Desgranges, 2008, p. 84). A perspectiva era a de que eles se deixassem afetar pela experiência sensível promovida pela interação com a cena e ousassem, assim, manifestar leituras próprias. Como se pode constatar, não se trata de promover explicações, mas sim de provocar formulações singulares; cabe re-meter essa escolha ao polo da emancipação apontado por Rancière.

A natureza da intervenção dos monitores antes e depois da ida ao teatro também sofreu modificações significativas, tendo passado de um tom quase livresco – considerações sobre o tema, ação e personagens do texto, sua inserção histórica e assim por diante – a uma focalização mais nítida em questões ligadas à linguagem teatral. A abordagem de cunho sensorial que se buscava muitas vezes se apoiava em jogos ou na presença de materiais de algum modo vinculados à própria cena.

Assim, um jogo de criação de metáforas a partir de objetos concretos apresentados ao grupo suscitava expectativas em relação ao espetáculo a ser assistido. Do mesmo modo, antes de assistir a um espetáculo no qual os mantos confeccionados por Artur Bispo do Rosário tinham destaque, um jogo em que as participantes bordavam, sentadas em volta de um grande pedaço de tecido enquanto contavam histórias, consistia numa preparação tão envolvente quanto instigante. Em outra situação, um jogo de telefone sem fio permitia experimentar na pele o tema das deformações na transmissão de fatos que geram sensacionalismo quando difundidos pela mídia, um dos motivos a serem descobertos em *O Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues (Carneiro, 2013, p. 84-90).

No que se refere a apreciações posteriores ao espetáculo, não era raro que elas ocorressem em forma de improvisações e jogos; cenas elaboradas pelos próprios espectadores manifestavam, mediante uma linguagem simbólica, sua visão sobre as representações assistidas. Estamos muito próximos da noção de tradução tal como é preconizada por Jacques Rancière em *O Espectador Emancipado*. Ao deslocar a fruição teatral da perspectiva da aquisição intelectual para o âmbito



da formulação de correspondências, o autor traz para a berlinda essa capacidade de formular, reformular, transmitir, indicadora da capacidade englobante que ele nomeia de tradução. Ela diz respeito a essa espécie de metabolização pessoal e intransferível daquilo que suscita o interesse de cada espectador diante de uma dada criação. Uma cena conversa com outra cena.

Dentre os resultados não previstos pelo Formação de Público, constatou-se o surgimento de outras atividades artísticas, como música ou poesia dentro das escolas, o que foi muito bem-vindo. Fruto de iniciativa dos alunos, essas manifestações muitas vezes estabeleciam diálogos com espetáculos assistidos.

O Projeto Formação de Público levou muitas pessoas ao teatro pela primeira vez e, do ponto de vista dos atores, também proporcionou uma experiência inusitada, na medida em que eles precisaram se confrontar com espectadores que não dominavam os códigos que cercam a representação, como fazer silêncio, evitar os risos etc. Diante de um público não *expert*, muitas vezes ofendidos em seu amor próprio por não serem objeto das atitudes de respeito às quais estavam habituados, os atores por vezes enfrentaram dificuldades para permanecer em cena.

Lamentavelmente, como já apontamos, a trajetória do Formação de Público foi bastante curta. Sua concepção estava bem articulada a outros dois projetos formando um tripé que se completava reciprocamente: o Projeto Formação de Público, o Projeto Teatro Vocacional e o Programa de Fomento ao Teatro, todos de responsabilidade da Prefeitura Municipal de São Paulo. Os outros dois permanecem ativos, mas o programa que nos ocupa aqui – talvez em parte pela complicada logística que implicava calendários comuns, transporte, deslocamentos – sucumbiu à mudança de diretrizes da gestão seguinte.

Sua breve existência não impede uma observação altamente relevante. O Projeto não se propôs àquilo que, à primeira vista, poderia parecer recomendável, ou seja, uma progressão que conduzisse de espetáculos tidos como *fáceis* até os ditos *difíceis*. Tal como Jacotot – o mestre ignorante que nos é apresentado por Jacques Rancière –, os orientadores apostaram na capacidade de leitura dos não iniciados e puderam constatar, assim como o mestre francês, que os espectadores haviam ativado ao máximo suas possibilidades de interpretação

simbólica e conseguido se apropriar daquilo que os interessava em cada representação. Não podemos falar de um processo específico de ensino por parte dos monitores, mas a experiência foi suficientemente mobilizadora para acarretar aprendizagem e transformação de atitudes por parte dos espectadores.

### **Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo**

Elemento central da política cultural em vigor em São Paulo, o Programa de Fomento ao Teatro, conquista dos grupos locais, é hoje referência nacional para o estabelecimento de políticas públicas similares no país. Mediante a publicação de dois editais anuais, grupos de teatro que possuem uma pesquisa continuada tida como inviável nas atuais condições do mercado apresentam projetos tendo em vista uma seleção para a obtenção do apoio municipal. Dentre os critérios considerados para a atribuição das verbas, está a oferta de uma “[...] contrapartida social ou benefício à população conforme plano de trabalho” (São Paulo, 2002, n.p.).

Uma considerável bibliografia sobre o Programa e sobre as contrapartidas sociais em particular (Desgranges; Lepique, 2012; Pupo, 2012-2013; Soares, 2014) traz à tona a variedade e a envergadura das contrapartidas propostas pelos grupos beneficiados, razão pela qual trataremos aqui, de modo breve, de apenas um dos aspectos dentre as inúmeras questões que a exigência de contrapartida faz emergir.

Em meio às propostas de contrapartida, destacam-se diferentes modalidades de ação cultural e artística visando familiarizar os interessados com o teatro. Se dentre elas a oferta de oficinas a todo e qualquer interessado constitui, de longe, a prática mais disseminada, há grupos que incluem, em sua atividade cotidiana, outro tipo de contrapartida, complementar à primeira: sensibilização e formação de espectadores. Levando em consideração nosso tema, gostaríamos de chamar a atenção para o engajamento de grupos como a Associação Paidéia ou o Engenho Teatral, entre outros, que vêm contribuindo de modo decisivo para concretizar aquele objetivo.

A Paidéia apresenta espetáculos em escolas, acompanhados por encontros com palestrantes. Logo após, em colaboração com professores de Educação Artística, seus membros preparam acontecimentos artísticos inspirados por aquela encenação, apresentados em seguida

para a comunidade. Destaca-se aqui a ênfase no vínculo estabelecido entre a recepção e o fazer teatral, aspecto frequentemente tido como primordial na formação do jovem espectador. Encontros com profissionais do meio teatral, mostras de filmes e um festival anual de teatro para todas as idades completam o espectro de atividades da Paidéia.

Outro grupo a ser destacado é o Engenho Teatral, que atua simultaneamente em três planos: ao mesmo tempo que constrói seus objetos artísticos, assume iniciativas para formar o público e organiza módulos de formação continuada para seus próprios componentes. Com uma vasta experiência acumulada em décadas de atuação junto às jovens gerações, seus artistas atuam em diferentes espaços e equacionam, de maneira peculiar, a complexidade e as dificuldades intrínsecas à sensibilização de espectadores.

Ambos os coletivos têm em comum o fato de terem optado por se instalar em pontos periféricos da metrópole e de constituírem, por si sós, centros culturais que funcionam como verdadeiros oásis em meio a condições sociais de alta precariedade.

Nesses dois casos, tal como ocorre na *Montagne Magique*, a perspectiva de contribuir para a formação de um olhar para a cena está diretamente associada à realização de atividades teatrais – quase sempre de caráter lúdico –, assim como ao estabelecimento de um diálogo vivo e contínuo sobre o teatro.

Ver e fazer são ações tidas, portanto, como duas faces de uma mesma moeda. Para esses coletivos, nem caberia tentar distinguir a atividade artística da chamada contrapartida, visto que o *benefício à população* constitui sua própria razão de ser. Outro aspecto a ser considerado é o de que aqui também a colaboração entre artistas e professores constitui ponto nevrálgico da almejada abertura dos jovens em relação ao acontecimento teatral.

### **Escola de Espectadores**

Implantada em 2013 pela Secretaria Municipal de Cultura, a Escola de Espectadores de Porto Alegre tem tido intensa repercussão na atividade teatral da cidade. Trata-se de um desdobramento da Escola de Espectadores de Buenos Aires, criada em 2001 pelo filósofo e professor Jorge Dubatti, que, por sua vez, já possui congêneres em vários países latino-americanos, como México, Chile e Bolívia<sup>9</sup>.

O título é uma homenagem ao conhecido livro homônimo da estudiosa francesa Anne Ubersfeld, e, diferentemente de outros dispositivos trazidos à tona neste artigo, a Escola não foi pensada especialmente para jovens espectadores.

Com a perspectiva de contribuir para a formação de um espectador crítico, a Escola de Buenos Aires costuma reunir semanalmente um grande contingente de participantes – não raro por volta de trezentos – interessados em trocar considerações em torno de um determinado espetáculo, debatendo-o entre si e com os artistas responsáveis.

Esses espetáculos provêm de diferentes circuitos – independente, comercial, internacional – e se distribuem entre teatro, dança, ópera, circo, bonecos, *performing arts* e assim por diante. Os encontros compreendem leitura de textos, apresentação de vídeos e palestras, de modo que sejam oferecidas ferramentas teóricas para que os espectadores se posicionem perante o referido espetáculo. A publicação de críticas dos participantes no *YouTube* completa a lista dos instrumentos utilizados.

Em sua versão gaúcha, a Escola de Espectadores tem em vista o mesmo objetivo de desenvolver o espírito crítico de quem se interessa pelas artes da cena e se vale também de exposições de temas relacionados ao espetáculo, assumidas por especialistas e articuladas a debates com os artistas.

O coração da Escola reside no entusiasmo gerado pela possibilidade de trocas entre os frequentadores. Partilhar impressões com outros espectadores, conhecer o pensamento de autores acerca de temas vinculados ao acontecimento presenciado e fazer perguntas diretamente aos componentes da equipe artística constituem momentos de convívio estimulante, que certamente contribuem para adensar conhecimentos sobre teatro e transformar atitudes em relação à leitura da cena.

De modo semelhante a modalidades de educação informal que investem em ações interativas entre indivíduos para promover a construção de saberes, a oportunidade de convívio aqui é considerada como principal vetor desse crescimento crítico ao qual se aspira. A valorização da sociabilidade e do aspecto relacional constitui, como se pode notar, a originalidade da Escola.

Dubatti enfatiza essa dimensão de convívio como essencial à arte teatral, na medida em que é fundada, como sabemos, no intercâmbio humano direto, sem intermediação ou delegação. Assim o autor se refere às características das práticas de convívio:

Reunião de uma ou várias pessoas num determinado espaço, encontro de presenças num tempo determinado para compartilhar um rito de sociabilidade no qual se distribuem e alternam papéis, companhia, diálogo, saída de si ao encontro do outro, afetar e deixar-se afetar, suspensão do solipsismo e do isolamento, proximidade, audibilidade e visibilidade estreitas, conexões sensoriais, e o convívio com o efêmero e o irrepetível (Caballero, 2011, p. 40-41).

### Para Aquecer o Debate

Às modalidades de mediação aqui ventiladas correspondem diferentes visões sobre as artes da cena, assim como modelos diversificados de relação entre as gerações. Com ênfases que oscilam entre a ordem da cognição e a dimensão subjetiva, elas sugerem caminhos visando à apropriação significativa da obra teatral, ampliando, portanto, a capacidade de leitura dessa intrincada linguagem simbólica composta pela combinação de diferentes sistemas de signos.

Romeo Castellucci nos interpela e alimenta o debate ao se manifestar sobre o que espera do espectador:

[...] confiar no espectador, [...] atribuir-lhe o poder de criar, através de seu olhar, o espetáculo que vê. E esse poder de engendramento é dado a todo mundo. Meu espectador ideal seria aquele que cairia na plateia [*sic*] por acaso: sem ferramentas intelectuais, seu olhar é inteiramente sensação, conhecimento pelos sentidos, pura abertura física à representação, poro aberto às afetações que lhe vêm [*sic*] da cena. Sem pressuposto, sem aviso prévio, o encontro torna-se, então, o mais forte possível, quando o espectador é como uma criança (De Baecque, 2008, p. 27).

Qual posição assumir diante dessa bela declaração, que parece ir no sentido oposto às considerações feitas até aqui? Ela contribuiria para colocarmos sob suspeita a ideia mesma de mediação? Ou nos levaria a questionar um tipo particular de mediação, aquela que pretende cobrir um déficit ou sanar uma lacuna, conforme a perspectiva embrutecedora formulada por Jacques Rancière? Outras perspectivas de mediação poderiam ser pensadas, de modo a aprofundar essa disponibilidade sensorial à qual alude o artista?

Flávio Desgranges, estudioso do tema, publicou um instigante livro, *A Inversão da Olhadela* (Desgranges, 2012), no qual chama nossa atenção para as mutações pelas quais vem passando a própria noção de representação cênica, especialmente desde o último século, salientando que elas implicam a instauração de outros modos de análise do fenômeno teatral. Emerge dessa perspectiva um ousado desafio: conceber modalidades de mediação que se deixem contaminar pelas preocupações presentes hoje nas artes da cena, assim como nas relações entre elas e outras artes.

Nossas observações acerca dos diferentes dispositivos apresentados revelam que o projeto de formar espectadores aparece sempre associado à aquisição de conhecimentos em torno do acontecimento cênico ou à experiência direta com o fazer teatral. Se em algumas situações ambas as esferas são contempladas, diferentes proporções entre elas – e, portanto, diferentes graus de valoração entre uma e outra – puderam ser observadas.

Cabe examinar criticamente a ideia de que uma competência de caráter artístico (Coelho, 2012, p. 105-106), ou seja, a posse de conhecimentos permitindo o reconhecimento da obra no âmbito do universo das manifestações artísticas, seja pré-requisito para a apreciação. Do mesmo modo, não se justifica considerar que uma determinada bagagem intelectual constitua condição *sine qua non* para a apreciação da obra. No entanto, sob determinadas condições, a ampliação das referências sem dúvida pode contribuir sobremaneira para enriquecer a fruição artística. Para que esse enriquecimento ocorra, contudo, é primordial ir além da simples apreensão de informações sobre o fenômeno artístico ou sobre o tema tratado. De modo bem mais complexo, trata-se de criar condições para que se dê uma ampliação da dimensão sensível do espectador, tecida a uma construção pessoal de conhecimentos.

Inspirador antes de mais nada é o estabelecimento de diálogos – por vezes desestabilizadores – com a cena, em que associações livres e a abertura para experiências de caráter sensorial sejam o fio condutor para que a subjetividade ganhe o primeiro plano. Dentro dessa mesma ótica, consideramos que interpelar a cena mediante o próprio ato de jogar constitui um caminho fértil para a realização daquilo que Rancière qualifica como traduções pessoais, nas quais o espectador estabelece pontes entre o que já conhece e o que ainda não sabe.



As posições de Érica Fischer-Lichte acerca do que significa ser espectador na atualidade contribuem para traçar direções desejáveis que possam nortear a ampliação desse mencionado diálogo com a cena. Ao discorrer sobre os “saltos” dados pela percepção entre o que ela chama de “ordem da presença” e “ordem da representação”, a autora observa que, a determinada altura, o espectador se dá conta de que “[...] as significações não lhe são transmitidas, mas que é ele mesmo quem as cria e ele poderia, do mesmo modo, criar outras”. Isso lhe possibilitaria, em última análise, “[...] fazer a experiência de si mesmo enquanto ‘criador de um novo sentido’” (Fischer-Lichte, 2008, p. 79).

## Notas

<sup>1</sup> Dentre modalidades similares, assumidas por teatros e instituições vinculadas ao ensino e à recepção artística, destacamos também *La Minute Pédagogique*, série de vídeos de aproximadamente vinte minutos difundida por *Le Phénix, Scène Nationale de Valenciennes*. Disponível em: <<http://www.theatre-contemporain.net>>.

<sup>2</sup> Site oficial: <<http://www.reseau-canope.fr>>.

<sup>3</sup> Os dossiês podem ser acessados por meio do seguinte *link*: <<http://www.crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/>>.

<sup>4</sup> Site oficial: <<http://www.theatrenational.be>>.

<sup>5</sup> Curiosamente nesse dossiê são propostas atividades apenas antes do espetáculo. Tal fato seria casual ou indicaria que uma encenação protagonizada por chamados *não atores* não deveria ou não necessitaria tornar-se objeto de considerações de ordem estética?

<sup>6</sup> Raoul Collectif, *Théâtre National de Belgique*, abril de 2014. Disponível em: <<http://www.theatrenational.be>>. Acesso em: 19 ago. 2014.

<sup>7</sup> Linguagem artificial não articulada.

<sup>8</sup> Agradecemos particularmente a Leonel Martins Carneiro, autor da pesquisa *Memórias do Projeto de Formação de Público da Cidade de São Paulo*, monografia apresentada ao Governo do Estado de São Paulo mas não publicada, a quem se deve a reconstituição de informações que nos permitem hoje analisar aquela iniciativa sob uma perspectiva crítica.

<sup>9</sup> As informações que se seguem foram prestadas pelo próprio Jorge Dubatti em palestra realizada na Bienal Internacional de Teatro, organizada pelo Teatro da Universidade de São Paulo em 31 de outubro de 2013.

## Referências

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares**: teatralidades, performances e política. Uberlândia: EDUFU, 2011.

CANOPE. Le réseau de création et d'accompagnement pédagogiques. s.d. Disponível em: <<http://www.reseau-canope.fr>>. Acesso em: 19 ago. 2014.

CARNEIRO, Leonel Martins. **Memórias do Projeto de Formação de Público da Cidade de São Paulo**. São Paulo: [s.n.], 2013. Monografia apresentada ao Governo do Estado de São Paulo, apoiada pelo PROAC, não publicada.

COELHO, José Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**: cultura e imaginário. São Paulo: Iluminuras, 2012.

DE BAECQUE, Antoine. **Conversation pour le Festival d'Avignon 2008**. Avignon: P.O.L/Festival d'Avignon, 2008.

DELDIME, Roger. **Rêves d'Air et le Lumière ou Comment créer le Désir de Théâtre**. Carnières-Morlanwelz: Lansman, 2012.



DELDIME, Roger; PIGEON, Jeanne. **La Mémoire du Jeune Spectateur**. Bruxelles: De Boeck, 1988.

DESGRANGES, Flávio. **A Inversão da Olhadela**: alterações no ato do espectador teatral. São Paulo: Hucitec, 2012.

DESGRANGES, Flávio. Mediação Teatral: anotações sobre o Projeto Formação de Público. **Urdimento**, Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, n. 10, p. 79-87, dez. 2008.

DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (Org.). **Teatro e Vida Pública**: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo: Hucitec/Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.

FISCHER-LICHTE, Érika. De l'Activité du Spectateur. In: HUNKELER, Thomas; FOURNIER KISS, Corinne; LÜTHI, Ariane (Org.). **Place au Public**: les spectateurs du théâtre contemporain. Genève: MétisPress, 2008. P. 69-83.

PAVIS, Patrice. **Dictionnaire de la Performance et du Théâtre Contemporain**. Paris: Armand Colin, 2014.

PIÈCE (DÉ)MONTÉE: les dossiers pédagogiques «théâtre/arts du cirque» du réseau SCÉRÉN en partenariat avec le Festival d'Avignon – une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris. Paris: SCÉRÉN/CRDP de Paris, n. 51, jul. 2008.

PIÈCE (DÉ)MONTÉE: les dossiers pédagogiques «théâtre» et «arts du cirque» du réseau Canopé. Paris: SCÉRÉN/CRDP de Paris, n. 187, abr. 2014.

PIÈCE (DÉ)MONTÉE: les dossiers pédagogiques «théâtre» et «arts du cirque» du réseau SCÉRÉN en partenariat avec le Festival d'Avignon – une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris. Paris: SCÉRÉN/CRDP de Paris, n. 83, jul. 2009.

PIÈCE (DÉ)MONTÉE: les dossiers pédagogiques «théâtre» et «arts du cirque» du réseau SCÉRÉN en partenariat avec La Colline, théâtre national – une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris. Paris: SCÉRÉN/CRDP de Paris, n. 105, mar. 2010.

PIÈCE (DÉ)MONTÉE: les dossiers pédagogiques «théâtre» et «arts du cirque» du réseau SCÉRÉN en partenariat avec La Comédie de Reims, centre dramatique national – une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris. Paris: SCÉRÉN/CRDP de Paris, n. 143, jan. 2012.

PIÈCE (DÉ)MONTÉE: les dossiers pédagogiques «théâtre» et «arts du cirque» du réseau SCÉRÉN en partenariat avec le Théâtre de la Ville – une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris. Paris: SCÉRÉN/CRDP de Paris, n. 1, set. 2011.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **Création et Action Théâtrales à São Paulo. Horizons/Théâtre**, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, n. 2, p. 116-129, out. 2012/mar. 2013.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **Quand le Théâtre s'invite dans la Cité. Registres**, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, n. 15, p. 51-59, automne 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado. Urdimento**, Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, n. 15, p. 107-122, out. 2010.



RANCIÈRE, Jacques. **O Mestre Ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

SÃO PAULO (Município). Lei nº 13.279, de 8 de janeiro de 2002. Institui o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo e dá outras providências. **Cadastro de Leis Municipais**, São Paulo, 09 jan. 2002. Disponível em: <[http://www3.prefeitura.sp.gov.br/cadlem/secretarias/negocios\\_juridicos/cadlem/integra.asp?alt=09012002L%20132790000](http://www3.prefeitura.sp.gov.br/cadlem/secretarias/negocios_juridicos/cadlem/integra.asp?alt=09012002L%20132790000)>. Acesso em: 13 fev. 2015.

SOARES, Mei Hua. **Práticas de Leitura no Teatro de Grupo**: aproximações com a escola. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Linguagem e Educação, Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2014.

THÉÂTRE Contemporain. Site oficial. 1998. Disponível em: <<http://www.theatre-contemporain.net>>. Acesso em: 19 ago. 2014.

THÉÂTRE National. Site oficial. s.d. Disponível em: <<http://www.theatrenational.be>>. Acesso em: 19 ago. 2014.

Maria Lúcia de Souza Barros Pupo é docente titular do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo e bolsista de produtividade em pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Atua na formação de licenciados em Artes Cênicas e orienta pesquisas de mestrado e doutorado em Pedagogia do Teatro. É autora de livros e artigos sobre esses temas.  
E-mail: malupu2013@gmail.com

Este texto inédito também se encontra publicado em francês neste número do periódico.

*Recebido em 17 de setembro de 2014*

*Aceito em 29 de novembro de 2014*