

Maria Lúcia de Souza Barros Pupo e Verônica Veloso (orgs.)

**PEDAGOGIA DAS
ARTES CÊNICAS:
MÚLTIPLOS OLHARES**
Vol. VII

ISBN 978-65-88640-73-9
DOI 10.11606/9786588640739

São Paulo
ECA-USP
2022



ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Organização: Maria Lúcia de Souza Barros Pupo e Verônica Veloso

Revisão de texto: Tiago Cruvinel e Tikinet

Diagramação: Gustavo Nunes | Tikinet

Capa: Gustavo Nunes | Tikinet

Foto da Capa: Maíra Gerstner

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

P371 Pedagogia das artes cênicas [recurso eletrônico] : múltiplos olhares / organização Maria Lúcia de Souza Barros Pupo e Verônica Veloso. -- São Paulo : ECA-USP, 2022. PDF (229 p.) : il. color. -- (PPGAC ECA USP 40 anos ; 7).

ISBN 978-65-88640-73-9
DOI:10.11606/9786588640739

1. Teatro - Estudo e ensino. 2. Educação artística. 3. Ação cultural. 4. Público. I. Pupo, Maria Lúcia de Souza Barros. II. Veloso, Verônica. III. Série.

CDD 23. ed. – 792.07

Elaborado por: Lilian Viana CRB-8/8308

Autorizo a reprodução parcial ou total desta obra, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte, proibindo qualquer uso para fins comerciais.



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-reitora: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Escola de Comunicações e Artes

Diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli

Vice-diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443

Cidade Universitária CEP-05508-020

SUMÁRIO

O caminho se faz ao andar	5
Sacolejar a relação escolar: por uma mediação artística na escola <i>Adriana Silva de Oliveira</i>	9
Quem defende adolescentes queer nas escolas do estado de Minas Gerais? <i>Tiago Cruvinel</i>	27
Por uma ética amorosa: Lygia Clark, psicomotricidade e a experiência da cena <i>Maíra Gerstner</i>	47
Efeitos do falso na experiência artístico-pedagógica: da análise fílmica à criação cênica da peça “B de Beatriz Silveira” <i>Ines Bushatsky</i>	66
O teatro em Campinas: um diagnóstico focado na segregação territorial e na violência urbana <i>Márcia Cristina Baltazar</i>	83
Ação cultural, teatro e o enriquecimento da vida pública <i>Suzana Schmidt Viganó</i>	105
Tornar-se espectador: primeiras experiências <i>Maria Lúcia de Souza Barros Pupo</i>	129
Processos de criação e vulnerabilidade social: Cia. O Grito <i>Roberto Morettho</i>	148
Cuerpos, afectos y vida: un teatro para estar junto a los niños: entrevista a Jorge Blandón <i>Luvel Garcia Leyva</i>	175
Em torno dos enunciados ou o que os enunciados mobilizam nas salas de aula e ensaio <i>Filipe Brancalião Alves de Moraes e Verônica Veloso</i>	201
Sobre as autoras e autores	226

TORNAR-SE ESPECTADOR: PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS

Maria Lúcia de Souza Barros Pupo

Um importante pressuposto constitui o ponto de partida que nos impulsiona: a fruição das chamadas “artes vivas” pelo espectador não se configura como prática inata, mas, ao contrário, cabe ser vista como conquista a ser continuamente retomada, aprofundada e ampliada. A partir da aceitação dessa premissa, a leitura da obra, complexo processo que se vale de experiências pessoais possibilitadas e ancoradas no âmbito de determinada sociedade e cultura, passa a se desdobrar diante de nós em uma série de interrogações.

Tornar-se espectador implicaria então processos de aprendizagem? Se a resposta for afirmativa, como e em quais contextos caberia propiciá-los? Como conceber esses processos diante da iníqua desigualdade social que atravessa a população brasileira? Caberia pensar em formação de espectadores? O que vem nos revelando a experimentação de diferentes modalidades de mediação artística entre o fruidor e a cena?

Como se observa, são diversificadas as questões que emergem da premissa explicitada acima. Tal como ocorre em relação à capacitação para a leitura de textos, a leitura da cena e seus desdobramentos implicam processos complexos, a serem iluminados por diferentes ângulos. A reflexão sobre o papel da arte na formação dos cidadãos é o terreno em que nos movemos. Para ela, contribui o cruzamento das várias ciências humanas que nos apoiam em nossos esforços de construção de uma sociedade norteada pela liberdade de pensamento, pela solidariedade, pelo envolvimento com aquilo que nos é comum e que escapa à lógica exclusiva do consumo.

Diante dessa sobreposição de aspectos contidos no processo de tornar-se espectador, escolhemos uma perspectiva precisa. Nosso intuito aqui é propor uma contribuição para o debate em torno dessas questões focalizando a relação entre o espectador e a obra no campo das artes da cena, voltando a atenção para os seus primórdios no percurso de seis entrevistados.

Nas últimas décadas, temos assistido a um crescente interesse no Brasil e fora dele por estudos em torno da relação entre o fruidor e a obra artística. Se em um primeiro momento tal preocupação se voltava especialmente para a área das artes visuais, atualmente pensadores e por vezes artistas vêm formulando interessantes pesquisas sobre o tema no campo da cena (CAVAILLÉ; LECHEVALIER, 2017; CARNEIRO, 2019; DELDIME; PIGEON, 1988; DESGRANGES, 2003, 2012; DESGRANGES; SIMÕES, 2017; FISCHER-LICHTE,

2008; MERVANT-ROUX, 2006; PUPO, 2015b; RANCIÈRE, 2012). Esses e outros autores têm procurado discutir algumas das interrogações apontadas, traçando considerações sobre os desafios da leitura da cena na contemporaneidade, sobre modalidades experimentadas nessa direção em projetos culturais de caráter público ou privado, sobre diálogos a serem instaurados também artisticamente entre o espectador e a cena, sobre as ligações que podemos observar ou alimentar entre o fazer e o fruir, e por aí afora.

Chamamos particularmente a atenção do leitor para a mais antiga dessas publicações, *La mémoire du jeune spectateur*, de Roger Deldime e Jeanne Pigeon (1988), que aborda as lembranças de espectadores em relação a encenações apresentadas pelo Théâtre des Jeunes Années, dirigido por Maurice Yendt em Lyon, França, durante o período compreendido entre 1968 e 1984. Guiados pela interrogação em torno daquilo que teria ficado impresso na memória de espectadores daquela produção – que à época da pesquisa possuíam idades diversas entre si, pois tinham sido crianças e jovens em diferentes momentos do período analisado –, os autores chegaram a conclusões particularmente interessantes, que teremos ocasião de abordar mais à frente.

É esse o quadro que nos mobiliza em direção à pergunta a ser tratada aqui: como foi a primeira vez em que você se viu como espectador(a)? Quais são suas lembranças, qual foi o sentido daquele acontecimento para você no momento? E atualmente, como encara aquele evento? Conhecer a experiência fundadora da relação com a cena é o que nos move, portanto, ao longo destas páginas.

Nessa perspectiva, a curiosidade sobre o primeiro contato entre o sujeito e a obra nos conduziu a realizar entrevistas semiestruturadas com seis depoentes, no bojo de uma ótica exploratória isenta de qualquer veleidade de constituir amostragem rigorosa ou de sustentação em tratamento estatístico. A busca pelo prazer de uma primeira conversa sobre o tema (e “primeira” se repete) nos levou a entrar em contato com interlocutores que se dispusessem a conceder seus depoimentos. Ao procurarmos algum equilíbrio mínimo entre idades, sexos e ocupações chegamos ao nosso corpus, lembrando que são fictícios os nomes próprios que o compõem: Júlia, 37 anos, médica; Fábio, 45 anos, serviços gerais; Deise, 39 anos, produtora cultural; Eliana, 47 anos, cabeleireira; Artur, 49 anos, gestor cultural; e Daniel, 72 anos, professor¹.

¹ Deixo aqui meu agradecimento pela disponibilidade dos entrevistados e pelas boas conversas que permitiram a formulação deste capítulo.

Nossa preocupação não é certificar a veracidade factual das lembranças dos depoentes. Dado que conhecemos hoje alguma coisa sobre a fluidez das memórias, podemos reiterar, a partir de Ecléa Bosi e Maurice Halbwachs², que lembrar é “refazer, reconstruir, repensar com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado” e que

Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. (BOSI, 1994, p. 17).

Lembrar acontecimentos do passado é necessariamente recriar experiências a partir do significado a elas atribuído pelo sujeito, tanto naquele momento pretérito quanto atualmente. Nosso interesse recai, portanto, no relato daquilo que foi tido no presente dos entrevistados como material a ser trazido à tona e documentado como seu testemunho pessoal.

Ivan Izquierdo (2021) contribui para alicerçar essa posição mediante a formulação do conceito de “memória falsa”, referência a fenômeno que todos nós conhecemos empiricamente e que provavelmente se manifesta em alguma medida nos depoimentos recolhidos. O conceito diz respeito a relatos ouvidos de outros ou à familiaridade com passagens de ficção que acabam sendo incorporados pelo sujeito como se fossem recordações próprias.

Como veremos, a pergunta sobre a primeira vez nem sempre obteve resposta nítida. Se ela corresponde a uma ocasião específica para Deise, Artur e Eliana, para Júlia o relato se refere a uma das primeiras vezes. Já nos casos de Daniel e Fábio, a referência é uma frequência do circo que se estendeu por anos ao longo da infância.

As circunstâncias da primeira vez, ou das primeiras vezes

O deslocamento até o local em que se dá o acontecimento artístico não é uma questão menor quando pensamos nos problemas urbanos das metrópoles. É assim que Eliana menciona o percurso efetuado entre a Zona Leste e o Centro para, na companhia

² Sociólogo da escola durkheimiana, viveu entre 1877 e 1945 e foi influenciado por Henri Bergson, tendo formulado o conceito de “memória coletiva”.

do marido, assistir a uma representação protagonizada por uma atriz até então admirada apenas pela TV, Marília Pêra. Os ingressos para a representação haviam sido presenteados por uma cliente do salão de beleza no qual trabalhava, dançarina no espetáculo.

Por sua vez, Júlia, ainda menina, foi convidada e acompanhada por uma tia ao teatro da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo, a Fiesp. Não tem certeza, mas acredita ter ido ao teatro de carro, em suas palavras uma *“lembrança histórica”*, uma dedução sua dados os hábitos familiares na época. O jovem Artur respondeu à indicação de uma professora de teatro e estreou como espectador junto a colegas de convivência recente. Deise, na ocasião moradora em Campinas, foi beneficiária da Campanha de Popularização do Teatro – amplamente consolidada naquela municipalidade desde 1985 –, que oferecia espetáculos a preços populares sempre em janeiro e fevereiro. Aos 13 anos, partilhou sua primeira ida ao teatro com o irmão e dois amigos dele.

Fábio, originário de uma cidadezinha no Piauí, e Daniel, do interior de São Paulo, possuem em comum o fato de terem conhecido a cena frequentando o circo. Se o primeiro não teve ocasião de ampliar o espectro de suas vivências artísticas, para o segundo os espetáculos circenses foram o início de uma trajetória de amador de teatro. Fábio tinha um privilégio: oriundo de uma família de artistas do picadeiro – pai, mãe, meio-irmão, irmã, cunhado e sobrinhos –, nunca pagou ingresso para atravessar a lona e tornar-se espectador. Apresentava-se como filho de trabalhadores circenses mesmo quando não vivia mais com eles, para conseguir entrar gratuitamente; a rede de solidariedade estava sempre assegurada. O magnetismo da arena era forte a ponto de Fábio sempre conseguir se instalar na primeira fila.

Já Daniel, que dependia do dinheiro obtido pela mãe, era seguidamente tentado a *“varar o circo”*. *“A gente se aproximava da lona; um levantava o pano e outro corria por baixo. Eu nunca varej, mas vi os amigos vararem. Eu tinha receio, não queria ser pego em flagrante. Quando tinha dinheiro, eu entrava”* (informação verbal)³. Em companhia do irmão, vendia mandioca e alface de casa em casa, contribuindo assim para encorpar o orçamento doméstico. O circo ficava uma semana ou dez dias na cidade; apesar de desejar assistir a todas as sessões, era preciso escolher a mais barata, em promoção; nos outros dias era possível ficar em volta da lona, vendo e ouvindo o que fosse acessível. Daniel ressalta que era necessário também reservar parte da suada verba familiar para as imperdíveis matinês de cinema, aos domingos.

³ Entrevista concedida por Daniel em São Paulo, 27 mar. 2022.

O impacto gerado pelo primeiro contato com o edifício onde ocorreria a representação aparece nitidamente nos depoimentos. Artur se refere à forte impressão de adentrar, já adulto, as instalações do Serviço Social do Comércio (Sesc) Pompeia, uma organização espacial surpreendente. Eliane, também adulta, menciona seu encantamento com o edifício teatral cujo nome lhe escapa, mas acredita que se situava na avenida Brigadeiro Luís Antônio, na capital paulista. Recorda-se da posição ocupada na plateia, assim como dos momentos que antecederam a representação dentro do edifício teatral cuja grandiosidade a impressionara: *“Na verdade, eu ficava olhando o teatro, todos os detalhes do teatro”*.

Foi no Centro de Convivência de Campinas, na época o principal teatro público da cidade, que Deise viveu sua primeira experiência como espectadora. *“Blusa de listra verde e azul com babadinho, cabelo arrumado, brinco, batom”* compuseram o ritual de preparação antes de sair de casa. Ela se refere à ansiedade dos dias que antecederam o espetáculo e mais precisamente à

[...] sensação de fazer alguma coisa diferente na vida, não é? Lembro da gente caminhando, conversando. Você chegava, tinha uma grande porta e ao fundo dessa porta tem um lustre gigantesco. Eu lembro muito desse lustre que significava pra mim um lugar luxuoso, e de pensar que eu estava fazendo parte desse mundo momentaneamente. (Informação verbal)⁴.

Deise associa essa ida ao teatro a uma visita com a escola ao Museu do Ipiranga, em que o percurso de ônibus acarretou a mesma euforia que a chegada ao teatro; ambos constituíram momentos extraordinários saboreados imediatamente antes do acontecimento em si e compuseram o quadro de uma intensa expectativa.

Os momentos que antecederam o início de um dos primeiros espetáculos assistidos por Júlia, na época com cerca de oito anos, são lembrados com precisão. Assim ela descreve sua expectativa traduzida em hipóteses de encenação:

O espetáculo vai ser muito barulhento? A primeira cena vai ser num volume alto, vai começar com alguma cena explosiva, com algum aspecto surpresa, ou será mais tranquila? Vai ter música alta? Será que vai entrar algum ator em cena gritando? Ou vai haver ator entrando em cena em silêncio? (Informação verbal)⁵.

⁴ Entrevista concedida por Deise em São Paulo, 15 mar. 2022.

⁵ Entrevista concedida por Júlia em São Paulo, 20 mar. 2022.

E ela continua mencionando momentos semelhantes já em sua vida adulta: *“Será que vai entrar todo mundo junto no palco? Uma pessoa só? Acho que esse friozinho na barriga, de curiosidade, eu tenho até hoje. Essa sensação continua legal”*.

Nenhum dos entrevistados se refere à escola como fator ligado às primeiras experiências como espectador, com exceção de Artur, que de passagem menciona ter sido *“obrigado”* em determinada ocasião no Ensino Médio a assistir a um monólogo. *“Era um auditório sem recurso teatral, a pessoa falando um texto. Isso não atraiu muito.”*

Imagens, impressões, sensações

Artur traz à tona uma experiência *sui generis*. Foi ao teatro pela primeira vez por volta dos 19 anos, quando, influenciado por uma namorada estudante de Direito, frequentava uma oficina de iniciação teatral organizada pela prefeitura de São Bernardo do Campo. Sem qualquer preparação, a responsável pela oficina recomendou que os participantes fossem assistir *“O império das meias verdades”* com a Companhia da Ópera Seca, dirigida por Gerald Thomas. Artur traz à tona suas lembranças de alguém sentado em uma das primeiras fileiras, próximo aos atores: *“Foi radical, foi uma coisa absurda, uma experiência inesquecível. Havia aquela primeira cena do banquete com a Fernanda Torres...”* (informação verbal)⁶. Menciona a intensidade das cores, ritmos, pausas, congelamentos, repetições, o cenário de Daniela Thomas com *“coxias que entram”*, mas sem certeza se havia ou não o célebre filó em cena, tão valorizado pela cenógrafa.

Quando solicitado a lembrar do que tratava o espetáculo, recordações esparsas se manifestam: *“É difícil dizer; um mito fundante, Adão e Eva, uma crítica ao cristianismo; mexeu comigo na forma”*. *“O que mais ficou é o espaço cênico. Hoje eu sei que era a luz também. Mas nem pensava nisso: ‘Oh, é a luz que está me causando tudo isso! É como se eu não identificasse a luz. Hoje posso dizer que o que mais ficou é o espaço-luz.”* Seu comentário ilustra precisamente a noção de que a memória é processo em contínua reelaboração, conforme as palavras de Ecléa Bosi (1994, p. 17): *“A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual”*.

⁶ Entrevista concedida por Artur em São Paulo, 2 abr. 2022.

Artur se recorda de uma conversa posterior com a professora da oficina, *"nada muito estruturado"*, mas se refere com eloquência aos desdobramentos posteriores dessa sua iniciação como espectador: *"Foi um divisor de águas, porque o aspecto formal apareceu. Nos liberou do naturalismo, do realismo. A loucura foi autorizada. Houve depois muita influência sobre o que a gente fazia na oficina, uma apropriação"*.

Também adulta, Eliana não tem lembranças precisas sobre o enredo do espetáculo que traz à baila, mas os rastros que ele deixou permitiram deduzir durante a entrevista que se tratava de *"Vitor ou Vitória"*. Inicialmente filme americano dirigido por Blake Edwards com trilha sonora de Henry Mancini, lançado no Brasil em 1982, torna-se mais tarde encenação na Broadway e posteriormente, em 2001, em São Paulo, em um espetáculo musical dirigido por Jorge Takla e protagonizado por Marília Pêra.

Eu lembro que... o tema, eu sei que ela era homem e mulher ao mesmo tempo, mas vou ser bem sincera, não prestei atenção na história não. Ficava mais olhando a atriz, o espetáculo em si, que era maravilhoso, mas... não sei direito. A gente fica mais olhando os detalhes dela cantando e dançando, do que a própria história em si. (Informação verbal)⁷.

Admiradora da atriz que conhecia pela TV, Eliana se impressiona com a performance ao vivo: *"ela já não era mais jovem, eu achei maravilhosa; a voz, o fôlego, o pique pra dançar e cantar..."* e completa: *"o teatro eu acho que é diferente de qualquer cinema, de qualquer outra coisa; é ao vivo, aquela coisa que está acontecendo ali, você está vendo tudo, é encantador, eu acho"*.

Eliana traz para o primeiro plano impressões que remetem à intensidade da situação de estar diante de uma representação, fazendo inclusive considerações a respeito do ambiente onde estava instalada: *"achei o espaço gigante, exatamente pelo musical ser grande também, não é?"*. Uma menção especialmente interessante é feita à música em cena e aos vínculos que Eliana já possuía com a trilha musical, vínculos dos quais toma consciência durante o espetáculo, quando identifica a fonte de canções cuja origem ela até então desconhecia. *"Esse musical é bem famoso. Então você acaba já conhecendo algumas músicas, você acaba lembrando não só do momento, mas de outros lugares em que já escutou essa música"*.

Tal qual ocorreu com Artur, nossa espectadora destaca seu encantamento com a materialidade cênica, com as soluções concretizadas diante de seus olhos, com

⁷ Entrevista concedida por Eliana em São Paulo, 25 abr. 2022.

os recursos dos atores, em suma, com a magia da cena. A fábula se diluiu hoje em lembranças relativamente vagas, mas os depoimentos dão conta de momentos precisos de uma concretização da ficção no aqui-agora, galvanizando o olhar de ambos. Emerge assim, no caso deles, o prazer da leitura daquilo que se desenrola no palco.

A declaração dos direitos da criança era o tema do espetáculo mencionado por Júlia, o que segundo ela, *“não deixava de ser educativo”*. Tem gravadas na memória cenas dançadas de vitalidade marcante, acompanhadas de música gravada. O aspecto performático da cena deixou traços em sua memória, o que não ocorreu, por exemplo, com os personagens ou com o enredo. Embora qualifique a ocasião de *“experiência agradável”*, ela se funde a outras recordações e Júlia não se recorda de detalhes da encenação ou de qualquer emoção precisa ao assisti-la.

Deise não se entusiasmou com *“Quem tem medo de Baby Johnson”* no Centro de Convivência de Campinas. Recordar-se de que era uma comédia, dos risos fartos na plateia, de muitas entradas e saídas, confusões, brigas, maquiagem carregada, perucas e da presença constante de cinco ou seis atores agitados em cena. Um personagem, no entanto, ficou impresso em sua memória – o Doutor Pênis, falo vivido por um ator careca que, segundo ela, era o dito Baby Johnson. As manifestações de um inequívoco menosprezo pelo sexo feminino por parte do personagem não foram esquecidas pela jovem espectadora. Hoje produtora cultural, Deise se identifica como beneficiária de uma política pública cujo mérito reconhece, mas chama a atenção para a necessidade de uma curadoria cuidadosa que assuma posições a respeito dos critérios para a escolha dos espetáculos.

A decepção com o espetáculo, contudo, não é o que ficou mais marcado. Naquela época, o irmão mais velho de Deise cursava Ciências Sociais na Universidade de São Paulo (USP), o que era motivo de nítido orgulho familiar. Junto com dois amigos, era ele quem acompanhava a irmã ao teatro pela primeira vez. Após o espetáculo, à mesa no Café Recoleta, próximo ao edifício teatral, os jovens procuram deslanchar uma conversa sobre a peça, mas diante da precariedade dos comentários suscitados, o assunto muda de rumo e a dialética de Marx e Engels é o que vem à tona.

Meu irmão estava querendo me apresentar um mundo novo. Acho que no conversar de alguma maneira eu consegui acompanhar o raciocínio e dei a entender alguma compreensão porque os três saíram assim, muito impressionados, “Meu Deus, a Deise entendeu a dialética!”

O que antecedeu e o que sucedeu o espetáculo propriamente dito constitui, portanto, as memórias mais intensas de Deise. O fascínio com o requinte do ambiente do edifício teatral, a perspectiva de ser introduzida em um mundo artístico desconhecido e, posteriormente, a ocasião privilegiada de diálogo com o irmão admirado e seus dois amigos, em um ambiente distinto da rotina familiar, ganham relevo capital no relato de Deise, atravessado por fortes marcas de afetividade.

Apesar do fascínio comum pelo circo, o envolvimento continuado de Fábio e Daniel com manifestações circenses ao longo da infância apresenta nuances distintas entre si.

É com um brilho especial nos olhos que Fábio detalha os fortes vínculos entre sua família e o picadeiro. Seus pais se conheceram em um circo e após a fuga da mãe para se juntar ao então namorado, casaram-se e tornaram-se empregados de um estabelecimento circense. Ela atuava como dançarina e malabarista, enquanto ele era palhaço e se dedicava ao trapézio. Em função das peculiaridades da profissão dos pais, Fábio viveu com a avó entre os 7 e os 13 anos em uma pequena cidade no Piauí, período que ele destaca em sua narrativa.

Quando chegava o circo era aquela alegria, né; com todos os circos que chegavam na minha cidade eu pegava amizade. Eu ia lá, na montagem do circo, depois passava o dia inteiro com eles. Eu ia em todos os circos, sempre na primeira fila, quase na arena. Na hora do espetáculo, quando apagava tudo, daí começavam a anunciar, tal, tal, a gente ficava naquela alegria! Lá era assim: a cada dois, três meses chegava um circo diferente. (Informação verbal)⁸.

O palhaço e o trapézio contavam com a sua predileção, e o fato de terem sido justamente as funções exercidas pelo pai, com quem pouco conviveu, não parece ser fortuito. Mas Fábio acrescenta também sua satisfação em assistir as “*outras partes, como a mágica, a dança da vassoura, a boneca maluca*”. A lembrança forte mesmo é a arena, mas “*tinha também umas músicas que quando a gente escuta, a gente lembra: ‘ah, isso a gente ouvia muito no circo, era a música que a gente gostava’*”. Reitera que naquele momento, na casa de sua avó, não havia televisão, nem mesmo eletricidade, mas lembra que bem mais tarde, quando assistia na TV episódios de *Os Trapalhões*, dizia a si mesmo que “*isso também era circo*”.

⁸ Entrevista concedida por Fábio em São Paulo, 24 abr. 2022.

Fábio observa, contudo, que *“tinha também a parte sofrida”*, ou seja, havia evidências de preconceito contra os profissionais de circo: é trombadinha, cigano, *“Tem gente que confunde, acha que todo pessoal de circo é ladrão, que a gente⁹ quando chega na cidade vai pegar o que é dos outros. Tem gente que quer invadir, entrar sem pagar”*.

O romance familiar se repete anos mais tarde, quando sua irmã adolescente foge de casa para viver com o dono de um circo. Hoje, o casal é proprietário de um estabelecimento circense sediado no Maranhão no qual atuam também os sobrinhos de Fábio. *“Eu acho que uma das coisas mais alegres que tem é você participar de uma noite de espetáculo no circo; é muito especial, você esquece de tudo.”* E nosso depoente revela um desejo não satisfeito: *“Eu tinha aquele pensamento de um dia acompanhar o circo, fazer a mesma coisa, mas não deu certo”*. Quando perguntado sobre o estado de espírito como o qual ele saía das sessões circenses, Fábio responde:

Era... com vontade de voltar de novo já, para dormir, acordar porque no outro dia ia ter de novo. A pior parte era quando eles falavam: ‘amanhã vai ser o último dia aqui’. Desanimava a gente. Aí no outro dia eu voltava para assistir a desmontagem. Chorei várias vezes.

Daniel também passou a infância em uma cidade pequena, mas no interior de São Paulo. Provêm do circo suas primeiras vivências como espectador teatral, entre seis e dez anos de idade.

O que me chamava atenção era a apresentação final, um esquete que era o apogeu do espetáculo, uma pequena peça que sempre provocava risos. Era ali que eu via teatro. Achava fascinante; era o que eu mais esperava, o que eu mais queria ver. Era a única oportunidade de se ver um teatro. Um teatro de circo¹⁰.

O malabarismo não atraía o então menino, mas os palhaços e o globo da morte eram aguardados com ansiedade. Os demais números da sessão circense são mencionados apenas de passagem, pois a preferência de Daniel pela porção teatral do espetáculo é reiterada em seu discurso. A vibração da plateia vem à tona quando ele detalha suas lembranças:

⁹ O emprego de “a gente” revela o quanto Fábio se sente parte desse universo, apesar de viver na cidade de São Paulo, onde exerce a função de auxiliar de zeladoria há mais de duas décadas.

¹⁰ Entre 1955 e 1966, o programa da TV Record *Circo do Arrelia* reproduzia o mesmo formato. A apresentação que encerrava o espetáculo, também ansiosamente aguardada por esta autora, era então chamada de “comedinha”. Cf. também as manifestações do chamado “circo-teatro”.

Eu me lembro da participação do público, sempre torcendo por um ou outro personagem, tentando protegê-lo de uma ameaça. Aquela coisa de participação era muito comum no circo. Tinha muito aquela situação em que há alguém atrás do outro e o personagem que está falando não vê o que está atrás, mas a plateia vê e denuncia a presença. Isso levava o público à participação; gritavam, avisavam, alguns queriam entrar no picadeiro.

Uma recorrência dentro da fábula é ressaltada: “*sempre tinha um fantasma, alguém que queria atacar, algum espírito sobrenatural...*”. E nesse ponto se cruzavam os personagens fantásticos dos gibis devorados pelo garoto – Mandrake, Fantasma, Rocky Lane – com o enredo das situações apresentadas, frequentemente cômicas. “*A expectativa era ver uma peça de teatro mesmo, sabe? É como se fosse um cinema ao vivo*”.

Se Fábio se identificava – e se identifica até hoje – como membro de uma família circense, conhecendo, portanto, os meandros dos bastidores do picadeiro, Daniel era especialmente atraído pela ficção produzida aqui e agora na arena, paralelamente a outras modalidades que também o arrebatavam, como histórias em quadrinho e imagens cinematográficas.

A elaboração das experiências

Hoje, anos mais tarde, é interessante dirigir o olhar para as relações que nossos entrevistados vêm tecendo com a cena.

Sem que tivesse sido diretamente convidada para isso, Júlia sintetiza suas impressões a respeito do depoimento que acaba de oferecer.

Achei a experiência dessa entrevista interessante, até para tentar resgatar o que foi o passado, mas realmente não são lembranças muito ricas. Lembro vagamente que na época da infância eu frequentava teatro, fui outras vezes antes desse momento, lembro que era um hábito. Acho que na infância houve épocas em que eu frequentava muito mais teatro do que atualmente.

Os depoimentos de Elisa e Artur, ambos adultos na época, convergem em um aspecto: revelam lembranças mais precisas com o desempenho da atriz – cuja desenvoltura corporal ganha o primeiro plano na ótica da espectadora – ou com o caráter surpreendente da encenação de Thomas na perspectiva de Artur, do que com detalhes da fábula, tais como tema, situações ou personagens. Estas últimas, hoje,

estão envolvidas em certa opacidade que, no entanto, em nada compromete o que parece ter sido um estado de exaltação desses dois espectadores diante das obras.

A especificidade do fenômeno teatral, como sabemos, não provém da fábula, que se apresenta também sob diferentes modalidades na literatura ou no cinema, por exemplo, mas sim da fabricação de uma ficção diante da plateia a partir dos recursos oriundos das mais diferentes materialidades, desde a madeira do praticável ou as ondas sonoras da sonoplastia até o desenho da gestualidade do ator ou de seu figurino. Em sua experiência fundadora como espectadores, Elisa e Artur são marcados por essa múltipla transfiguração que testemunham no palco.

Fato semelhante é detectado entre os resultados da pesquisa realizada por Deldime e Pigeon (1988), segundo a qual o tema, as situações e a sequência dos acontecimentos não têm primazia entre as recordações manifestas em anos posteriores. Embora aquela pesquisa atribua peso maior à lembrança de personagens do que nosso estudo exploratório, ambos coincidem na preponderância da memória do espaço cênico em sua concretude material. Um exemplo ilustrativo é dado por aqueles autores acerca de uma encenação em que árvores e prédios de New York são figurados por andaimes em cena. Aquilo que essas estruturas representavam não fazia parte de modo significativo das lembranças de quem havia assistido o espetáculo. Era a estrutura metálica em si mesma, com os atores se deslocando agilmente em seus vãos, que vinha com mais acuidade à memória. Há outro aspecto, no entanto, que traz à baila uma diferença significativa entre os resultados de Pigeon e Deldime, por um lado, e os de nosso estudo por outro. Trata-se da presença de várias menções à música em cena por nossos depoentes, enquanto elas estão ausentes da memória da maioria dos espectadores europeus.

O depoimento de Deise é emblemático como ilustração da intensidade dos estados de espírito que podem preceder a ida ao local da representação ou o seu início. Sua preparação cuidadosa, a companhia do irmão mais velho, o fato de ter adentrado um mundo outro, tão desconhecido quanto prestigiado, são constitutivos de uma tarde especial, vivida subjetivamente quase como um ritual de passagem da infância para a adolescência.

Um dos pontos fortes de entrevistas não diretivas – a saber, a abertura para que o diálogo se estenda para direções não previstas – se manifesta na conversa com Fábio. Ao narrar o quanto o circo faz ainda parte de sua vida graças também ao papel central

que ele continua a exercer na família de sua irmã, ao comentar em tom sutilmente melancólico que gostaria de ter feito carreira circense, Fábio organiza e partilha com a entrevistadora reminiscências estruturantes de sua meninice.

No caso de Daniel, a conversa foi ocasião para que ele fizesse uma retrospectiva de suas relações com as Artes Cênicas desde as primeiras vezes aqui narradas até a atualidade em sua existência de docente universitário. Conta que gostaria de participar de peças na escola, mas nunca teve chance por ser tido como tímido; a possibilidade similar que se apresentava então, ou seja, o ato de recitar poesias diante dos colegas e da professora, decididamente não o interessava.

Uma oportunidade inesperada surgiu, no entanto, fora da instituição escolar. Por ser de família espírita, frequentava um centro com um pequeno palco sobre o qual periodicamente havia palestras proferidas por algum convidado externo; para atrair o público, o encontro era completado com uma peça teatral. A ideia era contribuir para que os frequentadores do centro, pessoas nem sempre alfabetizadas, entendessem as ideias de Allan Kardec. O ideário da catequese, marca do teatro jesuíta no Brasil, é assim retomado sob novas roupagens; o atuar “como se” uma vez mais se torna instrumento de uma causa altamente mobilizadora. E Daniel vai além:

Isso acontecia com os anarquistas também, eu descobri depois; eles faziam uma reunião de sindicato mais ou menos assim. Discutiam temas do sindicato, alguém fazia uma palestra e depois havia uma peça de teatro ou um baile.

Certa vez, Daniel foi escalado para fazer o papel de um menino pobre e faminto em uma dessas peças; satisfeito com a confiança nele depositada, se dedicou plenamente à tarefa de decorar o texto. Antes do início da apresentação foi preparar um sanduíche; pegou um bife que estava na chapa do fogão à lenha, colocou um pouco de óleo que vazou pelo pão, escorreu em seus dedos e os queimou. “*Naquele dia fiz a peça me ardendo, com duas bolhas na mão. Mas para mim foi a glória, me lembro até hoje. Na verdade, o que eu via no circo eu pude fazer lá. Na escola não.*”

Anos mais tarde, estudante de Letras e devorador de literatura, ele obtém uma bolsa de estudos no Instituto Goethe, instala-se em São Paulo, explora a metrópole e mergulha na dramaturgia alemã. Encanta-se com encenações antológicas, como “Galileo Galilei” (José Celso Martinez Corrêa, 1968), “O Balcão” (Victor Garcia, 1969), “Peer Gynt” (Antunes Filho, 1971), ao mesmo tempo que descobre Brecht, Stanislavski,

Anatol Rosenfeld, entre outros. A dramaturgia permaneceu central em sua trajetória; escreveu sobre o *Woyzeck* de Büchner ao mesmo tempo em que desenvolveu processos originais de escrita dramatúrgica com alunos de 8ª série classificados como casos de fracasso escolar. Se seu desejo de fazer teatro não se concretizou em determinado período como teria gostado, Daniel acompanha o movimento teatral paulistano e sempre que vem à cidade – ele reside no interior do estado – procura assistir a algum espetáculo. Uma linha de continuidade se desdobra entre o garoto que vibrava com o teatro no circo e o professor universitário de hoje.

Artur comenta que, após o contato com as encenações de Gerald Thomas – que considera um disparador daquilo que viria depois –, fez muito teatro por vários anos. De algum tempo para cá, porém, menciona um *“desencanto com o teatro”*. *“Hoje eu gosto de assistir, mas sou muito seletivo, não tenho mais a mesma fúria que tinha, assim de ver tudo”*.

Ao final do encontro com Artur – que hoje atua no campo da gestão cultural pública –, a conversa deriva para as primeiras vivências teatrais de seu filho, hoje formado em Artes Cênicas pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp). Artur se lembra então de uma passagem há muito soterrada na memória: seu filho, leitor ainda incipiente, dizendo com dificuldade em cena um texto sobre Kant. O espetáculo, no qual Artur também atuava, era *“Guerra Cega”* (2009), do Coletivo Bruto, dirigido por Maria Tendlau. Ainda surpreso com a associação feita entre a sua própria *“primeira vez”* como espectador e a de seu filho como atuante, ele agradece pela entrevista, sensibilizado pela oportunidade de reconstruir um detalhe significativo de seu passado como pai.

Os depoimentos recolhidos mostram que a escola não constituiu nem de longe um fator de aproximação com as artes da cena. Nas únicas vezes em que ela aparece, os relatos citam situações tediosas, marcadas pelo desinteresse de Artur e Daniel. Pesquisas recentes no âmbito do próprio Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), no entanto, têm procurado contribuir para alterar esse quadro, voltando-se para a formulação de modalidades de mediação artística entre crianças, jovens e a cena dentro da instituição escolar. A relevância de tais investigações se evidencia na medida em que a escola se configura, como sabemos, como o coração do processo democrático.

As considerações emitidas pelos depoentes abrem nossos olhos em relação aos inúmeros fatores implicados no movimento de sair de casa para assistir a um espetáculo ou similar. Sabemos que o custo do ingresso, embora não deva ser minimizado, não é o único fator em jogo; a gratuidade tampouco assegura o tão almejado preenchimento da plateia, muito menos engendra por si só a figura do espectador. A trajetória de vida dos entrevistados chama nossa atenção para o peso de fatores ligados ao acaso na constituição gradativa do espectador. As primeiras vivências aqui relatadas revelam como alguns chegaram a transformá-las em experiências efetivas e renovadas ao longo da existência, enquanto para outros elas se resumiram a momentos agradáveis e pontuais.

Diferentes expectativas estão associadas ao movimento de se endereçar ao local em que ocorre a cena; a intenção de se distrair, de penetrar em mundos outros se associa à satisfação de viver uma situação extracotidiana, revestida de prestígio social. Os depoimentos ilustram momentos de descoberta de espaços arquitetônicos não habituais que se tornam interessantes em si mesmos, assim como a crescente expectativa dos espectadores em relação à iminência do início da cena. Esse último aspecto em particular é bem destacado no trabalho original do coletivo artístico Inerte¹¹, que transforma em “metacena” a angústia de uma espectadora já acomodada na plateia, nos minutos que precedem a abertura das cortinas.

Ainda dentro do espectro das relações espaciais, as entrelinhas dos relatos obtidos revelam o quanto a proximidade física entre o fruidor e o espaço cênico – no caso, palco ou picadeiro – é vista como propiciadora de um envolvimento forte com aquilo que é apresentado.

O estado de espírito do momento, assim como a companhia com a qual se partilha a fruição da obra, constituem elementos de grande relevância para o espectador. De modo sempre associado a uma série quase infinita de fatores de ordem afetiva, ambos os elementos se vinculam não apenas à própria apreciação da obra, mas também às circunstâncias que a envolveram.

Não obstante o encantamento das primeiras vivências, a trajetória dos entrevistados mostra que ele não é suficiente para engendrar a figura do espectador na aceção do sujeito para quem a fruição é vivida como a satisfação de um desejo ou

¹¹ Verificar em Flávio Desgranges e Giuliana Simões (2017, p. 17-18) passagem sobre a referida cena realizada pelo Instável Núcleo de Estudos de Recepção Teatral (Inerte).

de uma expectativa continuamente renovada. Como agir diante dessa constatação? Diferentes concepções de mediação artística tentam responder a essa pergunta¹², destacando-se sua permeabilidade ao surgimento de novas ênfases e invenções que possibilitem o estabelecimento de vínculos potentes entre o fruidor e a obra.

No intento de avançar na compreensão dos fenômenos ligados à apreciação da arte, recorreremos às pistas que nos são oferecidas pela noção de experiência de caráter estético. Elas provêm de duas figuras de proa da chamada corrente pragmatista. A primeira deles é John Dewey (1859-1952), filósofo e pedagogo norte-americano conhecido entre nós como mentor da chamada “escola ativa” ou “escola nova”. O outro é o também norte-americano William James (1842-1910), filósofo e participante ativo de iniciativas experimentais nos primórdios da psicologia.

A dimensão estética, responsável pela ampliação e enriquecimento da vida, é central no livro *Arte como experiência* (DEWEY, 2010), a principal referência do pensamento de Dewey para a abordagem de nossos propósitos. Nele, ao mesmo tempo em que o autor instaura uma distinção – a dimensão artística se refere principalmente ao ato de produção, ao passo de que a dimensão estética se vincula sobretudo à percepção e ao prazer (DEWEY, 2010, p. 125-126) –, nos surpreende com uma visão particular desta última. Segundo o autor, “o que quer que proporcione em alguma medida o enriquecimento da experiência imediata é, nessa medida, estético” (DEWEY, 2010, p. 11). Em outro ponto de sua obra, ele retoma a questão: “o estético [...] é o desenvolvimento esclarecido e intensificado de traços que pertencem a toda experiência normalmente completa” (DEWEY, 2010, p. 125). Ambas as asserções têm a propriedade de expandir largamente, para além de visões corriqueiras, o emprego do adjetivo que nos ocupa.

Na base dessa asserção de Dewey encontramos uma crítica veemente ao abismo entre produtor e consumidor, entre a experiência comum e a experiência estética. Assim, ele rejeita a ruptura da continuidade entre a arte e a vida do dia a dia, ao mesmo tempo que vê como função precípua da arte o aprimoramento da capacidade de perceber, sempre salientando a relevância de “recuperar a continuidade da experiência estética com os processos normais do viver” (DEWEY, 2010, p. 70). Há uma passagem no livro que ilustra sua posição de modo translúcido.

¹² Ver Pupo (2015a).

Para *compreender* o estético em suas formas supremas e aprovadas, é preciso começar por ele em sua forma bruta; nos acontecimentos e cenas que prendem o olhar e o ouvido atentos do homem, despertando seu interesse e lhe proporcionando prazer ao olhar e ouvir [...]. As origens da arte na experiência humana serão aprendidas por quem vir como a graça tensa do jogador de bola contagia a multidão de espectadores; por quem notar o deleite da dona de casa que cuida de suas plantas e o interesse atento com que seu marido cuida do pedaço de jardim em frente à casa; por quem perceber o prazer do espectador ao remexer a lenha que arde na lareira e ao observar as chamas dardejantes e as brasas que se desfazem. (DEWEY, 2010, p. 62, grifo do autor).

A citação sugere um norte a ser explorado em contextos tanto formais quanto não formais de educação: o ato de deter-se na observação sensível dos fenômenos como atitude continuada, a ser também desenvolvida diante de objetos artísticos.

William James vai na mesma direção quando destaca que a vivência que não se torna consciente não pode ser chamada de experiência, na medida em que não gera conhecimento. Em outras palavras, o envolvimento do sujeito na vivência, a percepção aguçada durante seu transcurso e a reflexão sobre ela parecem ser condição *sine qua non* para que a vivência seja devidamente processada, transformando-se assim numa experiência (RAMALDES; CAMARGO, 2017).

Essas considerações constituem pista fértil para que possamos compreender um ponto central do nosso tema. Se desejamos pensar ações que abram caminhos para a constituição do espectador, focalizar a continuidade dessas experiências estéticas ao longo de toda a vida, assim como nutrir a imaginação sensorial, parece configurar um percurso fecundo.

Dado que eventuais condições socioeconômicas favoráveis dos sujeitos não são fatores que por si só asseguram a fruição artística, se desejarmos atuar em prol da ampliação e do aprofundamento da recepção de manifestações artísticas e estivermos implicados no universo da educação ou da cultura, um imperativo se impõe. A situação atual do Brasil e do mundo exige o enfrentamento de uma ordem social hiperconectada digitalmente, tributária da velocidade e da produtividade, que dita concepções de vida e práticas virtuais transversais às diferentes classes sociais. Diante desse quadro, a copresença entre quem faz e quem assiste adquire um caráter de singularidade a ser redescoberto e explorado.

Por ocasião da 33ª Bienal de São Paulo, a proposta do material concebido para suscitar a apreciação das obras – seja individual ou coletivamente – enfatiza justamente

a dilatação da atenção. Seus responsáveis abandonaram o partido tomado em bienais anteriores, que privilegiavam a oferta de informações para orientar a apreciação, em prol de um outro desafio. O texto “Convite à atenção”¹³, elaborado pela equipe pedagógica da exposição, fala por si mesmo. Suas partes, “Encontrar uma obra”, “Dedicar atenção”, “Registrar a experiência” e “Compartilhar” convidam o visitante a se deter no momento presente e a estabelecer uma relação com as obras na qual as marcas da subjetividade do observador sejam norteadoras. Parece-nos que essas diretrizes podem ser também altamente inspiradoras para a criação de modalidades de mediação entre o sujeito e as artes da cena. Observar a obra, deixar-se impregnar por ela e partilhar descobertas e associações são ações que sintetizam um percurso promissor, a ser também equacionado em termos das artes da cena.

Os depoimentos apresentados evidenciam ocasiões em que experiências de caráter estético ocorreram, e os pensadores escolhidos contribuem para que possamos compreendê-las. Atuar no sentido de proporcionar a continuidade, o aprofundamento e a diversificação dessas experiências mediante a formulação de políticas públicas e de processos educacionais formais e não formais, sem dúvida, poderá abrir portas para que a fruição da cena, por sua vez, permita a abertura de outras tantas portas.

REFERÊNCIAS

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CARNEIRO, Leonel Martins. **A experiência do espectador contemporâneo**: memória, invenção e narrativa. Rio Branco: Edufac, 2019.

CAVAILLÉ, Fabien; LECHEVALIER, Claire. **Récits de spectateurs** : raconter le spectacle, modéliser l'expérience, XVII - XXème siècle. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2017.

DELDIME, Roger; PIGEON, Jeanne. **La mémoire du jeune spectateur**. Bruxelles: De Boeck, 1988.

DESGRANGES, Flávio. **A inversão da olhadela**. São Paulo: Hucitec, 2012.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

¹³ Confira a publicação e as propostas de exercício em: <http://33.bienal.org.br/pt/convite-a-atencao>. Acesso em: 24 set. 2022.

DESGRANGES, Flávio; SIMÕES, Giuliana. **O ato do espectador**: perspectivas artísticas e pedagógicas. São Paulo: Hucitec, 2017.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FISCHER-LICHTE, Érika. L'activité du spectateur. *In*: HUNKELER, Thomas; KISS, Corinne Fournier; LÜTHI, Ariane (ed.). **Place au public** : les spectateurs du théâtre contemporain. Genève: MetisPresses, 2008. p. 69-83.

IZQUIERDO, Ivan. **Memória**. Porto Alegre: Artmed, 2021.

MERVANT-ROUX, Marie Madeleine. **Figurations du spectateur** : une reflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie. Paris: L'Harmattan, 2006.

PUPO, Maria Lúcia de Souza B. Luzes sobre o espectador: artistas e docentes em ação. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 330-355, 2015a. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/50327>. Acesso em: 23 ago. 2022.

PUPO, Maria Lúcia de Souza B. **Para alimentar o desejo de teatro**. São Paulo: Hucitec, 2015b.

RAMALDES, Karine; CAMARGO, Robson Corrêa. **Os jogos teatrais de Viola Spolin**: uma pedagogia da experiência. Goiânia: Kelps, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.