SÃO PAULO 2022

# O TEMPO E O CÃO: ENTREMEIOS ENTRE EXPERIÊNCIAS, MEDIAÇÕES E OUTRAS COSTURAS

ALINE DE OLIVEIRA FERRAZ

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

ALINE DE
OLIVEIRA FERRAZ

# O TEMPO E O CÃO: ENTREMEIOS ENTRE EXPERIÊNCIAS, MEDIAÇÕES E OUTRAS COSTURAS.

*Foto de uma instalação realizada pela Cia. Teatro Documentário, durante as ações artísticas de investigação dramatúrgica do Projeto O Tempo e o Cão: documentário cênico de pequenas memórias da cidade, realizado em parceria com o Grupo Teatral Pandora e a comunidade do entorno da Ocupação Canhoba em 6/3/2018.*

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

**Área de concentração:** Pedagogia do Teatro

**Linha de pesquisa:** Teatro e Educação

**Orientador:** Prof. Dr. Flávio Augusto Desgranges de Carvalho.
São Paulo 2022

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunica es e Artes da Universidade de S o Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Ferraz, Aline de Oliveira
O tempo e o cão: entremeios entre experiências, mediações e outras costuras / Aline de Oliveira Ferraz; orientador, Prof. Dr. Flávio Desgranges. - São Paulo, 2022.
137 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Espectador. 2. Experiência. 3. Mediação Teatral. 4. Teatro Documentário. 5. Empatia. I. Desgranges, Prof. Dr. Flávio . II. Título.
CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

**FERRAZ, ALINE DE OLIVEIRA**

**TÍTULO: O TEMPO E O CÃO: ENTREMEIOS ENTRE EXPERIÊNCIAS, MEDIAÇÕES E OUTRAS COSTURAS.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, na Área de Concentração Pedagogia do Teatro, na Linha de Pesquisa Teatro e Educação, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição:_____

Julgamento:_____

Prof. Dr. _____

Instituição:_____

Julgamento:_____

Prof. Dr. _____

Instituição:_____

Julgamento:_____

Prof. Dr. _____

Instituição:_____

Julgamento:_____

Prof. Dr. _____

Instituição:_____

Julgamento:_____

# AGRADECIMENTOS

*Em 2012, enquanto escrevia os agradecimentos da minha dissertação de mestrado, na área da Pedagogia do Teatro no PPGAC/ECA/USP, imaginando ser o texto de despedida das produções acadêmicas que realizaria, me empenhei, provavelmente em vão, para não deixar de mencionar as instituições e pessoas que tornaram a jornada daquele momento possível.*

*O tempo, de lá para cá, me fez mais consciente de que esquecimento "se inscreve em toda grafia", conforme nos ensina Leda Martins (2003,p.64), de forma que provavelmente, deixarei de citar alguns nomes e suas colaborações, mesmo sendo imensamente grata por todas as contribuições desse fiar coletivo, feito de grandes e pequenos gestos, como uma conversa telefônica que rende uma tarde de escrita, uma fala motivadora na fila de um banco, a leitura e o feedback de um trecho, a disponibilidade dos que aceitaram partilhar a plateia de um espetáculo teatral conosco, e principalmente dos que se disponibilizaram para nossas propostas medianeiras. Então, que fique registrado minha gratidão pelas referências que estruturam esta pesquisa e pela compreensão dos deslizes de atenção que possa ter cometido com familiares e amigos no período em que foi necessária maior dedicação a este projeto.*

*Antes da tentativa de nomear os representantes dos apoios que me trouxeram até aqui, agradeço ao Prof. Dr. Flávio Desgranges por todos os gestos pedagógicos que me incentivaram a acreditar neste projeto, desde antes de sua existência até sua conclusão.*

*Sou grata à Profa. Dra. Maria Lúcia Pupo e ao Prof. Dr. Marcelo Soler pelos valorosos apontamentos realizados na ocasião da qualificação e em outros momentos edificantes desta pesquisa, e ainda à Profa. Dra. Ana Mae Barbosa, Profa. Dra. Celida Salume Mendonça e a Profa. Dra. Leda Maria Martins que aceitaram compor o quadro destas contribuições.*

*Agradeço às intituições e pessoas que atuam nestes espaços: Universidade de São Paulo, Programa de Pós Graduação da ECA/USP, Departamento de Artes Cênicas ECA/USP, Biblioteca - Escola de Comunicações e Artes - ECA-USP, Secretaria Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo, Secretaria Municipal de Educação da Cidade de São Paulo, Companhia Teatro Documentário, Centro de Cidadania LGBTI Laura Vermont, Companhia Nós Existimos, iNerTE - Instável Núcleo de Estudos de Recepção Teatral, Companhia Antropofágica, Companhia de Teatro Heliópolis, Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, Grupo Pandora de Teatro, Vila Itororó Canteiro Aberto e Instituto Pedra.*

*Agradeço os professores, os colegas, amigos e familiares que com suas referências, presenças, atitudes, escutas e leituras, inspiraram as reflexões aqui registradas: Ailton Gomes, Alan Paes, Alessandro Fritzen, Alexandre Krug, Alexandre Mate, Amália Galvão Idelbrando, Anayan Moretto, André Blumenschein, André Greco, Andrea Caruso, Andrea Kino, Adriana Mangabeira, Ana Hanae, Ana Lia Lemos, Ana Júlia Marko, Ana Maria de O. Ferraz, Anna Vera Ramos, Bete Dorgan, Beka das Rosas, Bem Ferraz, Caio Ferraz, Carolina Angrisani, Clayton Jah Jah Souza, Claudia Alves Fabiano, Cláudia Lago, Celso Frateschi, Cris Forneck, Daniela Jakubaszko, Danielle Lopes, Danilo Monteiro, Dalva de Souza Franco, Denise Ferraz, Edicarlos Santana, Edi Meireles, Eduardo Silva, Elise Vieira, Ferdinando Martins, Flávio Marco, Francisco Forlenza, Giuliana Simões, Gustavo Curado, Gustavo Trestini, Helder Ferraz, Igor Ferraz, Isabel Gonçalves, Isabel Marques, João Nemi, José Alves, José Olegário Neto, Josmar Carvalho, Júlia Guimarães, Júlia Higashi, Julia Moretti, Júlia Morita Nobre, Júlio César Dória, Kátia E. Galliac, Kleber Luiz Bosque, Laila Lima, Larissa Pontes, Leonel Martins Carneiro, Ligia Botelho, Luiz Fernando Ramos, Luciane Morais, Márcio Rossi, Maninho Ferraz, Marcos Bueno, Maria Clarice Prata, Maria Fernanda Vomero, Maria Helena Ramos, Maria Rita Kehl, Maria Vitória Lucas, Maurício Perussi, Maurício Rondelli, Natacha Dias, Natália Lemos, Natália Sanches, Natita Morena, Ney Piacentini, Oswaldo Souto, Paula Arruda, Patrícia Gonçalves, Patrícia Magri, Paulo Henrique Santana, Pedro Granato, Pedro Ferraz, Rania Soares, Raphaela Fini, Raquel Rodrigues, Renan Ferraz, Roberto Morettho, Robson Alfieri, Samir Signeu Porto Oliveira, Sandra Soares, Sérgio Kiyoshi Tamada, Silvia Naldoni, Silvia Fernandes, Telma Fernandes, Telma Smith, Virgínia Laís, Viviam Borghi, Walmir Pavam, Yara Iguchi.*

*Agradeço à cumplicidade dos leitores-espectadores presentes.*

*Aos que me antecederam,*
*Aos que fiaram junto e,*
*com suas presenças,*
*proporcionaram experiências, inspiração*
*e confiança.*
*Aos que tecerão sentido*
*para tudo isso.*

## RESUMO

De forma semelhante aos modos como os espectadores costumam agir diante da cena, cerzindo lembranças e atribuindo sentido às suas experiências, a presente pesquisa busca revisitar práticas de mediação teatral, em situações variadas, vivenciadas entre os anos de 2004 a 2018, na cidade de São Paulo.

A linguagem autobiográfica adotada e os referenciais teóricos estruturantes têm por objetivo conferir um ponto de vista sobre as ações medianeiras, as noções de experiência, de tempo e mediação.

O foco dessas sondagens teve o intuito de demonstrar como, nos processos de leitura cênica, o tempo ampliado e coletivizado é um fator de suma importância para a elaboração de experiências, inscritas no compartilhamento de subjetividades e no exercício de escutas empáticas.

*Palavras-chave: Espectador; Experiência; Mediação Teatral; Tempo; Teatro Documentário; Empatia*

## ABSTRACT

Similarly to the ways in which the spectators usually act in front of the scene, mending memories and attributing meaning to their experiences, this research seeks to revisit theatrical mediation practices, in varied situations, experienced between the years 2004 to 2018, in the city of São Paulo.

The autobiographical language adopted and the structuring theoretical references aim to confer a point of view on the median actions, the notions of experience, time and mediation.

The focus of these surveys was intended to demonstrate that, in the processes of scenic reading, the extended and collectivized time is a factor of great importance for the elaboration of experiences, inscribed in the sharing of subjectivities and in the exercise of empathic listening.

*Keywords: Spectator; Experience; Theatrical Mediation; Time; Documentary Theatre; Empathy.*

# SUMÁRIO

**1. Alinhavos iniciais ..... 8**
1.1. Tramas ..... 9
1.2. Bordados de uma espectadora e seus cenários de fala ..... 13

**2. Os fios desta tecelagem ..... 27**
2.1 A experiência ..... 28
2.2 Benjamin, a experiência e o tempo ..... 32
2.3 O tempo ..... 34
2.4 A mediação teatral ..... 38

**3. Tecidos ..... 50**
3.1 Experiência e formação: quando o público encontra o espectador ..... 51
3.1.1 Quando um espectador encontra outro espectador ..... 59
3.2 Mediação como prática de leituras ampliadas: como vou saber se nunca fui? ..... 63
3.3 Experiência, empatia, quiçá alguma possibilidade de reparação ..... 68

**4. Costuras sobre um fiar teatral coletivo ..... 75**
4.1 No tear da Cia. Teatro Documentário ..... 80
4.2 Sobre a Cia. Teatro Doc. ..... 82
4.3 Cia. Teatro Doc. em canteiro aberto ..... 83
4.4 Costuras sobre um fiar teatral coletivo ..... 87
4.5 Tempo de capturar memórias ..... 91
4.6 O Teatro , a memória e a cidade ..... 95

**5. Documentário cênico em canteiro aberto ..... 106**
5.1 Um canteiro aberto de mediações e memórias ..... 108
5.2 Sobre a tentativa de parar o cavalo Bolinha ..... 111
5.3 Quem esquece um leão? ..... 114
5.4 O que os pardais desta árvore têm a dizer? ..... 116
5.5 O cão e o imperativo da velocidade ..... 118
5.6 Mediações sobre proposições meta-documentaristas ..... 119
5.7 Mediações em rede ..... 120

**6. Arremates Finais ..... 122**

**7. Anexo: Entrevista com Maria Rita Kehl ..... 131**

**Revisão:** Daniela Jakubaszko e Ricardo Ondir
**Diagramação:** Sérgio Kiyoshi Tamada e Felipe Uchôas
**Narrativas:** Danilo Monteiro
**Revisão das Narrativas:** Ricardo Ondir

# 1. ALINHAVOS INICIAIS

## 1.1. TRAMAS

*Quando teço, sinto que compartilho o desejo de explorar a memória e conectar minhas raízes com novas formas de viver. Erika Pineda[1].*

De forma semelhante às costuras de saberes realizadas pelos espectadores diante das cenas a que assistem, me coloco na condição de espectadora-tecelã, e assim vou construindo os fios analíticos que sustentam a prática espectatorial, cerzindo as aprendizagens garimpadas durante esta pesquisa, retomando experiências anteriores que, por sua vez, me trouxeram até aqui e, inevitavelmente, definem a forma como me apresento e elaboro esse registro.

Toda escrita se vincula a um pensamento anterior, como o desenrolar de uma linha do interior de um novelo. Não são poucos os paralelos entre a vida, o pensamento, as práticas da escrita e da costura. Afinal, como poeticamente retratou Guimarães Rosa (1968): "viver é um rasgar-se e remendar-se". (ROSA, 1968, p. 76).

Uma ideia brota quase sempre associada a outras palavras, que se apresentam em uma espécie de fio contínuo de lembranças, aptas a se tornarem memórias. No contexto deste desenrolar discursivo, atuam criativamente tanto os que se dedicam à tessitura das palavras escritas, quanto os que fiam suas variadas possibilidades de leituras.

Na simbologia da costura, neste alinhavo inicial, vislumbro a possibilidade de construir tecelagens de padrões distintos, que abarquem as tramas das interações cênicas entre as produções de artistas e espectadores diversos, para, por fim, sugerir que as costuras nesse espaço sejam plataformas de criação e evidenciação de entremeios que têm por objetivo potencializar o compartilhamento das experiências advindas dos diálogos em torno da cena.

*Ao longo do tempo, a criatividade aliada às necessidades cotidianas permitiram que os homens criassem soluções aos seus desafios. Foi em meio ao nascimento da própria cultura, como tal, que surgiram as primeiras técnicas de extração de fios, bem como a amarração desses fios. A utilização de fibras e fios é tão antiga quanto a história do próprio homem. (CAMPOS & GARCIA, 2012, p. 1).*

O macramê é uma técnica de tecelagem por meio do cruzamento de linhas. Ao cruzar os fios, as mãos da(o) artesã(o) produzem tramas resultantes tanto da amarração das linhas como dos espaços entre elas. É possível visualizar que à medida que uma linha é tecida, ela se funde com a própria tecelagem. Assim, tanto a estrutura de uma, quanto da outra, é alterada. A ação sobre a linha inaugura uma nova coisa, e enquanto a linha for manipulada a tecelagem permanecerá em constante evolução: "(...) é no meio que há o devir, o movimento, a velocidade, o turbilhão. O meio não é uma média, e sim, ao contrário, um excesso. É pelo meio que as coisas crescem." (DELEUZE, 2010, p. 34-35).

---

*1 Erika Pineda é artista têxtil. Fala de abertura do curso Macramê circular. Disponível em: https://www.domestika.org/pt/courses/978-tecnicas-de-macrame-circular Acesso em 20/10/2020.*

De forma metafórica os desenhos variados produzidos nessa técnica ilustram os modos de produção artística no contexto da mediação teatral, aqui pensada como espaços para a produção de singularidades poéticas de artistas e de espectadores.

Não à toa que a capa dessa tese foi fiada em macramê pela matriarca da minha família, agora na casa dos oitenta anos. A técnica de entrelaçamento que dá origem a variados nós e desenhos não me deixa esquecer a tendência familiar de fazer do ócio um tempo de produção. O exemplo mais próximo dessa percepção consiste no fato de que grande parte do registro desta escrita, se não toda, foi realizada durante o período reservado ao descanso da atividade principal de docente que desempenho. Se por um lado essa condição torna esta pesquisa mais suscetível aos equívocos resultantes da fadiga, por outro, documenta o desejo de uma universidade pública atenta à inclusão de um perfil alargado de pesquisadores.

O trabalho manual surge aqui como um dispositivo que favorece o coser, tanto do pensamento, quanto das conversas a partir do que se pensa. Eu mesma fiz da costura manual de cada uma das capas que servirão de base para o macramê um intervalo de tempo, morada para um inconsciente abalado, um respiro nas apreensões de uma pesquisa concluída durante uma pandemia.

Para além do necessário escape, em um contexto preponderantemente industrializado, assar seus próprios pães [2], confeccionar manualmente seus próprios tecidos, criar pausas para o diálogo, desenvolver uma técnica manual, mesmo que seja produzida com fins decorativos, constituem micropolíticas, microrrevoluções em um presente cheio de demandas e incertezas.

De forma aproximada, o caráter revolucionário que se pode vislumbrar no ato de leitura do espectador se vincula tanto ao uso distinto do tempo arbitrário do relógio de ponto mercantil, quanto à potência em atribuir sentidos próprios ao que se passa, em um ritmo próprio, numa espécie de reivindicação da autonomia dos sentidos.

Investir tempo na tarefa de produzir significação cênica possibilita o desdobramento dos fios mnemônicos das experiências advindas de bagagens anteriores à apreciação teatral. Nesse processo o espectador privilegia um trabalho cujo lucro é, na maior parte das vezes, imaterial.

O uso da palavra tarefa surge aqui como lembrança de que a construção de sentido se dá também como ação involuntária, enlaçando motivações que justifiquem os investimentos de tempo e grande empenho das faculdades mentais e emocionais. Ninguém pensa por boa vontade, Deleuze nos lembra que o pensamento costuma tematizar aquilo que carece de sentido, que nos desafia a revisitar nossas certezas em busca de uma interpretação significativa. (DELEUZE, 1987, p. 96).

Esses são bons indícios para a compreensão dos motivos pelos quais, após uma jornada pesada de trabalho, as pessoas tendem a optar por passatempos específicos, por certas conversas e por determinadas experiências estéticas que, aparentemente, demandam menos esforço do intelecto, economia de deslocamentos e interações sociais.

A frequentação teatral, ao contrário, é uma atividade que sugere socialização e, em geral, solicita atenção e decodificação dos elementos apresentados, o que nos permite inferir que os projetos de fruição cênica não se resumem apenas às questões de ordem educacional, mas também aos aspectos intrínsecos à infraestrutura social que favoreçam as condições dos sujeitos responsáveis por atribuir sentido à cena.

Quando menciono o conceito de cena teatral, faço-o de forma genérica, uma vez que são muitos os teatros, pois as artes cênicas abarcam em si a diversidade de experiências existentes nos contextos históricos e sociais em que se inserem. As pessoas fazem os teatros e elas são diversas. Ao produzirem os teatros, acabam por revelar os microuniversos e as micropolíticas que as representam.

---

*[2] Referência à crítica realizada por Anders Günters à sociedade hiper industrializada, por meio do paralelo entre a confecção de pães e a construção da linguagem que, segundo Günters, deixaram de ser tarefas artesanais, para serem produzidas fora das residências. (GÜNTERS apud JAPPE, 2005, p.271).*

*A Filosofia do Teatro afirma que o teatro é um acontecimento (no sentido que Deleuze atribui à ideia de acontecimento: algo que acontece, algo onde se coloca a construção de sentido, por extensão, existência e habilidade) que produz entes no seu acontecer, ligado à cultura vivente, à presença aurática dos corpos. (DUBATTI, 2011, p. 16).*

E como teatros entendemos não apenas os prédios, mas também sua gente: os atores, os diretores, e não apenas esses, mas, igualmente, os dramaturgos, os cenógrafos, os iluminadores, os bilheteiros, e aqueles que são o sentido de tudo isso: os espectadores.

Nesses teatros, que desde a Grécia antiga são lugares de onde se vê, ocorrem as encenações que, para além das apresentações públicas, carregam em suas estruturas muitas horas de trabalho e dedicação em torno do que será apresentado.

Os processos de criação cênica incluem investigações em torno dos conteúdos e das formas inscritas na linguagem teatral. Nos denominados ensaios são realizados improvisos, descobertas, repetições e refinamentos dos esboços cênicos. Tais procedimentos, geralmente, visam aprofundar os diálogos entre os diversos signos que compõem a cena e os variados artistas envolvidos nas soluções expressivas que darão forma aos discursos cênicos produzidos.

Nos ensaios, as trocas de experiências e as aprendizagens entre os artistas são comuns. Em um fragmento dirigido aos atores, Grotowski caracteriza o ensaio como uma "grande aventura", o que nos permite pensar que os espaços de ensaios deveriam ser estendidos a todas as pessoas que atuam (no sentido de agir) no acontecimento teatral. Limitar a experiência cênica, no âmbito de sua feitura, exclusivamente para um grupo, ou oferecer apenas a sua leitura para as demais pessoas, são formas de reduzir a abrangência da dimensão social da própria linguagem.

*No teatro temos um elo que é visível - o espetáculo - e outro, que é quase invisível: os ensaios. Os ensaios não são apenas uma preparação para a estreia, são, para o ator, um terreno de descobertas, sobre ele mesmo, suas possibilidades, suas chances de ultrapassar os próprios limites. Os ensaios são uma grande aventura quando trabalhamos com seriedade. (GROTOWSKI, 2007, p.229).*

Ao defendermos processos contemporâneos que pensam democraticamente o acesso público aos ensaios como espaço privilegiados de pesquisas, imaginamos que não apenas os espectadores tendem a ganhar com essas práticas, mas a própria cena ganha ao incluir todas essas presenças no processo de construção de sentido, tornando ainda mais dinâmico o estudo da própria linguagem, bem como o resgate das experiências dos envolvidos, da memória social de assuntos que merecem ser revisitados, por meio de debates e mediações em torno de conflitos relevantes na atualidade.

Se é possível compreender que não existe valoração entre as etapas que envolvem uma produção teatral e entre os elementos que compõem a linguagem teatral, é possível pensar que não existe uma única forma de se compreender o que se apresenta, o que nos permite constatar que a matéria prima dos teatros são as experiências dos que produzem e também dos que inventam sentidos a partir do que é apresentado.

Ao elaborarem sentidos cênicos, artistas e espectadores promovem práticas dialógicas a partir do que os constituem, num processo de retroalimentação de experiências. Dessa forma é possível compreender que os teatros são tão potentes quanto a multiplicidade de interações realizadas a partir das propostas cênicas.

Assim como se verifica a necessidade de um ambiente favorável aos ensaios artísticos, percebe-se a importância de estabelecer espaços propícios para o diálogo sobre as experiências decorrentes da interação com os produtos da arte. Os tempos e os lugares dedicados a essas trocas serão aqui compreendidos como 'espaços de mediação'.

A amplitude do conceito de mediação será retomada mais adiante. Mas, a fim de alinhavar a percepção que introduzi logo acima, de forma resumida, é possível compreender a mediação como uma ação intencional com objetivo de oportunizar espaços destinados às trocas de percepções entre artistas e espectadores, fomentando o intercâmbio de experiências e evidenciando as proposições poéticas advindas dos encontros entre os que produzem arte, estejam eles posicionados como artistas ou como espectadores.

Os estudos de Bondía (2014) e principalmente de Benjamin (1913 a 1943) sustentam as pesquisas em torno do conceito de experiência, permitindo que sejam reconhecidas as formas como a noção de experiência surge nas respostas e participações medianeras, tanto com espectadores que realizaram suas primeiras leituras de cena, quanto com espectadores experientes, habituados a frequentar eventos teatrais. Essas reflexões nortearão as análises sobre o potencial artístico das mediações decorrentes de processos de produções teatrais, ancoradas nas experiências tanto dos artistas como dos espectadores.

Nesses processos a experiência do artista pode ser redimensionada no diálogo com os leitores daquilo que se apresenta, que não está diretamente relacionado com o grau de conhecimento que esse participante tenha sobre teatro. Tais interações dificilmente são frutos do acaso, ao contrário, nascem de uma atenção intencional em direção ao caráter dialógico do teatro, bem como de uma compreensão alargada do processo artístico, que se efetiva em um modo de fazer teatral que inclui o público e a dimensão pública do acontecimento artístico.

Nesse contexto, temos o que o pensador Favaretto (2017) definiu como redimensionamento "ético-estético das artes a partir da modernidade", em que os artistas como propositores voltam seus interesses aos objetivos desses encontros públicos. Ao nos abrirmos para a relação com os outros e com o entorno podemos nos apropriar de uma série de valores culturais que interferem e até mesmo definem o modo com que constituímos o nosso lugar no mundo. De forma semelhante, o teatro pode se tornar mais relevante e efetivo quando inclui em sua práxis o diálogo efetivo com seu destinatário.

Lançar um olhar para a mediação teatral nesta pesquisa fez com que, durante esses últimos cinco anos, eu repensasse o teatro, a forma como eu me vejo e também as razões pelas quais eu desejo permanecer realizando as pesquisas cênicas que desenvolvo, solicitando tanto a revisitação da minha própria história, como do meu lugar de fala no presente. E, por isso, em caráter excepcional, por vezes assumirei a escrita em primeira pessoa.

Se posso afirmar que minha origem tem influência direta no lugar que ocupo no mundo, também é possível notar que, tão importante quanto a autopercepção daquilo que nos distingue como sujeitos no mundo, é reconhecer os espaços que permitem nossos posicionamentos em relação a essas experiências.

A experiência, e a consciência dessa bagagem no âmbito social, são fatores estruturantes na produção artística, interferindo diretamente nos discursos, nas posturas, e na materialidade das proposições elaboradas pelos artistas, pelos mediadores e espectadores. Forma-se um círculo de influências que tende a se retroalimentar.

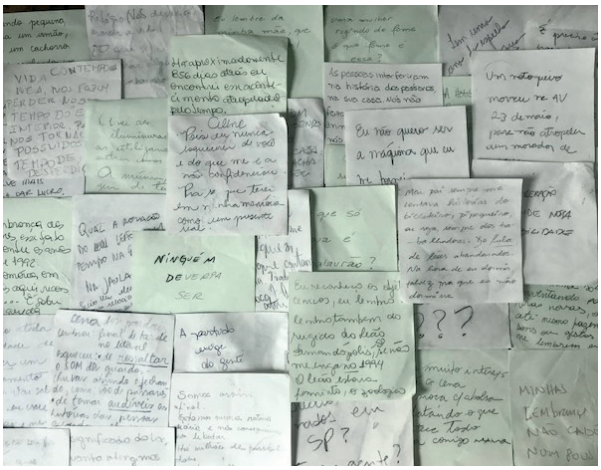
Embora a bibliografia em torno dos conceitos de experiência e dos diversos aspectos históricos e sociais que definem o lugar do espectador já me conduzissem a reminiscências das trajetórias que me marcaram, foi apenas após a proposta da banca de qualificação desta pesquisa, seguida de uma dificuldade de compartilhar os caminhos que me conduziram até aqui, que me autorizei um pequeno desvio no projeto inicial, a fim de revisitar e incluir a minha própria experiência espectatorial e compartilhar os percursos subjetivos que sustentam a relação que estabeleço com os que dividem comigo a tarefa de atuar no teatro (espectadores, artistas, técnicos e teóricos).

Além de trazer algumas das vivências medianeras junto a espectadores com pouca ou nenhuma frequentação teatral anterior, tecidas ao longo do

texto, dedico um dos capítulos para refletir mais detidamente sobre as contribuições e os entraves da adoção da mediação teatral junto aos processos de investigação e produção cênica realizados junto à Cia. Teatro Documentário no projeto O Tempo e o Cão – documentário cênico de pequenas memórias da cidade.

O binômio tempo e memória nortearam a seleção de quatro das histórias cunhadas no acervo de projetos anteriores da Cia. Teatro Documentário. Essas narrativas serviram de forma metalinguística, como motes exploratórios de um trabalho colaborativo de construção de memórias, que pretendeu incorporar tanto os discursos dos artistas da Cia. Teatro Documentário, como de artistas de grupos parceiros das Zonas Norte, Sul, Leste e Oeste da cidade de São Paulo, em um processo realizado com as suas respectivas comunidades. Optamos por inserir essas narrativas no intervalo entre os capítulos, para que sigam promovendo releituras por aqui.

A opção por incluir no corpo do trabalho os relatos e participações dos espectadores e artistas que, por meio de suas expressões contribuíram com essa pesquisa, tem como objetivo evidenciar o potencial de suas proposições. Limitar essas participações aos anexos seria incoerente com o objetivo de "fiar junto" e, já que se fizeram tão presentes nos achados que emergiram dos encontros pautados pela diversidade nessas interações, merecem destaque que receberam, por exemplo, no registro dos post-its dos espectadores da encenação O Tempo e o Cão em Canteiro Aberto, da Cia. Teatro Documentário.



A forma como elaboramos aquilo que vivenciamos nos torna únicos. A experiência singular de cada um é o que constitui a subjetividade. As situações de trocas desses modos de perceber o mundo, como, por exemplo, a que nos propõem algumas modalidades teatrais, favorecem a ampliação dos referenciais, alterando a forma como se dão as percepções seja da cena, seja da vida. É o que nos possibilita imprimir nossas marcas nas pequenas e nas grandes coisas realizadas, de modo semelhante às marcas que recebemos dos que passam por nós. Como bem sintetiza Pupo: "Ao fazer arte se constrói a subjetividade, ao mesmo tempo em que simbolicamente se reconstrói um território comum". (PUPO, 2012, p. 48).

## 1.2. BORDADOS DE UMA ESPECTADORA E SEUS CENÁRIOS DE FALA

*No fim das contas, escrever também tem a ver com a reprodução da vida e com emoções contraditórias e avassaladoras. Mas o fio da escrita - apesar da angústia de achar que você não saberá mais amarrá-lo, que a vida não passará mais por ali - pode ser cortado, por vontade, por necessidade, por outras urgências. Elena Ferrante [3].*

Desde 2006 atuo junto à Companhia Teatro Documentário[4], um grupo teatral paulistano dedicado à práxis da documentação cênica. Grande parte do registro realizado na presente pesquisa busca evidenciar as experiências medianeras de um dos recentes trabalhos desse coletivo. Há um capítulo reservado para compartilhar mais informações sobre a natureza de nossas produções.

*[3]FERRANTE, Elena. Frantumaglia. Rio de Janeiro: Ed. Intrínseca, 2017. Disponível em:www.intrínseca.com.br Acesso em 13/07/2021.*
*[4]A Companhia Teatro Documentário surge oficialmente em 2006 na cidade de São Paulo, e como o nome indica estuda as peculiaridades do Teatro Documentário, tanto em termos práticos como teóricos. Mais informações em: http://ciateatrodocumentario.com.br.*

Por ora, gostaria de ressaltar uma descoberta: a jornada desta pesquisa, ao contrário do que possa parecer, não teve início cinco anos atrás, quando submeti meu projeto à Banca do Programa de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo, no Campo da Pedagogia do Teatro, na Escola de Comunicações e Artes. O início de tudo parece cerzido a um acontecimento ocorrido a quase meio século atrás, no interior de uma cidade paulistana, na época, bastante provinciana, na primavera do ano de 1973, período do meu nascimento, depois de uma gestação atribulada, a ponto de motivar os colegas da minha mãe, da área da saúde, a sugerirem a interrupção da gravidez, a fim de preservar sua integridade física. Enfim, sobrevivemos!

O que sei sobre o que se passou depois do parto, só sei em virtude das narrativas dos que testemunharam os episódios subsequentes e os julgaram marcantes o suficiente para merecerem espaços em nossas memórias. Afinal, como bem nos lembra Lélia Gonzalez, "o espaço da infância é o lugar onde dizem sobre nós, pois o infans é aquele que não tem fala própria". (GONZALEZ, 1984, p.225).

Dos fatos narrados, me lembro do roubo, ainda na própria maternidade, do brinquinho de rubi que as meninas da família ganhavam ao nascerem para que tivessem boa sorte; de um comentário crítico sobre a aparência assustadora da minha chegada ao mundo, feito por uma tia de terceiro grau, que atuava na maternidade e que amparou meu parto. Nas palavras utilizadas por ela, de forma a parecer engraçado: "o bebê mais feio que ela já tinha visto"; e, anos mais tarde, a narrativa de que meu pai tivera uma outra filha, fruto de uma das relações extraconjugais que ele mantinha, para o desespero da conservadora sociedade Ribeirãopretana. A narrativa com requintes "rodrigueanos"[5] frisava o detalhe: "nascida no mesmo dia".

A ação de documentar pode ser pensada como um ato investigativo que agrega observação e sensibilidade na abordagem do material e das pessoas envolvidas, de tal forma que a documentação do "outro" solicita que o documentarista refaça sua própria trajetória em torno dos mesmos assuntos chaves que norteiam a história investigada. Documentar nesse sentido torna-se espaço de aproximação entre pessoas e "realidades". E, no meu caso específico, talvez exista da minha parte um desejo de uma espécie de reparação com um outro menos favorecido, "uma irmã", que mesmo não tendo nascido no mesmo dia que eu, coexiste no mesmo tempo histórico. Sua presença material não me deixa esquecer que somos semelhantes em nossas diferenças.

Mesmo que, a princípio, as questões que movem a documentação se apresentem como exclusivamente alheias, em algum momento, os fios das narrativas formuladas entre documentados e documentaristas parecem se tocar, revelando traços de humanidade que costumam interseccionar e potencializar os discursos produzidos.

O trânsito entre o outro e minha subjetividade se fizeram muito evidentes na escrita dos registros que integram essa pesquisa. A começar pelos achados do material referencial, das vivências das práticas teatrais consideradas oportunas aos estudos da recepção teatral e, sobretudo, nos encontros com as pessoas; tudo me impulsionava a revisitar os aspectos estruturantes do meu interesse pelas produções dos espectadores.

A contextualização panorâmica, aqui proposta, surge de forma semelhante aos modos como os espectadores operam diante da cena, de tal sorte que questões afetivas, sociais e históricas emergirão de leituras entrelaçadas que partem tanto das práticas artísticas realizadas quanto dos referenciais teóricos.

Diante de uma questão a ser elaborada, as respostas surgem tanto das percepções do presente, como dos percursos de uma memória não linear. Ao recapitular as histórias não fabuladas conscientemente, tem-se acesso às experiências que atravessam a leitura do que se se observa, alteram o ponto de vista daquilo que apresenta e ressignificam as narrativas e as escritas produzidas.

Sou a caçula de um núcleo familiar em que as crianças tinham pouco lugar de destaque na rotina cheia de demandas e desafios dos adultos. Aprender a partir da observação dos mais velhos tornou-se uma prática que se desdobrou no prazer de apreciar produções televisivas, cinematográficas, visitas aos museus, desfiles de bandas sinfônicas e o que mais fosse oportunizado. Num primeiro momento não tinha consciência do lugar produtivo que a observação pode representar. Observando, adquiri um profundo interesse pela função do espectador e, mais recentemente, o desejo de potencializar o espaço de fala espectatorial.

---

[5]*Referência ao célebre dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues (1912-1980).*

Afinal, toda fala se dá em um lugar. Mas, tão importante quanto os espaços que emolduram uma narrativa e, portanto, a contextualizam, é o lugar de fala que o enunciador se permite ocupar. É sabido que a noção de pertencimento é construída tanto pelo autor do discurso como pelos seus pares.

Tenho a sorte de ter sofrido poucas tentativas de limitação do meu lugar de fala - isso em uma análise dos discursos diretos elaborados conscientemente com esse objetivo, mas, mesmo assim, elas foram marcantes. Vale lembrar que determinados contextos nos calam, ainda que sem proferir uma única palavra, sobretudo, quando se é mulher e negra em um país que, infelizmente, passa notadamente por um momento histórico de decadência e suspensão das políticas públicas voltadas à superação dos malefícios impostos pelo racismo e pelo machismo[6].

Formulada por Braga (2000), a expressão genuinamente brasileira 'lugar de fala', inicialmente, teve por objetivo evidenciar a relação entre o espaço e a produção de discurso. Ganhou projeções no movimento feminista negro, como expressão de denúncia de uma hegemonia discursiva que promove a invisibilidade de determinadas falas. A defesa da expressão, feita sobretudo por meio da interlocução de Ribeiro (2017), nos lembra a necessidade de observar além dos contextos dos discursos, as falas não ouvidas.

> *(...) o lugar de fala não diz respeito ao contexto, mas ao lugar construído pelo discurso em determinado contexto; não se reduz ao lugar sociológico do falante, mas o contém. O lugar de fala corresponde ao lugar construído pelo discurso no contexto, a uma resposta e ao lugar em que essa resposta faz sentido. (ZAMIN, 2018, p. 327).*

Os ambientes comunicam, e o fazem de muitas formas, em muitos tons, volumes e silêncios, inclusive no sentido do convencimento de que é preciso não constranger os que ocupam lugar de distinção no emaranhado do preconceito, e com mais facilidade poderiam investir energia no sentido de alterar o estado dessas realidades.

A resposta ao preconceito, no meu caso, se manifestou em um silenciamento, percebido de forma terapêutica, na dificuldade em produzir registros sobre as experiências pessoais vivenciadas. O que a princípio foi prematuramente justificado como um posicionamento contrário ao excesso de exposição pública, com o propósito de obter a atenção alheia,[7]revelou-se, na verdade, um lugar de fala sistemicamente mal ocupado. O silenciamento, em outras vezes, se converteu em uma autoimposição a situações de visibilidade reduzida, o mesmo lugar que coincidentemente fora destinado, algumas vezes, ao espectador no passado recente do teatro.

> *É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma "identidade" em seu significado tradicional – isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna.*
> *(HALL apud SILVA, 2000, p.109).*

---

*[6]Desde a última eleição presidencial brasileira (2018) tem havido uma enorme redução dos investimentos em ações afirmativas antirracistas e em defesa das mulheres. As políticas de combate ao racismo, por exemplo, foram incorporadas em outros programas e seus orçamentos destinados a ações genéricas tais como: "Promoção e defesa de direitos para todos". Já durante as campanhas pré-eleitorais, o candidato eleito para o cargo de maior representabilidade nacional, proferiu publicamente uma série de insultos a determinados grupos vulneráveis da sociedade brasileira. Chama a nossa atenção que os discursos racistas e machistas não foram empecilho para sua rejeição em um pais com uma população majoritariamente formada por negros e mulheres. https://www.cartacapital.com.br/politica/bolsonaro-em-25-frases-polemicas/*
*https://veja.abril.com.br/blog/radar/governo-bolsonaro-e-o-que-menos-investe-no-enfrentamento-ao-racismo/*

*[7]Referência à atitude de construção de uma imagem pública, que busca se sobressair à massa, e como mercadoria permanecer alimentando uma engrenagem de consumo inscrita em uma cultura descrita por Guy Debord como 'sociedade do espetáculo'(DEBORD, 1997).*

Alguns aspectos do racismo estrutural brasileiro marcaram diretamente a minha história. No início da década de 1930 meu avô materno, com quem tive a alegria de conviver por um longo tempo, ainda muito criança tornou-se responsável por ajudar no sustento de suas irmãs e da mãe viúva. O trabalho de carregador de caixas no comércio de Ribeirão Preto chamou atenção de um protético alemão, recém-instalado na cidade. A partir de então, meu avô teve a chance de ser promovido de carregador de caixas a aprendiz de prótese dentária.

Já adulto tornou-se um dos primeiros protéticos da América Latina e lecionou nos cursos inaugurais da Faculdade de Odontologia Ribeirãopretana, na época ainda no setor da educação privada. Durante a transição do curso particular para faculdade pública da Universidade de São Paulo, meu avô Odilon Ramos de Oliveira foi surpreendido com uma nova função: a de assistente acadêmico, sofrendo um rebaixamento na carreira de docente, ocupada anteriormente. A surpresa desestruturante rendeu-lhe o primeiro de uma sequência de derrames que acabaram por ceifar sua vida. A aposentadoria por invalidez foi, no período desse primeiro acidente vascular, recebida sem maiores comentários; ao invés da revolta, meu avô demonstrava gratidão pelo amparo financeiro ao direito à aposentadoria. Os reconhecimentos perante seus grandes feitos, vieram já no final da vida. Uma vida de muito trabalho. Aliás, trabalhava-se muito e falava-se pouco sobre quase tudo.

*Foto da Comenda que meu avô, Odilon Ramos de Oliveira, recebeu em virtude dos 50 anos dedicados à prótese dentária.*

Dando continuidade à herança de ingressar no mercado de trabalho cedo a fim de mitigar as perdas financeiras familiares, minha mãe ingressou na Faculdade de Enfermagem da Universidade de São Paulo com o objetivo de usufruir de uma bolsa de iniciação científica. Para ela, o ensino universitário representava apenas uma maneira de ajudar de forma mais efetiva nas despesas domésticas, já que meu avô permanecia longos períodos acamados. Os vínculos do meu avô e da minha mãe com a Universidade de São Paulo não foram suficientes para que eu me encorajasse a prestar o vestibular público no final do ensino médio.

Durante o magistério, uma professora dedicada a nos orientar sobre as possibilidades do ensino superior mencionou que os alunos do ensino estadual não tinham chances em cursos públicos. A sentença, somada à falta de confiança, foi suficiente para que eu só me inscrevesse e fosse aprovada com distinção nos vestibulares dos cursos de Educação Artística com licenciatura em Artes Cênicas da Unesp e da ECA/ USP após uma reorientação do professor encarregado da disciplina de estética, da faculdade particular que frequentei ao término do curso técnico do magistério.

Não posso precisar o quanto a ancestralidade marcou minha apreensão sobre a universidade pública. Se por um lado havia um deslumbramento pelo universo que se descortinava diante de mim, por outro, uma sensação de não estar à altura. A ausência de cotas naquele período, que oportunizaram o ingresso de um número mais expressivo de negros no ensino público universitário nos anos posteriores ao narrado, tornava também ausentes meus pares nos cursos que frequentei. Nas artes cênicas, entre os anos de 1998 a 2002, eram inexistentes os mestres negros para nos lembrar que a jornada é possível, e raríssimos os colegas afrodescendentes que pudessem amparar o caminho, sob uma ótica aproximada.

Aliás, à medida que evoluía na minha formação, diminuíam o número de negros nos lugares reservados ao ensino e à aprendizagem. Esses, em sua maioria, trabalhavam em serviços destinados à manutenção dos edifícios, em funções administrativas ou no suporte acadêmico, o que corroborava para a impressão de que a Universidade Pública era um espaço de privilégio desconfortável, o qual por muito tempo tive dificuldades de me apropriar.

A falta da representatividade do negro no Brasil produz uma violência silenciosa e sistêmica, que marca a história e o presente de cada afrodescendente do país. Não é difícil encontrar exemplos dessas marcas. Basta imaginar que, mesmo sendo relativamente fácil obter material histórico sobre o Brasil dos anos de 1970, são raros os registros das famílias negras do período.

Eu mesma pertenci a uma família que investia em livros. Nas casas que frequentava, sempre havia

ao menos uma estante recheada de livros. Faziam parte das coleções: dicionários, obras técnicas quase sempre de anatomia, coleções de autores da literatura nacional consagrados e da história da humanidade, merecendo lugar de destaque as enciclopédias e suas atualizações, sendo essas últimas mais recomendadas do que os próprios livros infantis.

Tais obras raramente contemplavam a experiência vivenciada junto aos meus familiares, uma vez que a produção histórica da época carecia de historiadores negros, indígenas, da diversidade de gênero, da representatividade das particularidades regionais, tão distintas em um país com as dimensões do Brasil, reiterando a máxima de um provérbio africano difundido por Galeano (1989): "Até que os leões tenham seus próprios historiadores, as histórias de caçadas continuarão glorificando o caçador".

Ao observar a tradição dos registros da cultura conforme estudados por Walter Benjamin em 1940, nas Teses VI e VII (BENJAMIN, 1981; 1985), podemos concluir que a escrita histórica é um "documento de barbárie", em que "apenas os interesses das classes dominantes" costumam figurar. A historiografia observada levará Benjamin a elaborar a conhecida e sempre atual passagem: "A história deve ser escovada a contrapelo"(BENJAMIN, 1981, p. 1240); "de forma que seja possível reconhecer os rastros do passado no momento presente" [e reconhecer os] "fios que apresentam a intromissão de um passado na textura do presente." (BENJAMIN, 1985, G II-2, p. 479).

Na mesma direção, Michel de Certeau destina grande parte de suas pesquisas a compreender o lugar do discurso. Investigar o lugar de onde surge o discurso é uma forma de reinventar a "história", lembrando que para Certeau (2008) a noção de história já remete a algo passado, morto, o que reforça a necessidade de construir memória e reparações sobre determinados eventos.

De forma mais ou menos consciente cada existência carrega consigo uma narrativa, algumas com pouco ou nenhum registro, outras com modestos reconhecimentos, e ainda aquelas com registros históricos memoráveis em determinados campos. De todo modo, conforme nos alerta Certeau, os parâmetros que validarão as prerrogativas dos registros históricos serão sempre elaborados no presente, à luz dos poderes e das angústias que os governam (CERTEAU, 1995).

Dada a lacuna nos registros oficiais, desde muito cedo percebi que a observação era a forma mais eficiente para construir a aprendizagem sobre aquilo que na época me parecia a vida de verdade. Se no âmbito social mais amplo era difícil encontrar a representatividade da diversidade de povos que constituíam grande parte das famílias brasileiras, os álbuns de família que compunham as estantes de livros se tornaram meu material de estudo. Esses, além de trazer imagens dos encontros de pessoas de origens distintas, unidas pelos mesmos sobrenomes, ilustravam uma série de narrativas contraditórias.

Essa imagem representa bem a genealogia da família Oliveira Ferraz.

*Foto do casamento dos meus pais (Ribeirão Preto, SP, 1968).*

Nessa foto temos: minha bisavó Lourdes, mãe do meu avô Odilon. Vó Bisinha influenciou por muito tempo as noções de dignidade da família. Nasceu no Brasil, dos seus progenitores sei apenas a sua origem africana e indígena brasileira. Antes da "vó bisinha" (a mais baixinha da família) falecer, enterrou sete dos seus nove filhos e o marido. Nunca se ouviu falar que ela tenha chorado. No quadro dos anciões da família, ainda consta o meu bisavô José Navarro, seu nome espanhol foi alterado de Navarro para Anága no período de sua chegada ao Brasil. Não gostava do país, nem dos brasileiros. Mesmo sendo racista, casou com o que ele costumava carinhosamente se referir como uma "pretinha bonitinha". Justificava publicamente o casamento pelo fato dele ser pobre. Não conheci a sua ex-esposa, a bisavó Maria, pois ela morreu por volta dos 40 anos por complicações durante o parto do décimo primeiro filho do casal. Sua filha (minha avó materna) e por consequência o restante da família, parecia não se ressentir com suas expressões racistas, de forma que o racismo foi, por afeto, naturalizado e permanece ainda hoje assunto pouco comentado entre os parentes mais idosos. No entanto, como

bem definiu Freud: "Quem tem olhos para ver e ouvidos para ouvir, se convence que os mortais não podem ocultar nenhum segredo. Aquele que não fala com os lábios, fala com as pontas dos dedos: nós nos traímos por todos os poros." (FREUD apud PAULA, 2017, p.27).

Ainda na infância, numa época que trocava a letra "R" pelo "L", me apaixonei pelo teatro. Com ele vieram junto outros autores, outras perspectivas, o desejo de ampliar a observação e uma quantidade inesgotável de coisas para se aprender. Precisei desenrolar a língua. O mundo se tornou maior e mais diversificado. E eu havia encontrado uma forma de interpretá-lo por meio da linguagem teatral.

O teatro surgiu na minha vida pelo viés de um fazer bastante dissociado da fruição cênica. As práticas de iniciação teatral oferecidas nos anos de 1980 e 1990 nos espaços que tive acesso no interior paulista, eram bastante textocêntricas, com foco no trabalho de mesa e no sucesso das atuações dos intérpretes.

Do espectador era esperado que tivesse "bons modos", compreendesse a trama e pudesse maravilhar-se diante dos potenciais técnicos apresentados. Em caso de controvérsia, nos defendíamos acusando o público (ou a crítica) da carência de entendimento suficiente para reconhecer o mérito do trabalho. A relação com o espectador foi alterada somente a partir dos meus estudos universitários no campo da pedagogia teatral, quando o teatro se manifestou como um espaço ainda mais alargado dos possíveis intercâmbios com o mundo.

Ainda que a noção 'lugar de fala' seja específica e mereça permanecer reservada à defesa de grupos pouco ouvidos, dado ao passado não muito distante, da ideia do espectador silencioso na história do teatro, vale a pena rever alguns momentos dessa história no sentido de legitimar um lugar de produção de experiência dos espectadores.

De forma aproximada a como se escreve a história geral de um povo, pode-se pensar a escrita da história das artes, sobretudo quando se trata de atribuir valor ao papel do público em relação às produções artísticas.

Ao longo da história ocidental das artes cênicas, e sobretudo da história do teatro no Brasil, uma série de fatos foram significativos para o silenciamento do espectador. Revisitar os estudos sobre os espectadores, pensar sobre as convenções da cena, as propostas dos artistas e as respostas das plateias nos permite retificar a autoria de uma história do teatro que foi, em grande medida, escrita também pela forma como cada público, em sua época, recebeu e significou as proposições artísticas da sua geração.

Herdada dos gregos, as palavras Theatron e Theoros têm em comum a mesma raiz, da qual se originam as expressões teatro e teoria. E nesse sentido podemos compreender que, se na origem o teatro significou o lugar de onde o público observava a ação, é a teoria que confere a possibilidade de se ter um ponto de vista sobre as ações tanto dos que atuam, quanto dos modos como agem os que observam.

No exercício do que hoje significa teorizar, é possível perceber que, se na etimologia da palavra teatro os gregos cuidaram de considerar aquele que observa, a história dos sucessivos movimentos transcorridos de lá para cá mostra uma tendência no desenvolvimento das artes cênicas, até meados do século XX, em priorizar ora o papel dos artistas na renovação da cena, ora determinados elementos cênicos, em detrimento da participação do espectador na evolução da linguagem teatral (PAVIS, 2017, p.102).

O teatro, como espaço coletivo de partilhas singulares inerentes ao percurso de leitura daqueles que constituem a própria razão de ser de uma produção cênica, pode ser percebido como capital histórico humano. E nesse sentido vale a pena compreender de que modo surgem as denominações público, plateia e espectador. Compreender a adoção dessas palavras e seus contextos históricos será de grande valia para compreensão dos motivos que nos levaram a priorizar a noção de espectador em detrimento dos termos público e plateia.

O termo espectador, do latim Spectador, que contempla as ações de olhar, ver, observar, surge na Idade Clássica, em 1657, na obra de François Hédelin, também conhecido como o abade D'Aubignac, conforme descreve Carneiro (2016, p. 33 e 47).

Louvat Molozay (2008, p.23-27) esclarece que embora a designação espectador fosse conhecida, durante os séculos XVII e XVIII, era comum o uso concomitante dos termos "auditor" e "povo" para se referir ao público de teatro, e dessa forma a noção do espectador teatral passa a ser utilizada somente no século XVIII.

Dois séculos mais tarde, em 1947, o livro Entrée du public, do encenador francês Jan Doat marca o surgimento de uma teoria destinada ao espectador. Fundamentado em estudos na área da psicologia, a obra propõe análise do comportamento e das emoções do público teatral, abordados de forma coletiva (DOAT, 1947, p. 81). A partir da década de 1990, os estudos sobre os espectadores, para além da noção do público como comunidade uniforme, tendem a considerar a subjetividade dos que, embora assistindo à cena coletivamente, elaboram os elementos da representação e suas relações de forma subjetiva.

Os estudos mencionados, no entanto, não impactaram de imediato toda a classe teatral. O próprio Dicionário de Teatro de Patrice Pavis, lançado no Brasil pela Perspectiva em 1999 (PAVIS, 2007), contendo conceitos essenciais da linguagem teatral, não registra um item específico sobre o espectador de teatro. Ainda que o tópico sobre a Recepção, dessa mesma edição, traga uma ampla descrição dos estudos sobre os elementos que compõem a arte do espectador diante da cena teatral, foi apenas na edição brasileira do Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo (PAVIS, 2017), que Pavis incluiu um verbete para situar o espectador como um sujeito social e histórico. Nesta última obra, a abordagem de Pavis sobre o espectador objetiva explicitar que "o espectador não poderia ser estudado sem um conhecimento histórico e sociológico das expectativas de cada época, nem sem um estudo estético das produções teatrais e artísticas." (PAVIS, 2017, p. 102-104)

De fato, a análise da própria Teatralidade Contemporânea ganha outros significados quando lida a partir de propostas pautadas nos diálogos entre quem propõe e quem frui, se observa, e assiste a outros, diante de uma cena que se oferece à experiência por meio da diversidade de proposições artísticas. Conforme Bourriaud:

> *A possibilidade de uma arte relacional (uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado) atesta uma inversão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna. (BOURRIAUD 2009, p. 19).*

Se por contaminação o panorama descrito por Pavis (2017) assemelha-se à trajetória do espectador brasileiro, algumas especificidades no tratamento do público durante as apresentações teatrais no país fazem com que uma pergunta salte aos olhos: afinal de contas a quem coube e/ou cabe o papel de olhar, ouvir e dialogar com os espectadores no Brasil?

Para o pensador teatral brasileiro, Augusto Boal, o termo espectador é uma palavra obscena,no sentido etimológico da palavra: fora da cena. Boal parte da convenção clássica, segundo a qual o espectador, apartado do espaço cênico, permanece na plateia numa atitude passiva de recebimento de uma ideologia. O autor brinca com a ideia de que todo mundo pode fazer teatro: "mesmo os bons atores". Atuar, para Boal, tem a ver essencialmente com uma atitude científica em que se prioriza o agir, ao mesmo tempo em que se observa em ação[8].

Marcada por condições políticas e sociais determinantes, a vida cênica e a história do espectador brasileiro ao longo dos séculos foi caracterizada pela legitimação de determinadas autoridades. A história da relação palco e plateia foi marcada por uma elitização que culminou numa cultura de bons costumes.

Assumidamente catequéticas, as primeiras apresentações teatrais na recém-colonizada terra tupiniquim objetivavam o exercício do latim, a difusão dos ideais e da religiosidade defendida pelos portugueses. O caráter "pedagogizante" do teatro se estendeu por um longo período.

> *Assim, o diálogo proposto aos espectadores, que começavam neste momento a adquirir o hábito de frequentar as salas de espetáculos, surgia acompanhado de forte controle ideológico, o qual podia ser comparado às medidas de censura impostas à imprensa, e à pouca difusão concedida ao ensino superior nesta mesma época. (SIMÕES, 2001, p. 106).*

O autoritarismo das relações verticais entre a cena que ensinava e a plateia que deveria aculturar-se torna-se exacerbado diante dos eventos decorrentes dos debates em torno da conveniência, ou não, de manifestações ruidosas

---

*[8]Augusto Boal, em entrevista concedida a Julian Boal, para o Instituto Augusto Boal, publicada em 11/11/2018. Disponível em: https://youtu.be/7MpW_A5BnCU. Acesso em 10/10/2020.*

da plateia, como o uso em cena aberta de aplausos, versos rimados, vaias e pateadas.[9] A prática das pateadas era comum nos países europeus ao longo dos séculos XVIII e XIX. No Brasil, foi adotada, por exemplo, pelas torcidas dos partidos que defendiam as chamadas Primeiras Damas do Teatro[10].

Durante a permanência da corte portuguesa no país, a falta de "boas maneiras" do espectador brasileiro torna-se caso de polícia. As sessões de teatro contam com um oficial da intendência geral, devidamente identificado com o distintivo 'Polícia de Teatro', para zelar pelo bom comportamento do público.

À medida que os dramas realistas da escola francesa, com suas lições moralizantes, tornaram-se usuais na dramaturgia brasileira, a imprensa passou a reforçar as campanhas favoráveis dos bons modos dos espectadores. A necessidade da idealizada "plateia silenciosa, atenta, correta" passou a ser discutida pelos artistas, pela sociedade e principalmente pelos críticos. Conforme observa Ramos, a análise panorâmica sobre crítica teatral do país evidencia uma tendência vinculada à produção teatral dos séculos XIX e XX: a de catequizar o público a fim de que esse possa legitimar os valores implícitos na reinvenção dos movimentos teatrais: "Na verdade, inventar um teatro brasileiro desde os tempos de José Anchieta até os de José de Alencar, sempre significou inventar um público e, consequentemente, uma recepção crítica." (RAMOS, 1994, p. 49).

Se por vezes a crítica teatral brasileira tentou idealizar o espectador, a iniciativa dos críticos modernos do teatro carioca, que nos anos sessenta integravam o Círculo Independente de Críticos Teatrais, representado por Bárbara Heliodora, Gustavo Dória, Luísa Barreto Leite e Paulo Francis (RAMOS, 1994, p. 51) dedicou-se a organizar um ciclo de conferências para a formação de público, sintetizando dessa forma a preocupação da crítica teatral em fomentar um público capaz de ler de forma consciente a produção cênica do período.

> *Estou convencido de que em países de pouca tradição teatral e de baixa média de escolaridade a crítica não pode deixar de preocupar-se em ser didática. A meu ver nossa tarefa prioritária consistiria em colocar nas mãos do leitor recursos que o capacitem a uma fruição mais plena e consciente do ato de ver teatro. (MICHALSKI, 1992, p. XI) .*

Adentrando o século XXI, uma outra tentativa de incentivo para o desenvolvimento dos espectadores, agora na esfera pública, merece destaque. Trata-se do Projeto Formação de Público. Desenvolvido entre os anos de 2001 e 2004 pela Secretaria Municipal da Cultura, em parceria com a Secretaria Municipal da Educação, o Projeto Formação de Público[11] teve como alvo os espectadores jovens e adultos da cidade de São Paulo, educandos e educadores vinculados às escolas públicas municipais.

Recém licenciada em Artes Cênicas, pela Universidade de São Paulo (concluído no ano 2003) atuar junto ao Projeto Formação de Público, na edição do ano de 2004, me permitiu redimensionar, na prática, minha relação com a própria função da arte e com o potencial das poéticas da cena, como espero demonstrar no decorrer do capítulo.

Se os trânsitos geográficos, entre distintas regiões centrais e periféricas, que as ações do projeto solicitavam, inaugurou para mim novas paisagens, novos bairros e novas formas de circular em São Paulo; os trânsitos realizados nas distintas áreas pelas quais são possíveis pensar a teatralidade, oportunizaram uma interatividade profícua com as dimensões teóricas, pedagógicas e criativas da produção teatral. Além dos encontros norteadores das ações do projeto junto à coordenação do mesmo, das trocas com meus pares (monitores do Projeto); das descobertas advindas da relação estabelecida com os professores e estudantes das escolas inscritas no Projeto Formação de Público, a edição do ano de 2004 previa a aproximação dos modos de produzir dos coletivos teatrais participantes do Projeto, de forma a tornar

---

*[9]Do verbo patear, ato de reprovação, que consiste em bater os pés com veemência, visando interromper a apresentação diante de algo, ou de um artista que desagrade. Para mais informações ver: PIMENTEL e AQUINO, 2017.*

*[10]O título de Primeira Dama do Teatro era atribuído a uma intérprete teatral que detinha uma legião de fãs. Entre os séculos XVIII e XIX, os fã-clubes disputavam entre si o título para suas famosas atrizes. No século XIX algumas atrizes protagonizaram papéis inéditos nas produções teatrais, sendo responsáveis, inclusive, pelos anúncios dos patrocinadores. Nos dias de hoje, com menor repercussão, ainda é possível encontrar tentativas de atribuição desse título a uma série de atrizes, entre as quais Cacilda Becker (1921-1969); Bibi Ferreira (1922-2019), Fernanda Montenegro (1929); Ruth de Souza (1921- 2019), considerada por muitos a primeira-dama negra do teatro brasileiro. Para mais informações: https://acervo.oglobo.globo.com/propaganda/lazer-e-cultura/damas-do-teatro-brasileiro-14207865#ixzz78Xr6ntgJ Acesso em 20/10/2021.*

*[11]Atuei como monitora do Projeto Formação de Público no ano de 2004. Dado o impacto dessa experiência para minha formação, o projeto será retomado no próximo capítulo.*

possível o acompanhamento das questões que a cena paulistana enfrentava naquele momento.

Infelizmente, com o término do projeto, os desdobramentos dos avanços obtidos, bem como as possíveis atuações das diversas instâncias da iniciativa diante das transformações da cena contemporânea, tornam-se apenas hipóteses.

Ao observar uma série de encenações inscritas na teatralidade contemporânea, saltam aos olhos a diversidade de proposições que compreendem que o papel do espectador não se limita a agir como dramaturgo da sua própria fruição, mas também como o autor de discursos públicos, ator de performances, ou seja, o espectador passa a ser elemento significante para a própria dramaturgia teatral (aqui pensada para além do texto escrito).

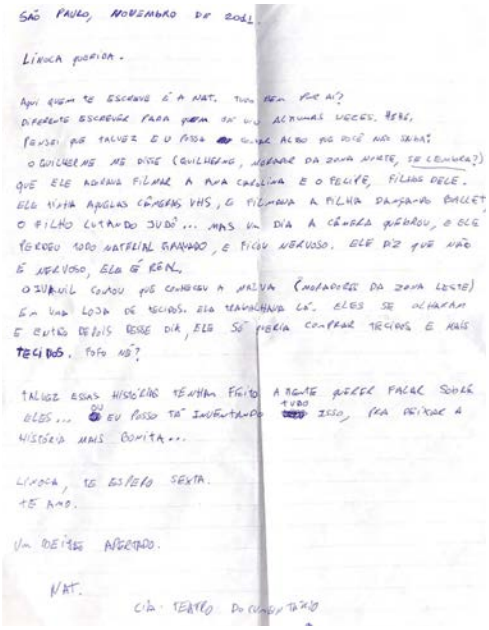
*Uma plateia de artistas e personagens de obras renomadas – Autoria desconhecida.*

Espaços, personagens, atos reconhecidos como reais pelo espectador convocam o público a se perceber como testemunha viva da edição proposta. Assim o teatro, lugar de onde-se vê, pode ser percebido como território de encontro, lugar público, plataforma de convivência, na qual as subjetividades dos presentes adquirem status de patrimônio imaterial.

> *Talvez seja importante não concebermos o espectador dessa cena divergente como um terceiro, dito e compreendido como o espectador, um outro, aquele que não sabe, alguém de quem estamos cuidando, protegendo os interesses e necessidades; porém, quem sabe, pensarmos a partir da nossa participação em acontecimentos artísticos, a partir de desejos e vontades próprios, como algo que de fato nos diga respeito, tratando a emancipação de cada um de nós como espectador. (DESGRANGES, 2011, p.5).*

É perceptível que a crescente participação dos atores do cotidiano (MENDES, 2017) converteu-se em um dispositivo cênico de aproximação da materialidade concreta das cidades, produzindo múltiplos convites à participação dos espectadores. Grupos à margem do universo teatral protagonizam a cena, e suas atuações incentivam a outros também conquistarem um lugar antes interditado, afetando a maneira como as outras pessoas do seu convívio olharão para o próprio teatro.

Ao encontro destas propostas, os trabalhos da Cia. Teatro Documentário são produzidos lado a lado com os espectadores, desde quando investigamos Como se Pode Brotar Poesia na Casa da Gente - o primeiro projeto do grupo fomentado pela Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo (2010/2011), cuja busca dessa proximidade com o público se revelou nos detalhes da encenação que encerrou a pesquisa, como, por exemplo, a confecção de convites escritos manualmente pelos atores do grupo, em formato de carta a cada um dos espectadores inscritos para assistir a encenação denominada Pretérito Imperfeito.



SÃO PAULO, NOVEMBRO DE 2011

LINDA QUERIDA.

AQUI QUEM TE ESCREVE É A NAT. TUDO BEM POR AÍ?
DIFERENTE ESCREVER PARA QUEM TÁ LONGE ALGUMAS VEZES. BEBE.
PENSEI QUE TALVEZ EU PODA [illegible] ALGO NO POLÊ NÃO SERIA?
O GUILHERME ME DISSE (GUILHERME, MORADOR DA ZONA NORTE, SE LEMBRA?) QUE ELE NORMA FILMAR A MÃE CAROLINA E O FELIPE, FILHOS DELE. ELE TINHA AQUELAS CÂMERAS VHS, E FILMAVA A FILHA DANÇANDO BALLET, O FILHO LUTANDO JUDÔ... MAS UM DIA A CÂMERA QUEBROU, E ELE PERDEU TODO MATERIAL GRAVADO, E FICOU NERVOSO. ELE DIZ QUE NÃO É NERVOSO, ELA É REN.
O JUNIOR CONTOU QUE CONHECEU A MARIA (MORADORES DA ZONA LESTE) EM UMA LOJA DE TECIDOS. ELA TRABALHAVA LÁ. ELES SE OLHARAM E ENTÃO DEPOIS DESSE DIA, ELE SÓ PODERIA COMPRAR TECIDOS E MAIS TECIDOS. FOFO NÉ?

TALVEZ ESSAS HISTÓRIAS TENHAM FEITO A GENTE QUERER FALAR SOBRE ELES... OU EU POSSO TÁ INVENTANDO TUDO ISSO, PRA DEIXAR A HISTÓRIA MAIS BONITA...

LINDA, TE ESPERO SEXTA.
TE AMO.

UM BEIJÃO APERTADO.

NAT.

CIA. TEATRO DOCUMENTÁRIO

*Carta-convite da encenação Pretérito Imperfeito, por Natália Lemos, Cia. Teatro Documentário, 2011.*

No projeto O Tempo e Cão, de 2017, os discursos dos espectadores compuseram a dramaturgia das investigações realizadas em diversos espaços da cidade. Suas atuações foram tratadas como experiência viva da narrativa investigada e suas participações em cena colaboraram para a construção de uma memória das apresentações públicas, como poderá ser observado no Capítulo 4 desta tese.

Por fim, é necessário destacar o papel dos próprios artistas teatrais no diálogo mais explícito com o público. São fortes os indícios de que os artistas estão sendo cada vez mais provocados a repensar os cânones da teatralidade tradicional, junto com os espectadores, cada vez mais apropriados do processo.

*Imagem produzida pelo ator Alexandre Krug no Teatro de Arena Eugênio Kusnet. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CIGNrN4HaNS/*

Se não é possível mudar o início da trajetória autocrata imposta ao espectador brasileiro, a aderência de tantos espectadores às propostas de caráter participativo, cada vez mais evidentes, é uma amostra do desejo dos artistas do século XXI em reconfigurar o papel do espectador perante a produção teatral, e assim construir outros capítulos dessa história.

# NARRATIVA 1

*Legenda: o texto a seguir foi produzido por Danilo Monteiro a partir da transcrição de entrevista com a psicanalista Maria Rita Kehl, disponível no anexo. A narrativa do atropelamento do cão foi um dos disparadores para que Kehl escrevesse O tempo e o cão: a atualidade das depressões (2009); em 2018, o livro inspiraria a concepção do projeto O Tempo e o Cão – Documentário Cênico de Pequenas Memórias da Cidade, da Cia. Teatro Documentário, que, por sua vez, inspirou uma série de ações analisadas nesta tese.*

Como se eu fosse velha, muito velha
pela milésima vez, correndo essas estradas
aqui barranco de terra vermelha, ali capim-gordura
incendiado ao sol
a casa pobre bucólica, só de longe
o gado magro, o arame farpado, o vira-lata caipira
e eu mulher muito velha
voltando mais uma vez da viagem sem esferas
com minha inútil bagagem de antigos registros
sentimentais.
Felizmente eu não matei o cachorro
Eu vi ele cruzar a pista
Foi sorte porque
Eu estava na velocidade eu nem sou uma pessoa de correr
Ela não é uma pessoa de correr
Estava na pista da direita numa velocidade que...
E na pista da direita os caminhões, os ônibus e eu vi o cachorro
Começando a cruzar a pista
E se eu brecasse
O cão era feioso, cor de cinza sujo, magro e esguio
E se ela brecasse...
Cachorros, lâmpadas, pernas das meninas
rua de poeira se precipitando
do alto sobre o mundo incendiado,
avião furando nuvens, galho seco na sarjeta
E se eu brecasse...
Eu ia ser prensada entre dois caminhões
Então eu tinha que continuar, eu consegui diminuir UM POUQUINHO
E felizmente não vinha nenhum carro na outra faixa
Eu senti que eu BATI NELE
E eu
Pude VÊ-LO pelo retrovisor
Atravessando a pista
SÓ
Com três patas, como se ele tivesse machucado ou quebrado, não sei
E a outra pista também
Deu sorte de não ser atropelado
Ou seja, ele passou uivando
Naquele dia, acossada pelos caminhões que vinham atrás
dela numa autoestrada, ainda pôde ver pelo retrovisor
que o animal ferido conseguira atravessar o resto da rodovia
e embrenhar-se no mato

Em questão de segundos, não escutou mais seu uivo
de dor, nem pôde conferir o dano que lhe fizera
E entrou no mato do lado de lá
Eu fiquei muito nervosa
Muito comovida de ele não ter morrido
Fez o resto do trajeto assustada com a morte que teria sido
tão fácil provocar
E isso DISPAROU
Claro, eu já vinha pensando um pouco
Não foi nessa época, já fazia dez anos que eu tinha perdido esses pacientes com depressão
Mais de dez anos, bem mais
2010, 2011, quando eu comecei a atender lá na escola do MST
Mas
Aí eu comecei a pensar na questão da velocidade
Como a gente vive num imperativo da velocidade
Em que você não tem escolha de NÃO continuar na velocidade
E é claro que o episódio do carro na estrada foi uma espécie de
CONDENSAÇÃO
Não foi uma metáfora, foi uma metonímia
A PARTE pelo todo
Aquilo lá me MOSTROU
Como nós vivemos numa aceleração
Que às vezes ATROPELA
A nossa SENSIBILIDADE
O cachorro, como se ele pudesse representar algo MAIS DELICADO QUE EU, mais frágil que eu
A poesia é a voz frágil da gente, o poeta disse para ela
Mas algo que,
Em nós, também é delicado e é frágil
E eu me LEMBREI
Que nas representações pictóricas do Renascimento
O cão é o símbolo da melancolia
Porque o cão aparece muitas vezes
Com aquela cara de cachorro, não quer dizer que ele esteja triste, ele só está ali ao lado do dono
sentadinho quietinho, olhando ESPERANDO O DESEJO DO DONO
Mas ele se torna o símbolo da melancolia
Por isso o livro se chama *O Tempo e o Cão*
Foi tão rápido o choque que não teria se transformado em acontecimento
se eu não sentisse a necessidade de recorrer à cena diversas vezes,
em pensamento,
ao longo dos vinte quilômetros
que ainda me faltavam percorrer até o meu destino
A metáfora do atropelamento (...) expressa perfeitamente a relação do sujeito contemporâneo com

o tempo.
A velocidade normal da vida contemporânea não nos permite parar para ver o que atropelamos; torna as coisas passageiras, irrelevantes, supérfluas.
Tenho grande ternura pela lembrança de meu pai, nas viagens de carro que fazíamos na minha infância: cada vez que uma mariposa se estatelava contra o para-brisa, à noite, ele lamentava o fim abrupto daquela vidinha minúscula, cujo voo errático era tão desproporcional à velocidade do automóvel. Tudo que vive é sagrado?
Do mau encontro que poderia ter acabado com a vida
daquele cão, restou uma ligeira mancha escura no seu para-choque

A poesia é a voz frágil da gente, você me disse...

# 2.
# OS FIOS DESTA TECELAGEM

A mediação teatral, como procedimento metodológico da esfera do sensível, solicita um tempo propício para a instauração dos diálogos entre seus praticantes, também pensados como aqueles que se deixam afetar pelas experiências (suas e de outros), durante o processo de leitura de obras e de formulações de novas proposições poéticas.

No intuito de nos aproximarmos da noção de experiência, que amparará as análises dessa pesquisa, nos valemos das reflexões de alguns pensadores que ressaltam o potencial político-pedagógico do conceito, nas quais surgem verdadeiros achados, como nos mostra o estudioso Jay Martin para quem "a experiência é um significante suscetível de desencadear profundas emoções em quem lhe confere um lugar de privilégio em seu pensamento." (MARTIN, 2009, p.15-16).

De forma semelhante, apresentamos algumas possibilidades de entendimento das fluídas noções de tempo e de mediação, que serão comentadas no decorrer da tese, priorizando enfoques ampliados dessas abordagens. Pupo ressalta que a mediação surge vinculada às noções de ação cultural e ação artística, num território que na contemporaneidade adquire amplas mutações (PUPO, 2015, p. 136). Nessas práticas, conforme esclarece a autora em outro texto sobre o tema, a mediação, como proposta integradora dos aspectos cognitivos e sensíveis das produções artísticas, ocupa lugar de destaque na figura de "um profissional ou instância empenhados em promover a aproximação entre as obras e os interesses do público, levando em conta o contexto e as circunstâncias." (PUPO, 2011, p. 114) .

No âmbito da prática teatral, a mediação tem como principal desafio encontrar mecanismos que incentivem produções autorais nas traduções apresentadas pela cena, estreitando os laços criativos entre os artistas e os espectadores de um evento teatral.

## 2.1 A EXPERIÊNCIA

> *Eu creio no poder das palavras, na força das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e, também, que as palavras fazem coisas conosco. As palavras determinam nosso pensamento porque não pensamos com pensamentos, mas com palavras, não pensamos a partir de uma suposta genialidade ou inteligência, mas a partir de nossas palavras. E pensar não é somente "raciocinar" ou "calcular" ou "argumentar", como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece. E isto, o sentido ou o sem-sentido, é algo que tem a ver com as palavras. E, portanto, também tem a ver com as palavras o modo como nos colocamos diante de nós mesmos, diante dos outros e diante do mundo em que vivemos. Jorge Larrosa Bondía (2002, p.20-21).*

O excerto acima inaugura os primeiros apontamentos de um dos textos da coletânea de ensaios intitulada Tremores: escritos sobre experiência. A potência das palavras como dispositivos de subjetivação constitui uma proposta poética. Larrosa não compartilha de pronto sua visão sobre a experiência, ao contrário, a noção parece brotar do percurso do leitor, por meio de sugestões propostas por palavras cuidadosamente escolhidas, dos significados e das aprendizagens advindas da capacidade de produzir sentidos para as mesmas.

No artigo intitulado Notas sobre a experiência e o saber da experiência , Bondía (2002) faz um convite para se pensar a educação de modo diferente das habituais relações feitas entre os campos da ciência e da técnica, ou da teoria e da prática. A partir do diálogo entre conhecimento e a vida humana, o autor propõe que o saber seja pensado por meio dos indicadores experiência e sentido. E dessa forma surge uma noção bastante semelhante à projetada na obra de Walter Benjamin quanto à tensão entre as instâncias da experiência e da verdade.

A frase de abertura da apresentação de Tremores (BONDÍA, 2014) registra que o que fundamenta o sentido da escrita não é a verdade, mas a experiência. Ao discorrer sobre o tema, no século anterior, Benjamin, por sua vez, de forma dialética, buscou, sobretudo, retificar a questão da experiência com o objetivo de contemplar as exigências correspondentes aos períodos em que seus ensaios foram produzidos.

Na juventude, Benjamin se dedicou à questão da experiência autêntica e não imposta. Mais tarde a experiência surgiu como acervo do conhecimento, vinculada à compreensão de que a experiência

e a linguagem estão intimamente ligadas. É na partilha da palavra, conforme exemplifica o próprio autor alemão, dos conselhos dos mais velhos, nas inesquecíveis últimas palavras de um moribundo, ou ainda onde mais diretamente interessa a essa pesquisa, nas proposições de caráter filosófico e/ou artístico, que a experiência pode ser apreendida. Para Benjamin, a estruturação da experiência, comenta Matos, "se encontra na do conhecimento e só se desenvolve a partir dele." (Matos, 1999, p. 132).

A experiência é tematizada por Walter Benjamin durante três décadas, mais precisamente entre os anos de 1913 a 1943. Nesse intervalo de tempo, Benjamin apresenta pontos de vista distintos sobre o caráter da experiência. Em tais abordagens, parece haver na sociedade da época uma noção de experiência familiar ao senso comum, suprindo a necessidade de conceituá-la, conforme demonstra o seguinte fragmento do ensaio Experiência e Pobreza, de 1933:

> *Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos. Que foi feito de tudo isso? Quem ainda encontra pessoas que saibam contar histórias como devem ser contadas? Por acaso os moribundos de hoje ainda dizem palavras tão duráveis que possam ser transmitidas de geração em geração como se fossem um anel? A quem ajuda, hoje em dia, um provérbio? Quem sequer tentará lidar com a juventude invocando sua experiência? (BENJAMIN, 1987, p. 114).*

Em Sobre alguns temas baudelairianos, de 1940, o conceito associado à memória e em atrito com um novo tempo. Benjamin, ao observar o público interessado na produção artística do período, constata o desinteresse pela cultura tradicional, o que reforça as transformações da qualidade da experiência herdada, descrita pelo autor com uma precisão ainda não demonstrada em outras passagens: "Na verdade, experiência é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva. Forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória" (BENJAMIN, 1994, p. 103).

No entanto, o impacto mais significativo desse ensaio está no fato de que, pela primeira vez, Benjamin se valerá da palavra 'vivência' para se reportar às transformações estruturais das relações de convívio de sua época, nas quais o saber intergeracional, transmitido oralmente, que fundamentava os modos como antes a experiência se estabelecia, se tornará obsoleto.

As alterações nos modos de percepção do homem moderno, fruto da predominância da consciência operacional, influenciaram diretamente a qualidade da experiência. Numa apropriação de Freud[12], Benjamin entende que a experiência de seu tempo é uma experiência de 'choque'. No campo do sensível, o verbete destinado à experiência comunitária tradicional não mais representa a autenticidade que o autor reservara à experiência.

É Hans-Georg Gadamer, quem apresenta a genealogia da palavra vivência (Erlebnis), na qual é possível depreender que embora o termo vivenciar (Erleben) já existisse na escrita alemã, o uso da palavra vivência (Erlebnis) ocorre nos anos 1870, sobretudo na literatura biográfica. A construção do conceito passa pelas interferências das obras de Deutsche Akademie e de Konrad Cramer e fica conhecida por meio de Wilhelm Dilthey, tornando-se um conceito usual, sintonizado com a instantaneidade da captura ocular da modernidade.

> *Erleben significa a presença, o testemunho ocular, por assim dizer, a um evento. O seu relato, bem como a natureza do evento são legitimados porque quem os atesta e esteve lá "ao vivo". Não clama pelo testemunho dos mortos; ao contrário, o critério é a presença viva. (MATOS, 1999, p.144-145.).*

---

*[12]A psicanalista Maria Rita Kehl comenta que Walter Benjamin tece uma articulação entre a melancolia e a vivência do 'choque' (2009, p.170-190). Esclarece, ainda, que para Freud o choque significa estímulo, mas nem sempre é traumático. O trauma ocorre quando um fragmento do real invade o psiquismo com intensidade tamanha que é capaz de interromper temporariamente o sistema P-Cc (percepção-consciência).*

Então, pode-se compreender que, enquanto a vivência faz referência a uma espécie de consciência do vivido, de um instante presentificado, a experiência, por outro lado, tem vínculo com o passado, com a antologia de um conhecido desvelado. O saber da experiência não opera no consciente, pois a estrutura fragmentada da consciência não tem como amparar os processos que efetivam a experiência. Na tentativa de clarificar as distinções entre experiência e vivência, retomo as contribuições de Larrosa, que, ciente dos limites das definições conceituais, incentiva o investimento no significado das palavras, ao invés dos conceitos. Segundo o autor, o campo verbal está associado à expansão, e o conceitual à delimitação:

> *(...) é preciso resistir a fazer da experiência um conceito, é preciso resistir a determinar o que é a experiência, a determinar o ser da experiência. Mas ainda, talvez seja preciso pensar a experiência como o que não se pode conceituar, como o que escapa a qualquer conceito, a qualquer determinação, como o que resiste a qualquer conceito que trata de determiná-la.*
> *(BONDÍA, 2020, p.43).*

Diante da fluidez da noção, parece oportuno imaginar que no campo da recepção teatral a experiência se efetiva justamente quando o espectador, surpreendido com algo que a cena revela, aciona mecanismos psíquicos capazes de acessar conteúdos internos, muitas vezes ignorados ou até mesmo esquecidos. Importa lembrar que esse percurso de alargamento de consciência, inscrito na própria experiência, constitui um processo pessoal de construção de saberes.

Recorrendo à etimologia do verbete experiência, Bondía busca acentuar o vínculo original da palavra com a noção de uma travessia perigosa. No desdobramento etimológico, surge ainda a ideia de prova, que somada ao prefixo 'ex' sugere que a experiência é algo a qual o sujeito se expõe e essa exposição oportuniza a transformação desse experienciador:

> *A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é periri, que se encontra também em periculum, perigo. A raiz indo-européia é per, com a qual se relaciona antes de tudo a ideia de travessia, e secundariamente a ideia de prova. Em grego há numerosos derivados dessa raiz que marcam a travessia, o percorrido, a passagem: peirô, atravessar; pera, mais além; peraô, passar através; perainô, ir até o fim; peras, limite. Em nossas línguas há uma bela palavra que tem esse per grego de travessia: a palavra peiratês, pirata. O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. A palavra experiência tem o ex de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho e também o ex de existência. A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente "existe" de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente. Em alemão, experiência é Erfahrung, que contém o fahren de viajar. E do antigo alto-alemão fara também deriva Gefahr, perigo, e gefährden, pôr em perigo. Tanto nas línguas germânicas como nas latinas, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo.*
> *(BONDÍA, 2020, p. 26)*

Em 2009, Martin (2009, p. 11-6) registra uma abordagem da experiência bastante parecida com essa, evidenciando a pertinência da fonte utilizada para associar a experiência com as incertezas de uma travessia. Silva (2012) esclarece que entre os autores que buscaram na genealogia da palavra experiência subsídios para ampliar semanticamente o termo, deve-se considerar o pioneirismo de Lacoue-Labarthe:

> *(...)Eu me reporto aqui a Roger Munier (resposta a uma enquete sobre a experiência, em Mise em page, n. 1, maio 1972) Há primeiramente a etimologia. Experiência vem do latim experiri, afetar. O radical é periri, que nós encontramos em periculum, perigo. A raiz indo-européia é PER a qual se liga a ideia de travessia e, secundariamente, a da prova. Em grego, os derivados são numerosos que marcam a travessia, a passagem: peirô, atravessar; pera, mais além; peraô, passar através; perainô, ir até o fim; peras,*

*termo, limite. Para as línguas germânicas há, no antigo alemão, faran, de onde sai fahren, transportar; e führen, conduzir. Falta então adicionar justamente Erfahrung, experiência, onde a palavra se reportaria ao segundo sentido de PER: prova, em antigo alto alemão fara, perigo, que deu Gefahr, perigo e gefährden, pôr em perigo? Os confins entre um sentido e o outro são imprecisos. Do mesmo modo que em latim periri, tentar e periculum, que quer dizer antes, prova, depois, risco, perigo. A ideia da experiência como travessia se separa mal, ao nível etimológico e semântico, daquela do risco. A experiência é, na partida, um pôr em perigo.*
*(LACOUE-LABARTHE apud SILVA, 2012 p. 16-17).*

Antes de retomar o percurso de Bondía, vale registrar que, nos dias de hoje, a língua alemã compreende Erfahrung como um saber integral, adquirido a longo prazo. A menção de um tempo estendido caracteriza o conhecimento adquirido, fundindo o próprio sujeito desse saber. Não se trata da capacidade de armazenar informações. A natureza desse tipo de aprendizagem destaca-se por ter sido obtida no decorrer da vida de uma pessoa, simultaneamente à história pessoal do aprendiz. Nessa acepção, na estrutura da palavra, encontra-se a impossibilidade de dissociar a experiência do conhecimento. (GAGNEBIN, 2009, p. 57).

O vínculo entre experiência e a subjetividade daquele que experiencia fica subentendido em diversas interpretações da palavra. Se a atual compreensão alemã valoriza a transcendência de um saber no tempo, outros entendimentos valorizam a noção da percepção do instante em que algo atravessa o sujeito e, num tempo íntimo, efetiva a aprendizagem, descrita por Kehl como "o instante do Eureka! Na criação artística, na pesquisa intelectual, no setting analítico etc., depende de um tempo interior, singular para cada sujeito e impossível de determinar." (KEHL, 2009, p.119).

Gadamer, numa outra possibilidade de compreensão da abrangência da questão, percebe que, no campo reflexivo, a noção do 'eu' em relação ao 'tu' fundamenta na experiência o território comum, onde se inscreve a alteridade. O outro (denominado de 'tu') percebe a realidade de forma distinta do 'eu', portanto, a experiência acontece de um modo próprio, sobretudo porque cada sujeito, diante de um estímulo externo, acessa memórias diferentes. (GADAMER, 1996).

Se as conversas entre o 'eu' e o 'outro' promovem a ampliação daquilo que é sentido, então o campo da mediação talvez possa oportunizar as aprendizagens decorrentes das trocas de experiências. No entanto, conforme Suzan Buck-Morss alerta, a experiência só se efetiva quando a percepção consegue acessar memórias significativas do passado, escapando de um modo cognitivo que, viciado em defender-se do excesso de estímulos da vida moderna e contemporânea, costuma recorrer aos mecanismos de anestesia habituais. (BUCK-MORSS, 1996, p.23-24).

Tendo em vista os diversos aspectos que constituem a noção de experiência, Bondía (2020) destina grande parte do seu ensaio para apontar o que não é experiência. Pela via negativa, a partir de uma série de observações sobre os riscos do empobrecimento acerca da compreensão de experiência, o autor espanhol demonstra a relevância das proposições de Benjamin nos dias de hoje. E ressalta que os dogmatismos conceituais, ou mesmo a nefasta captura mercadológica do termo, em enunciações como a falácia da 'experiência do consumidor', podem promover o descrédito da noção, colaborando também com o seu esquecimento, ou com a consequente diminuição do desejo de atribuir sentido para a noção de experiência na atualidade.

O fato é que, diante de um mundo a ser lido, e transformado, é necessário continuar pensando, pulsando e reagindo ao chamado das expressões com potencial de inspirar estados mais significativos:

*A experiência não é uma realidade, uma coisa, um fato, não é fácil de definir nem de identificar, não pode ser objetivada, não pode ser produzida. E tampouco é um conceito, uma ideia clara e distinta. A experiência é algo que (nos) acontece e que às vezes treme, ou vibra, algo nos faz pensar, algo que nos faz sofrer ou gozar, algo que luta pela expressão, e que às vezes, algumas vezes, quando cai em mãos de alguém capaz de dar forma a esse tremor, então somente então, se converte em canto. E esse canto atravessa o tempo e o espaço e ressoa em outras experiências e em outros tremores e em outros cantos.*
*(BONDÍA, 2020, p.10).*

## 2.2 BENJAMIN, A EXPERIÊNCIA E O TEMPO

A crítica da modernidade é um tema recorrente na produção de Walter Benjamin. A questão da qualidade da experiência na sociedade do início do século XX valida suas observações sobre a decadência dos espaços e do tempo destinado às trocas de saberes tradicionais. Mais do que um tempo ou uma época determinada, a ideia de modernidade traz para Benjamin a marca da ruptura da capacidade de intercambiar experiências (SILVA, 2012, p.14).
Essas reflexões sobre o declínio da narrativa tradicional e concomitantemente da experiência na modernidade serão alvo de críticas relativas, sobretudo ao tom nostálgico que caracteriza o pensamento benjaminiano. Embora reconheça uma tendência nostálgica em Benjamin e seus contemporâneos, Gagnebin, ao avaliar as contribuições benjaminianas, esclarece que

> *(...) sua visada teórica ultrapassa de longe esses acentos melancólicos. Ela se atém aos processos sociais, culturais e artísticos de fragmentação crescente e de secularização triunfante, não para tentar tirar dali uma tendência irreversível, mas, sim, possíveis instrumentos que uma política verdadeiramente "materialista" deveria poder reconhecer e aproveitar em favor da maioria dos excluídos da cultura. (GAGNEBIN, 1999, p.56).*

Se, a princípio, as reflexões do jovem Benjamin[13] são permeadas por indagações em torno dos conteúdos constitutivos da experiência e do emprego indevido do conceito, as elaborações posteriores resultam dos obstáculos impostos por uma época em que já não é possível reconhecer a efetivação daquilo que até então era compreendido como experiência.

O ensaio de 1918 é marcado por um caráter reformista. Em síntese, a revisão proposta por Benjamin busca ampliar a metafísica kantiana de experiência, limitadas ao contexto social iluminista de valorização do cientificismo. Ao analisar a crítica benjaminiana ao projeto de experiência de Kant, Matos (1999) atribui a insatisfação de Benjamin aos limites impostos pelo contexto científico iluminista de onipotência da razão, que na epistemologia kantiana será representada pela exclusão das experiências dos povos primitivos, dos doentes, dos loucos e dos clarividentes. No que concerne a esta pesquisa, merecem destaques os apontamentos de Benjamin que vinculam o conhecimento à experiência, sendo a primeira noção um desdobramento da segunda. Conforme comenta Matos, o conhecimento é o campo de estruturação e desenvolvimento da experiência: "Para Benjamin, a estrutura da experiência se encontra no conhecimento e só se desenvolve a partir dele." (MATOS, 1999, p. 132).

Outro aspecto relevante surge dos estudos sobre a linguagem que Benjamin havia produzido no artigo intitulado Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana, entre os anos de 1915 e 1921. Nesse material, o filósofo retoma as reflexões do papel da experiência para a construção do saber nas comunidades, a partir da linguagem. É no final do texto Sobre o Programa da Filosofia do Porvir, de 1918), que a linguagem surge, descrita como condição estruturante da experiência e do conhecimento.

Se é na linguagem que a experiência como elemento síntese do próprio conhecimento se efetiva, será nesse campo que a filosofia do porvir deverá empreender seus esforços. Nas palavras de Benjamin: "[...] criar, nas bases do sistema kantiano, um conceito de conhecimento ao qual o conceito de experiência corresponda, ao qual o conhecimento seja o professor" (BENJAMIN apud LIMA, 2012, p.44).

Com um intervalo de quinze anos, o tema será retomado por Walter Benjamin, a partir da problemática da pobreza da experiência no contexto industrial da modernidade, numa espécie de manifesto teórico denominado Experiência e pobreza, produzido em 1933. A década de 1930 corresponde ao período no qual se concentram as produções benjaminianas mais conhecidas. O tema do declínio da experiência, e por consequência o definhamento do conhecimento tradicional, pauta as produções textuais do filósofo nessa fase. Contrapondo o caráter "pobre" das experiências comunicáveis na modernidade com a qualidade das transmissões entre as gerações precedentes, Benjamin percebe que o conceito de experiência necessita corresponder à realidade do seu tempo. Contra uma tendência de visão de mundo inscrita na negação da tradição e na valorização das marcas vazias do consumo, o

---

*[13]Em 1913, inspirado pela obra de Nietzsche, Benjamin produz para um jornal o artigo Erfahrung (Experiência), assinado com um pseudônimo. Nesse período Benjamin encontra-se vinculado ao Movimento Jovem (Jugendbewegung). (MURICY, 1999, p. 37).*

filósofo anuncia a necessidade de assumir que a pobreza de experiência é a nova condição da humanidade. (BENJAMIN, 1987, p.115).

O comportamento dos combatentes que sobreviveram aos choques impostos pela Primeira Guerra Mundial enfatizava a incapacidade de intercambiar experiências, visto que no contexto de sobrecargas psíquicas a atenção consciente atua de forma preponderante em relação aos mecanismos que operam a memória. A esse respeito, Desgranges (2012) comenta que a experiência se efetiva quando um estímulo externo é capaz de despertar os traços mnemônicos inconscientes, "realizando num instante uma feliz conjunção de significado capaz de modificar o rumo de uma vida, de uma história." (DESGRANGES, 2012, p. 133).

Ao retornar do combate, os veteranos demonstravam-se incapazes de falar tanto sobre a vivência traumática (traumatische Erlebnis), quanto sobre a experiência apreendida (Erfahrung), o que leva Benjamin a concluir que "os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos." (BENJAMIN, 1987, p. 115).

O problema do declínio da experiência na modernidade será retomado nas demais produções que o autor produzirá até o ano de sua morte. A primeira versão de A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica é divulgada em 1935/1936. Nesse texto, as análises benjaminianas buscam demonstrar as consequências do desenvolvimento técnico nas primeiras décadas do século XX para a subjetividade, sobretudo no que diz respeito à reprodução e à perda da aura do objeto artístico, ou seja, do potencial de conhecimento que o envolvia, ou da falência de um certo modo de relação com a produção artística.

E vale aqui ressaltar as observações capturadas no texto Estética e anestética. O Ensaio sobre a obra de arte, de Buck-Morss, em relação ao pensamento benjaminiano sobre a reprodutibilidade em massa (e a própria massa) mediada pelas novas tecnologias de então, em especial a fotografia e o cinema. Embora Benjamin reconheça o aparato tecnológico como mecanismo de apreensão cognitiva possível dentro da organização dos novos modos de produção, o filósofo ressalta as relações entre o uso da estética na política fascista e os resultados violentos da guerra. Reorganizar a ocorrência de reminiscências espontâneas de acesso ao psiquismo, que se manifestam descontroladamente, ou com intuitos políticos nefastos, constitui, nesse caso, uma tática de sobrevivência à barbárie civilizatória, uma vez que as sobrecargas impostas por essa nova ordem social pressionam a estrutura do sujeito, exposto constantemente a esse modo operativo do psiquismo, ocasionando manifestações patológicas e sofrimentos agudos. A arte também é vista como forma de combater a maneira surgente com que os recursos estéticos começam a ser utilizados na política.

Mas é no ensaio de 1936, O narrador - Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov, encomendado a Benjamin por Fritz Lieb, coeditor da revista suíça Orient und Occident, que a correlação entre a decadência das experiências intercambiáveis e o declínio da faculdade de narrar histórias na sociedade moderna evidenciam a potência de um passado coletivo na construção do conhecimento. As análises partem da constatação de que a arte de narrar "está em vias de extinção" (BENJAMIN, 1987, p. 197). No contexto da Europa pós-guerra, descrita como um período em que "da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior, mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis" (BENJAMIN, 1987, p. 198), se evidencia que o isolamento do homem moderno acelerou a perda das experiências intercambiáveis provenientes da oralidade tradicional.

Incumbido de produzir uma crítica da obra de Nicolai Lekov (1831- 1895), Benjamin aproveita a oportunidade para registrar uma apurada abordagem da questão da narrativa. Na visão benjaminiana, o escritor Nicolai Lekov congrega em suas narrativas as duas categorias de narradores fundamentais: a dos estrangeiros que ampliam a noção de espaço com suas narrativas de terras distantes, e dos narradores tradicionais, que verticalizam a percepção do tempo, por meio de narrativas que se perpetuam de geração em geração.

## 2.3 O TEMPO

*Que é, pois, o tempo? Se ninguém me pergunta, eu sei; se quero explicá-lo a quem me pede, não sei.*
*Santo Agostinho (1987, p.218)*

O que é possível dizer sobre o tempo? Sobre os marcadores temporais e sobre as variadas formas como o compreendemos?

Sabemos que há um tempo sentido, inventado por nossas percepções, e um outro tempo, fruto de invenções coletivas, delimitado por uma série de convenções, que constitui o tempo cronometrado: os segundos, os minutos, as horas, os dias, as semanas, os meses, os anos, as décadas, os séculos, as eras, os calendários, as histórias, as pré-histórias e uma série de outros marcadores temporais projetados com objetivo de orientar a vida social em relação àquilo que precede e ao mesmo tempo se funde com a própria existência humana.

Uma das definições mais usuais para a vida corresponde à noção de um período de tempo de existência, de tal forma que tempo e vida costumam ser percebidos como faces da mesma moeda. De fato, o tempo, o nosso e dos outros, costuma pautar nossas existências.

Da tentativa de cuidar do nosso tempo surge a necessidade de compreender melhor as memórias de um tempo passado, o desejo de tornar significativo o tempo presente (sempre em movimento e fugidio), e de projetar ações futuras capazes de amparar minimamente o porvir das nossas existências.

Mas, o que dizer das subjetividades dos tempos que se apresentam como instantes, como urgências? Os não-tempos? Os ganhos de tempo, os tempos parados, as eternidades, os tempos corridos, e as faltas de tempo? E de todas as outras sensações temporais presentes na história da humanidade desde antes dos relógios, e das possibilidades de se contar o tempo. Como compreender tudo isso?

Como justificar a sensação da passagem temporal diante da perspectiva que o tempo pertence ao ser vivo? E que ser portador da vida é também ser o senhor do seu tempo, mesmo que nos escape a consciência de que a todo momento um evento é priorizado em detrimento a outros. No artigo A temporalidade a partir da perspectiva existencial, Fabíola P. Josgrilberg (2007) nos lembra que podemos pensar sobre o tempo porque o temos. Imaginar ou dizer que não o temos é uma privação.

Para Heidegger (apud JOSGRILBERG, 2007), a consciência do tempo está intimamente ligada à existência humana, por isso, ao pensar o tempo em termos ontológicos, o filósofo desloca os debates sobre a questão temporal para as análises das experiências humanas, questionado as correntes da física que tendem a perceber o tempo como uma sucessão de "agoras", bem como as noções filosóficas que optam pela compreensão de um tempo dissociado das relações dos sujeitos no mundo. De forma distinta do tempo aristotélico -o tempo Aristotélico diz respeito a um tempo possível de ser aferido, por meio de instrumentos como os relógios e os calendários-, na concepção heideggeriana, o tempo é constituído por elementos mensuráveis e imensuráveis (HEIDEGGER, 2001).

Pesquisas sobre a subjetividade do tempo, realizadas na área da psicologia, demonstram que a percepção do tempo subjetivo resulta de operações entre a memória da duração do evento e as lembranças do período experienciado. Esses estudos apontam que o tempo percebido é um tempo afetado pelas condições emocionais. "Há certa tendência no processo de estimar o tempo: quanto maiores são as mudanças e o número de estímulos ocorridos por unidade de tempo, maior é a duração do evento para o sujeito." (ZAKAY apud BUENO e NATHER, 2006, p.271).

Diante de tantas abordagens possíveis sobre o tempo, nos deparamos com alguns indicadores e subdivisões temporais que, por consequência, acabam nos apontando áreas do conhecimento que nos permitem saber mais sobre as categorias do tempo enquanto fenômeno quantitativo e mensurável; qualitativo, rítmico e ligado aos ciclos da natureza; além do tempo psicológico.

Vale ressaltar que tais categorias, como construções histórico-sociais são datadas e passíveis de mudanças. Prova disso é a necessidade de atualizar o conceito no interior das próprias disciplinas que se propõem a pesquisar o tempo. Assim, por exemplo, do ponto de vista da física é possível verificar que para Newton (1643- 1727) o tempo e o espaço físico constituíam espécies de entidades absolutas e independentes. Isso significa conceber que o tempo existe e independe de outros fenômenos. Passa-se uma hora aqui, passa-se uma hora em outros espaços, em outros países. No entanto, a física moderna após Einstein descobre que o tempo e o espaço não são entidades

distintas. O tempo e o espaço constituem uma só coisa. Nos estudos de Heidegger (2001), a relatividade da noção do tempo surge explicitada na passagem: "para um selvagem, essa espécie de tempo [o tempo de que falam os físicos] seria um absoluto absurdo" (HEIDEGGER , 2001, p.78).

O artigo produzido por Bueno e Nather (2006), dedicado às sondagens de cunho estético-experimental sobre a relação entre as possibilidades da apreensão do tempo subjetivo e da captação dos movimentos nas obras de arte, evidencia a importância da capacidade de leitura do movimento. Para os autores, possivelmente,

> *(...) o movimento seja um dos parâmetros mais importantes da percepção do mundo físico, já que esta percepção exige uma ampla destreza cognitiva que envolve percepções internas e externas, nas relações entre o tempo, o espaço e a velocidade. (...) as relações de movimento mostram que a interação dos observadores com determinadas obras de arte é fundamental. Essas interações podem gerar movimentos reais ou induzir a uma percepção de movimento por meio de representações que podem ser ilusórias, sutis, diretas, induzidas, participativas"*
> *(BUENO & NATHER, 2006, p. 269).*

Se partimos da premissa que nossas relações com todas as coisas físicas, bem como com todos os eventos dentro de um tempo de um espaço, são percebidas por meio da memória de vivências anteriores, podemos compreender que as abstrações dos tempos percebidos como passado e projetados como futuro são operações ligadas a um acervo de experiências subjetivas. Em última instância podemos concluir que nossas experiências são capazes de influenciar nossas relações com o tempo, com os espaços e, portanto, nossas percepções estéticas frente a essas modalidades.

> *A experiência da passagem do tempo distinguiria, por exemplo, os movimentos de uma bailarina no palco e a pintura de um balé? Quando a bailarina salta pelo palco há um lapso de tempo que pode ser percebido como presente. Mas a faixa que o presente abrange pode ser medida? Da mesma forma, a pintura reflete qual "lapso" de tempo? Este lapso seria o mesmo de uma fotografia da sua coreografia? Pode-se dizer que a ação da bailarina é percebida como uma seqüência de fases, que pode conter uma orientação mais ou menos predizível. Esta ação não seria exatamente uma experiência temporal, mas espacial – o que poderia ser particularmente diferente se houvesse no balé a presença de um bailarino para segurá-la no momento de um grande salto, evitando uma queda. Neste caso, haveria também a expectativa ou o suspense incorporado ao evento. Provavelmente tal "fator" não estaria presente numa pintura, muito embora a cena pudesse conter os mesmos elementos. Numa pintura, a cena é captada como um todo. Antes do advento da fotografia, a cena representava o momento artístico. Ela era caracterizada por gestos, posturas e arranjos de pessoas e objetos na chamada cena pictórica. Somados, seus elementos refletiam um momento, sugerindo como ele teria se desdobrado, isto é, uma passagem de tempo.*
> *(BUENO & NATHER, 2006, p. 270).*

Dentro de um tempo vivenciado coletivamente, além das subdivisões do tempo presente, do passado e do futuro, há uma variação temporal denominada como 'estado público' (JOSGRILBERG, 2007. p. 75). Em assembleia, questões relativas entre o tempo da ação executada ao vivo numa cena -os tempos da percepção tanto da própria ação, como os das leituras realizadas por cada um dos espectadores-, são distintas, mesmo dentro de uma mesma sessão, de forma que a subjetividade da percepção do tempo, acessada no coletivo, torna-se um dos elementos inibidores da possibilidade de vermos a mesma cena, enxergarmos com os mesmos olhos. Assim, ainda que tenhamos um grupo de espectadores no mesmo espaço, respirando o mesmo ar, as leituras do que é visto e suas traduções serão sempre únicas.

Com o desenvolvimento da fotografia passamos a ter a possibilidade de capturar instante a instante de um quadro. E, à medida que os equipamentos fotográficos foram evoluindo, a velocidade de capturar esses instantes tornaram-se cada vez mais breves, marcando a diferença do modo com que são capturados pelos aparelhos tecnológicos, que conseguem perceber os detalhes sutis do movimento, e pelo olhar humano, que percebem

o movimento como um instante único. Bueno e Nather irão denominar a diferença de percepção provocada pelos aparelhos e pelo olhar humano como uma 'percepção psicológica', ou ainda como uma 'verdade psicológica falsificada', assim descrita nas palavras dos autores:

> *Faz-se necessário diferenciar o que estamos acostumados a ver nos dias de hoje, pois a nossa visão pode ter sido capturada pela imagem estroboscópica (Cutting, 2002). Uma cena, foto ou momento capturado de um filme ou anúncio poderiam capturar uma verdade psicológica que o instante não poderia capturar.*
> *(BUENO & NATHER, 2006, p. 270).*

Tarkovski compreende seu ofício no cinema como o de uma espécie de "escultor do tempo" (TARKOVSKI, 1998, p. 81). Segundo o cineasta, sem o tempo a memória não existe. O que move o espectador de cinema é justamente a busca de um "tempo perdido", uma "experiência viva". O cinema, por sua vez, para Tarkovski, possui uma capacidade privilegiada de tonar a experiência mais ampla:

> *Acredito que o que leva normalmente as pessoas ao cinema é o tempo: o tempo perdido, consumido ou ainda não encontrado. O espectador está em busca de uma experiência viva, pois o cinema, como nenhuma outra arte, amplia, enriquece e concentra a experiência de uma pessoa — e não apenas a enriquece, mas a torna mais longa, significativamente mais longa (TARKOVSKI, 1998, p. 78).*

O estudo sobre o tempo no ato do espectador, esse tempo distendido, associado à produção de memória, nos possibilita pensar a cena teatral como propulsora de experiências. E nos estimula a refletir acerca das práticas artísticas de mediação como promotoras de uma temporalidade distinta daquela vivenciada no cotidiano, convidando os espectadores a essa variação temporal denominada por Josgrilberg (2007) como 'estado público', sobretudo quando os processos de mediação possibilitam o intercâmbio coletivo, instaurando um espaço e um tempo apropriados para a maturação dessas experiências.

Quando alinhamos os estudos de mediação com as pesquisas em torno da noção de tempo, o que se evidencia é que a mediação se instaura em um espaço de tempo ampliado, propício ao estado de presença, que permite apreensão do passado distante e também do recente, daquilo que se passa e, eventualmente, daquilo que no momento é apenas um rascunho do porvir. Quando entendemos o passado abrimos frestas que nos permitem antever as possibilidades futuras, como demostram os estudos do geógrafo Milton Santos sobre as relações do tempo com a geografia, pensada pelo autor como uma filosofia de técnicas capazes de operar a visibilidade e as alterações históricas: "E é por aí que se vê que esses diversos tipos de tempo convergem e divergem. Convergem na experiência humana e divergem na análise." (SANTOS, 1989, p. 21).

A leitura, seja dos códigos gráficos da cena ou de algum acontecimento da vida, solicita o acesso a um repertório mais ou menos apropriado de saberes que residem na memória, no âmbito de um passado subjetivo que permite atribuir significado ao que se apresenta. Além de ser um espaço favorável ao acesso de conteúdos transmutáveis em experiência, o caráter 'ao vivo' do evento teatral e os convites que sugerem deslocamentos entre uma diversidade de tempos merecem a atenção dos que desejam produzir e perceber os significados advindos da cena. Durante um curto intervalo de tempo, o espectador de um evento teatral transita entre o presente no qual a ação se manifesta, a memória de um pretérito ou ainda as sugestões de um futuro proposto pelos discursos cênicos. Nesses deslocamentos temporais, as propostas artísticas de mediação podem atuar contribuindo para trazer à consciência experiências em potencial, fazendo com que a percepção, ao convocar a memória, transite por tempos diversos.

A experiência geralmente surge no instante presente, resgatando algo gerado no passado, que ressurge para ser elaborado. Dessa forma, a experiência pode ser compreendida como uma espécie de passado, só que fecundado, e presentificado.

> **Stravrogin**-... *É uma verdade indiscutível, afirmada com toda clareza e exatidão. Quando a humanidade alcançar a felicidade, não existirá mais o tempo, pois dele não mais se terá necessidade. Perfeitamente verdadeiro.*
>
> **Stavrogin**. *Onde vão colocá-lo, então?*
>
> **KiriUov:** *Não vão colocá-lo em lugar nenhum. O tempo não é uma coisa, é uma ideia. Ele morrerá na mente.*
> *(DOSTOIÉVSKI apud TARKOVSKI, 1998, p 64).*

No contexto cênico, entre as possíveis relações entre o tempo, a mediação e a experiência, vale a pena observar que na diversidade de manifestações teatrais dos nossos dias, enquanto determinados tipos de encenações se apresentam como passatempo e se prestam a contribuir para o entretenimento dos assuntos mais complexos da existência, outras têm como objetivo justamente usar o período da relação com a arte para tornar mais significativo o momento de vida dos seus espectadores.

Desgranges (2003, p. 26.) provoca artistas teatrais a se perguntarem "Por que ir ao público?", imaginando que este questionamento possa instigar produções ainda mais significativas e geradoras de um forte vínculo entre os espectadores e a cena teatral. Quando o espectador se torna o centro de uma produção, o seu tempo (as questões de sua época, a passagem temporal, sua atenção à cena) passa a ser considerado. Quando nós, como artistas, nos preocupamos em justificar os deslocamentos de espectadores de suas residências, nos perguntamos os motivos pelos quais uma produção merece ser vista? Ou, mesmo diante de uma pandemia, nos perguntamos por que nossas produções remotas merecem entrar na rotina do espectador? Nos tornamos mais conscientes do privilégio dessa atenção, mais empáticos em relação ao tempo do outro?

Ao solicitar a atenção do outro, há de se ter em mente que é o tempo (de vida) desse outro que está sendo cedido e, portanto, merece ser cuidado em termos quantitativos e qualitativos. Do que vale empregar tempo em algo que parece não lhe dizer respeito?

A observação da vivência do tempo permitiu que Benjamin percebesse a alteração da elaboração da experiência no início do século XX. Na disputa pelo tempo, a mediação surge como um intervalo do tempo dedicado às demandas internas e externas, pessoais e coletivas. A noção de um tempo apropriado torna-se, portanto, um elemento fundamental para a potência e a efetividade de uma proposta de mediação.

O tempo do imediato, associado à pressa para a resolução de problemas cotidianos, é o oposto do tempo da mediação. No contexto de uma sociedade que solicita um volume de demandas que parece não caber nos nossos dias, dar-se um tempo, observar com calma, permitir-se acessar memórias, compartilhá-las e possibilitar que esses conteúdos maturados se transformem em experiências, permanece sendo uma insurreição necessária à ordem das coisas. Sob essa perspectiva, podemos compreender que a mediação produz um tempo dilatado. Espaço de trocas propícias para se retomar cenas inconscientes, que por vezes permanecem como fatos esquecidos, ou ainda "atropelados" pelos imediatismos a que somos expostos.

O desenvolvimento desmedido da técnica, que gera soluções provisórias, mas também muitas e desnecessárias complicações para a vida diária, torna os seres humanos exaustos, indisponíveis para as percepções sensíveis, e faz com que o patrimônio da humanidade se torne descartável, pois é lançado no ciclo repetitivo e estéril do vale-tudo. No contexto bélico europeu das primeiras décadas do século anterior, Benjamin resgata o trecho "apaguem os rastros" - verso inicial da Cartilha para os citadinos, de Brecht -, a fim de ilustrar a tendência do burguês moderno em desconsiderar a experiência acumulada por seus antepassados e valorizar tudo que se apresente como novo.

Em tom irônico, os rastros que o indivíduo deseja produzir (memória sobre sua existência) se contrapõe à interdição da memória coletiva em que se encontra a maioria dos anônimos do período, para os quais a partilha da experiência permanece vetada. Conforme conclui Gagnebin (1999), a ironia contida nas últimas palavras do poema denuncia que a única experiência a ser ensinada é a impossibilidade da partilha. Mas, o que se pode ensinar a um sujeito sem fala, sem marcas e fugidio?

> *(...) Apague as pegadas!*
> *Cuide, quando pensar em morrer*
> *Para que não haja sepultura revelando onde jaz*
> *Com uma clara inscrição a lhe denunciar*
> *E o ano de sua morte a lhe entregar*
> *Mais uma vez:*
> *Apague as pegadas!*
> *(Assim me foi ensinado.)*
> *(BRECHT, 1986, p.70).*

"Bárbaro positivo" foi a denominação cunhada por Benjamin para designar a atitude do sujeito que reconhece a precariedade da experiência do seu tempo, para a partir da mesma elaborar inovadoras interpretações dessa realidade, produzindo uma nova possibilidade de ler e/ou escrever uma história que compreenda os acontecimentos para além da percepção da cultura triunfante.

Ainda com o objetivo de esclarecer tal posicionamento, Benjamin aponta que o valor das iniciativas de vanguarda nos campos da ciência, da filosofia e da arte, representadas, por exemplo, pelas figuras de Descartes, Newton, Klee, Brecht etc., reside no fato de que tais iniciativas, ao considerarem a pobre experiência moderna, criam mecanismos para romperem com as tradições "civilizatórias".

Em entrevista (anexa) concedida à Cia. Teatro Documentário, em virtude de um projeto que fará parte das análises dessa pesquisa, a escritora e psicanalista Maria Rita Kehl explica que o excesso de coisas que temos para fazer num curto espaço de tempo seria uma das causas do sintoma coletivo de depressão. Por 'depressão social' a autora compreende não apenas o volume do diagnóstico de depressão na atualidade, mas também a origem desses casos: sujeitos hiper responsabilizados pela frustração de viver um tempo que já não os pertence.

## 2.4 A MEDIAÇÃO TEATRAL

*A função da arte*
*Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando. Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza.*
*E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai: - Me ajuda a olhar!*
*Eduardo Galeano (2002,p. 15).*

Certa vez, ministrando um curso introdutório de história das artes para o ensino profissionalizante oferecido pelo Senac, da Unidade Lapa Scipião, na cidade de São Paulo, ao adentrar no campo das artes contemporâneas fui surpreendida com a participação de um estudante, para quem, naquele momento, a produção artística (visual) dos nossos dias não fazia o menor sentido.

O estudante se demonstrava revoltado, mencionando que algumas obras são uma espécie de "perda de tempo" e tomou como exemplo dessa percepção uma mostra fotográfica, exposta nos corredores da instituição, realizada por uma turma do curso de fotografia da Unidade. Segundo relato do estudante, há alguns dias ele vinha tentando encontrar sentido para as fotos daquelas paisagens sequenciais em preto e branco. Mesmo chegando mais cedo na instituição para apreciar a sequência de imagens, se sentia perdido sem o que ele denominou de um 'folheto explicativo' que pudesse apresentar informações sobre o objetivo da exposição.

Eu ainda não tinha tido oportunidade de ver a exposição com a devida atenção, em virtude de uma grande demanda de trabalho, mas a disposição das imagens no espaço, acompanhando toda a extensão do corredor principal do prédio, havia chamado minha atenção. Diante das reivindicações do estudante, pareceu oportuno que observássemos a exposição coletivamente.

A turma era bastante numerosa e contava com pessoas de formações e bagagens culturais muito distintas. Sugeri que, inicialmente, o grupo fosse subdivido em duplas. Os integrantes que formavam as duplas ficaram responsáveis por apreciar uma única imagem e trocar entre si traduções sobre o que estavam vendo. Após essa primeira leitura, as duplas foram convidadas a compartilhar com o restante do grupo suas observações sobre o que haviam apreciado. Cuidei para que o compartilhamento observasse a disposição espacial das imagens. Não demorou muito para que percebêssemos que a sequência de fotografias tinha por objetivo retratar formas muito sutis da passagem do tempo, às vezes perceptíveis apenas pela mutação da iluminação no enquadramento.

Na sequência, os estudantes ficaram livres para realizar a apreciação do conjunto das fotografias expostas, quando foi possível ter acesso ao título da exposição: "O Temporal". O título "O Temporal", localizado em um canto no final da sequência das imagens, grafado de forma bastante discreta em relação ao tamanho das fotografias, confirmava as hipóteses levantadas nas traduções coletivizadas.

A vivência permitiu que pautássemos os modos como as proposições artísticas na contemporaneidade provocam o espectador a atuar, a partir do que se apresenta, das experiências suscitadas, das memórias acessadas, da relação com o espaço e com o outro.

A breve mediação contribuiu para que tivéssemos

um coletivo de espectadores atuantes, desejoso de prolongar os debates sobre questões como o tempo e sua passagem, as relações da obra com os espectadores e sobre as contribuições advindas de uma fruição partilhada.

Vivências como esta nos levam a pensar que enquanto tivermos pessoas à margem do universo artístico, e outras que não se autorizam a atribuir sentido ao que veem, questões acerca da mediação cultural permanecerão tão relevantes quanto a própria produção artística.

Um dos aspectos fundantes da arte é seu caráter dialógico. Sem o público o processo artístico tem seu sentido expressivo esvaziado. A obra de arte, conforme nos lembra Dewey, "só é completa na medida em que funciona na experiência de outros que não aquele que a criou." (DEWEY, 2010, p.215).

Para Guattari, "[...] a única finalidade aceitável das atividades humanas é a produção de uma subjetividade que enriqueça de modo contínuo sua relação com o mundo" (GUATTARI, 1992, p. 33). Nesse sentido, defendemos que os elementos responsáveis pelo acesso físico e simbólico da arte sejam tematizados em todas as etapas da própria manifestação artística, ou seja, que os aspectos ligados à fruição sejam considerados já na fase da produção criativa, nas reflexões produzidas pela crítica e pela teoria, bem como nos vários estágios da pedagogia da arte, incluindo a formação dos próprios artistas.

Gestada na França dos anos 1950, como parte de um projeto político de democratização dos bens culturais franceses (PUPO, 2015), a noção de mediação adquire grande projeção na América Latina e sobretudo no Brasil a partir das obras de Martín-Barbero (1987) e Orozco Gómez (1994).

A mediação surge como um saber em pleno desenvolvimento, com abordagens bastante plurais, referenciadas por estudos teóricos do universo da cultura e nas práticas inscritas na esfera relacional. Ainda que se observem distintas acepções do termo, é possível encontrá-lo em pesquisas e práticas destinadas a setores diversificados, tais como: o educacional, o religioso, o jurídico, o comunicacional, o artístico, etc. No contexto da cultura, a mediação tem por objetivo promover diálogos entre os campos da produção e da recepção cultural e artística. Para Texeira Coelho, as mediações podem ser compreendidas como "[...] processos de diferente natureza cuja meta é promover a aproximação entre indivíduos ou coletividades e obras de cultura e arte." (COELHO, 2012, p.268.).
No Brasil, no campo das artes cênicas a mediação constitui um espaço autônomo, ligado à práxis de formação de público e à recepção teatral de caráter emancipatório. Estudos relativamente recentes defendem ainda o potencial criativo dos conteúdos gerados nas sessões medianeras, pois, conforme pretendemos evidenciar ao longo deste registro, os processos de mediação podem ocorrer tanto em práticas vinculadas à recepção das produções, como no âmbito da própria criação artística.

Derivada do latim mediatio, a mediação, conforme validam os estudos históricos da palavra e suas traduções - mediate (inglês), ou mediat e médiation (francês), do qual se deriva intermediation (LALANDE apud SIGNATES 1998), é recorrentemente compreendida como o ato de intermediar.

Signates (1998) afirma que a mediação é pautada tanto pelos filósofos idealistas de origem cristã, como pelos da tradição marxista. Nessa última vertente, os estudos de Walter Benjamin figuram pioneiramente, como mediadores das interferências entre os modos de produção e a qualidade das percepções nas sociedades industrializadas.

Para além das dissidências entre as vertentes filosóficas que buscaram dar consistência ao termo, esclareço que o sentido da mediação aqui mencionado contrapõe-se à noção de intermediação de cunho positivista. A varredura conceitual proposta por Signates permite inferir que a intermediação tende a considerações dualistas que pouco colaboram para trocas entre os participantes. Nas palavras do próprio autor, a prática de intermediar:

> *(...) separa as suas categorias em partes tidas por preexistentes e independentes entre si e que, por isso mesmo, necessitam de outras categorias, externas a cada uma delas, para cumprir o papel de intermediárias e garantir as ligações que as tornam interdependentes. (SIGNATES, 1998, p. 40).*

Nesses termos, a compreensão da noção de intermediar contrapõe-se aos objetivos de uma mediação disposta a investigar e produzir dispositivos que permitam às subjetividades presentes intercambiar experiências, já que categoriza os sujeitos do diálogo abrindo espaços

para a hierarquia nos distintos espaços da fala.

No universo educacional, os estudos do professor e psicólogo Reuven Feuerstein (1921- 2014) em torno do que ele chamou de 'Experiência da Aprendizagem Mediada' (EAM) corroboram com a noção da mediação como um procedimento capaz de reunir pessoas em torno de procedimentos e um foco de interesse. Ele destaca aspectos que constituem critérios imprescindíveis para o êxito da aprendizagem mediada: a intencionalidade e a explicitação dos objetivos da mediação quanto à delimitação do problema a ser mediado; a reciprocidade entre as propostas lançadas e os estímulos apresentados aos envolvidos; a transcendência que permite aos participantes transpor as referências destas experiências a outros setores da vida.

O denominado Método Feuerstein se baseia na 'Teoria da MCE - modificabilidade cognitiva estrutural' (FEUERSTEIN, 1991, p. 3-51) e chama a atenção pelos resultados educacionais exitosos obtidos com crianças e adultos com diagnósticos anteriores de comprometimento das faculdades de aprendizagem. Os resultados impressionantes do método são fruto de um trabalho que parte da premissa de que toda e qualquer pessoa é capaz de adquirir conhecimento, desde que passe por propostas medianeras eficientes.

Nos processos de aprendizagem mapeados por Feuerstein, a figura do mediador é definida como a ponte entre o aprendiz e o mundo. As práticas de mediação, nesta abordagem, funcionam como uma espécie de "lentes", ou ainda como "filtros", por meio das quais o estudante irá perceber a realidade. Entre as etapas que constituem estas percepções têm-se a coleta de informação, a comparação, a análise e a síntese. Não à toa esta descrição corresponde aos procedimentos de que se vale o espectador diante da leitura e significação cênica, já que ver uma encenação é também uma possibilidade de se adquirir conhecimento sobre o que se presencia e sobre si mesmo.

Entre os fatores favoráveis à aquisição da aprendizagem, o método Feuerstein destaca o ambiente permeável encorajador ao desenvolvimento de todos os envolvidos. De modo análogo, os conhecimentos no interior das práticas teatrais, sobretudo naquelas acompanhadas de processos dialógicos de mediação, se potencializam sobremaneira num ambiente onde todos são considerados em suas experiências e em seus potenciais criativos.

De forma resumida, é possível compreender que aprendizagem e a mediação se não são faces da mesma moeda, andam de mãos dadas. Ambas solicitam tempo, um ambiente dialógico, disposição para o novo, reorganização daquilo que já se sabe, disponibilidade para o outro e disposição para estabelecer intimidade com um foco a ser investigado. Pensar a ação de ensino-aprendizagem nos moldes do compartilhamento de saberes inscritos no que defendemos como mediação cultural solicita favorecer a horizontalidade das proposições inventivas em detrimento de certas estruturas hierárquicas, tidas como caducas no âmbito dos próprios processos educacionais.

Se o quadro descrito parece bastante promissor, há de se ter em mente que a mediação não depende apenas da reunião de um grupo de pessoas e dos bons propósitos de um mediador. Processos medianeiros eficientes solicitam condições favoráveis, entre os quais se evidenciam o tempo, o espaço, recursos materiais - que incluem investimento no repertório cultural dos envolvidos (propositores, artistas e público alvo)-, e algumas habilidades que surgem e se desenvolvem no exercício coletivo estabelecido em projetos de longo prazo, como percepções e escutas ampliadas, senso crítico, empatia, entre outras.

Segundo a pesquisadora Mirian Celeste Martins, as ações de mediação cultural têm potencial para promover "[...] encontros, aproximações à poética da obra e do artista, provocar experiências estésicas que superem a anestesia" (MARTINS, 2017, p.8). Nesses processos são comuns insights que favorecem a tomada de consciência de diversas ordens, numa trama cognitiva permeada por contextos culturais múltiplos. Assim, a mediação extrapola o caráter informativo para mirar na possibilidade de criar significados e estabelecer conexões com o outro.`

> *O conceito de mediação cultural tem sido aprofundado nos "entres", pelo meio, nas conexões entre pensamentos, sensações, percepções entre arte, artistas, críticos, curadores, historiadores, educadores, sociólogos da arte, iconólogos, filósofos, crianças, jovens, adultos, rizomaticamente tecido na conjunção "e... e... e..." Mediar é "estar entre muitos". Coloca-nos na posição de quem também há de viver uma experiência, potencializando-a ao outro. "Entres" que habitam territórios*

*como platôs para aprofundamento das questões e que envolvem múltiplos e interconectados aspectos". (MARTINS, 2017, p. 8-9).* [14]

O ensino das artes no Brasil foi marcado por um sistema metodológico que tem na mediação um dos seus eixos norteadores. Sistematizada por Ana Mae Barbosa, a 'Abordagem Triangular' (Barbosa, 2010, p.11) defende que o contato do aprendiz com as artes deve considerar a leitura, a produção artística e a contextualização histórica das obras abordadas, num processo que se retroalimenta e leva em conta o contexto em que se dá a aprendizagem. Vale lembrar que para Ana Mae a arte "[...] exercita nossa habilidade de julgar e de formular significados que excedem nossa capacidade de dizer em palavras" (Barbosa,2012, p. 4). Daí o valor de participar de ações coletivas que nos permita elaborar os sentidos e ampliar os vocabulários que nos possibilitam sentir de forma ainda mais abundante.

Gestada no interior do ensino das artes visuais, na década de 1980, a Abordagem Triangular nasceu com um caráter propositivo e desde então vem inspirando uma série de versões e atualizações em projetos diversificados de ensino- aprendizagem, em um contexto que extrapola as fronteiras artísticas.

*Foi nos fins dos anos 1980 que começamos a usar, no MAC/USP, o termo 'mediação cultural' para redefinir a inadequada expressão 'monitoria de Museus'. O termo 'mediação' aprendemos com Paulo Freire, que o usava para definir o papel das relações dialógicas de ensino e aprendizagem, de modo que professor e estudantes aprendessem juntos. Logo depois que assumi a direção do MAC organizei, na USP, com a colaboração de Claudia Toni e Carlos Guilherme Motta (1987), no Instituto de Estudos Avançados (IEA) da USP, um grupo de Estudos sobre Museus, e um dos primeiros convidados a conversar conosco foi Paulo Freire. (BARBOSA, 2016, s/p).*

Dentro dessa abordagem a mediação figura como impulso para uma aprendizagem inscrita na apropriação dos elementos constitutivos da arte e no desenvolvimento dos potenciais inventivos resultantes da própria familiaridade com a produção artística. Como bem sintetiza o artigo escrito por Carvalho e Martins, que traz o sugestivo título Mediação em artes cênicas e laços amorosos com o mundo, podemos pensar na relevância de enlaces afetivos para a efetivação dos processos de mediação:

*A prática da mediação combina a leitura, a contextualização e o fazer e, mediante isso, permite não só o contato com e a apropriação de obras artísticas pelos estudantes, mas sua ação inventiva sobre elas e a partir dela. (CARVALHO, 2020 p.173).*

Os intercâmbios entre os eixos da apreciação, da contextualização e da produção de forma não hierarquizadas possibilitam o trânsito entre as aprendizagens técnicas, a subjetividade dos estudantes, os fundamentos estruturantes do fazer artístico, e os aspectos culturais e históricos que amparam uma determinada produção artística, motivando novas autorias nos âmbitos do pensar, do ver e do fazer arte.

O texto de Oliveira e Correia (2018) apresenta um estudo detalhado das contribuições para o ensino e a aprendizagem das artes por meio da Abordagem Triangular. Entre as análises, compartilhadas pelos autores, chamam a atenção os focos de aprendizagens no contexto do eixo destinado à fruição artística, pois, é justamente no âmbito da apreciação que os diálogos do universo sensível que cada espectador estabelece por meio das suas próprias vivências passam a ser alimentados pela apropriação dos códigos ou símbolos da arte e pelas múltiplas possibilidades de interpretação apresentadas pelos demais colegas leitores. (OLIVEIRA; CORRÊA, 2018).

A Abordagem Triangular não dissocia leitura de obra das percepções do sujeito e do mundo que o cerca, conforme comenta Barbosa (1998), a fruição artística propicia a "leitura de palavras, gestos, ações, imagens, necessidades, desejos, expectativas, enfim, leitura de nós mesmos e do mundo em que vivemos." (BARBOSA, 1998, p.35).

Ainda no quadro das referências fundantes para a noção de mediação aqui defendida, figuram os trabalhos sobre mediação e recepção teatral realizados nas duas últimas décadas por Flávio

[14] *Em nota a autora, a partir de Deleuze e Guatarri (1995, p. 37) compartilha que: o rizoma estabelecido com a conjunção "e... e... e..". tem "força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser". (MARTINS, 2017, p. 9).*

Desgranges. Seus estudos junto aos espectadores abrangem os aspectos estéticos e históricos da fruição cênica em práticas artísticas vinculadas à leitura da cena, desenvolvidas junto a grupos teatrais contemporâneos e no interior das próprias produções do Instável Núcleo de Recepção Teatral (iNerTE), nos denominados debates performativos[15].

O iNerTE foi fundado em 2004 por Flávio Desgranges e Giuliana Simões. Inicialmente esteve vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP. Desde de 2016 o Núcleo passa a atuar junto ao Programa de Pós-Graduação em Teatro da Udesc (Universidade do Estado de Santa Catarina)[16].

Entre as contribuições de Desgranges aos estudos da mediação e da recepção teatral destaca-se a noção de 'pedagogia do espectador' (2003), dedicada a aproximar o espectador da materialidade que compõe a cena teatral, incluindo as fases anteriores e posteriores à fruição da cena, nos denominados ensaios de aproximação e prolongamento. Destaca-se, ainda, a noção de 'dramaturgia do espectador', baseada na evidenciação da atitude autoral, inventiva, dos espectadores durante os processos de recepção, especialmente nas propostas, realizadas durante os processos coletivos com o público, que favorecem tais atos criativos, explicitados nos processos dialógicos de leitura, ou ainda nos contralances efetivados pelos espectadores (criação de outras soluções cênicas, poemas, etc).

Em recente aula aberta[17] Desgranges comenta que, de forma distinta da teoria da comunicação, focada na transmissão de informações, a arte se insere no campo da proposição e da invenção. No contexto das produções artísticas contemporâneas, diante do deslocamento da pergunta dirigida ao espectador - de "o que isso quer dizer?" para "de que forma isso nos afeta?" -, há uma abertura de possibilidades para compreendermos que "(...) tanto os signos quanto o leitor estão submetidos a determinadas condições históricas, que marcam o ato de leitura - e o de escrita - e participam dos significados atribuídos a cada palavra, a cada gesto." (DESGRANGES, 2017, p.39).

> *A obra de arte que diz algo confronta-nos com nós mesmos. Isso quer dizer: ela enuncia algo que, de acordo com o modo como esse algo é dito, se mostra como uma descoberta, isto é, como o descobrimento de algo encoberto. Nisso repousa aquele encantamento. Nada do que conhecemos é tão verdadeiro, tão essencial. Tudo o que conhecemos é aqui excedido. Portanto, compreender o que a obra de arte diz a alguém é certamente um encontro consigo mesmo. Como um encontro com o que é propriamente, porém, com uma familiaridade que encerra um exceder-se a si mesmo, a experiência da arte é experiência em um sentido autêntico e sempre tem de dominar novamente a tarefa apresentada pela experiência: integrá-la no todo da própria orientação pelo mundo e da própria autocompreensão. Justamente isso constitui a linguagem da arte, o fato de sua fala alcançar a própria autocompreensão de cada um – e ela faz isso como uma arte respectivamente atual e por meio de sua própria atualidade. Sim, precisamente sua atualidade deixa a obra ganhar voz. Tudo depende do modo como algo é dito. (GADAMER, 2010, p.7).*

Segundo Féral, a teatralidade é resultado do diálogo entre "duas realidades dinâmicas: a dos elementos que constituem a linguagem teatral frente à realidade daquele que observa e atribui sentido cênico àquilo que vê." (FÉRAL apud KOUDELA e ALMEIDA, 2015, p.165). Podemos compreender que quem lê uma obra, não apenas identifica os códigos, mas também fabula hipóteses de significação sobre os mesmos, o que pode ser compreendido com um ato artístico (DESGRANGES 2017).

Assim a teatralidade instaura um ato criativo, que depende tanto das questões norteadoras que tangenciam as produções elaboradas pelos artistas - propositores dos elementos de significação -, como das ações de decodificação, transposição e maturação que cada um dos espectadores elabora, de forma única, durante a leitura dos discursos cênicos propostos.

---

*[15]Mais detalhes sobre os debates performativos podem ser observados em DESGRANGES, 2020.*
*[16]Mais informações sobre as práticas do grupo em DESGRANGES & SIMÕES, 2017.*
*[17]Palestra de abertura da disciplina Pedagogia das Artes Cênicas - Percursos e Processos de Pesquisa, do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Udesc, oferecida em sistema remoto. 2020/08/2017 _ 38:29 min da gravação).*

A noção de leitura, seja do mundo, seja da cena, implica em reconhecer a subjetividade do leitor, que diante de um mundo a ser significado, necessita acessar seus conteúdos subjetivos e intersubjetivos que compõem suas memórias e permitem tecer percepções, traduções, fabulações, contextualizações e cogitar suas próprias possibilidades de produzir outros discursos sobre o que foi lido.

Uma encenação, geralmente, é composta por sobreposições de ideias e leituras. O desejo de falar sobre, ou investigar algo, será sobreposto por uma série de outros pontos de vista (de dramaturgos, encenadores, atores, figurinistas, iluminadores, sonoplastas, maquiadores e espectadores) durante o processo de produção e compartilhamento público. Em virtude desse caráter coletivo, as trocas processuais e de significação ficam favorecidas. Interagir por meio da partilha de sentidos elaborados, ou mesmo de um ouvir dialógico das narrativas alheias sobre uma cena presenciada coletivamente, permite o trânsito entre os estímulos externos e internos. Justamente, no interior dos conteúdos acessados residem as experiências mais íntimas de cada artista e de cada espectador, e ao serem elaborados oportunizam aprendizagens nas diversas camadas de leituras que constituem o fenômeno teatral.

Elaborar experiência constitui uma prática inscrita nos processos autônomos de aprendizagem. Aprende-se no exercício da produção de sentido do que foi observado. Então, seja na apropriação da questão norteadora da produção teatral, seja na ampliação do referencial temático proposto pela obra, ou na projeção de outras soluções para os problemas cênicos apresentados, ou, ainda, no reprocessamento de conteúdos internos pouco elaborados, as conversas inerentes a uma mediação oportunizam aprendizagens.

A leitura cênica solicita um esforço de conexão entre os novos estímulos e os conteúdos já conhecidos. Durante uma mediação o tempo de convívio entre o público de uma encenação é prolongado para além do presente em que se efetiva a ação cênica. As proposições medianeras favorecem os desdobramentos que se projetam nas possibilidades do futuro, ou nas reelaborações das experiências passadas.

O tempo coletivizado dedicado a escuta interna das traduções de uma cena, em associação com os estímulos advindos de percepções alheias diversificadas, instiga o espectador "a chocar os ovos da experiência", a metáfora utilizada por Benjamin (1987, p.204) para ilustrar a noção de que as forças germinativas das interlocuções carecem de um tempo comungado. A imagem é aqui retomada tendo em vista a defesa da mediação como espaço de tempo estendido favorável ao compartilhamento de experiências.A metáfora benjaminiana (de uma experiência incubada que solicita engendramento) é retomada também nos estudos de Desgranges como possibilidade de exercício de uma percepção crítica apurada, que, por sua vez, tem o potencial de intervir na interpretação e na elaboração das narrativas produzidas pelo sujeito:

> *A imagem de chocar os ovos da própria experiência está relacionada com a ideia de que o espectador, para efetivar uma compreensão da história que lhe está sendo apresentada, recorre ao seu patrimônio vivencial, interpretando-a, necessariamente, a partir de sua experiência e visão de mundo. Ao confrontar-se com a própria vida, neste exercício de compreensão da obra, o espectador revê e reflete sobre aspectos de sua história e os confronta com a narrativa com a qual se depara, chocando os ovos da experiência e fazendo deles nascer o pensamento crítico; pensando reflexivamente acerca da narrativa, interpretando-a, e também acerca de sua história, do seu passado, revendo atitudes e comportamentos, estando em condições favoráveis para, quem sabe, efetivar transformações em seu presente, e – levando-se em conta a perspectiva de um processo continuado de exercício de sua autonomia crítica e criativa – assumindo-se enquanto sujeito da própria história, tornando-se capaz de (re) desenhar um projeto para o seu futuro. (DEGRANGES, 2004, p.7).*

Em tais apontamentos o potencial das aprendizagens advindas das trocas de experiência inscritas nos círculos de convívio sobre os quais a atividade teatral em si se inscreve (DUBATTI, 2007, p. 20), podem ser aproximadas das noções 'interativas', 'relacionais' e de 'convívio' analisadas por Bourriaud (2009) como chave de leitura para o entendimento das produções artísticas contemporâneas,a partir dos anos 1990.

Os amplos aspectos a serem pensados no âmbito da mediação envolvem problemáticas de distintas ordens, que abarcam desde as questões relativas ao acesso aos bens culturais, os meios de produção e circulação de uma obra, os horizontes de expectativa[18] que uma produção cênica gera, a localização geográfica em que ocorre o evento, o espaço físico que ocupa, os recursos de divulgação empregados para sessões públicas, os elementos que podem ser destacados dentro do discurso produzido, a relação que a produção estabelece com os espectadores em face do contexto histórico e social em que está inserida. Justamente nesse ato intencional de elaborar mecanismos de aproximação entre as pessoas do teatro (artistas e espectadores) e os produtos da cena é que a mediação se torna significativa no campo da recepção da cena. Nessa tarefa são contribuições tanto as respostas dos que desconhecendo os códigos cênicos propõem diferentes formas de estar no teatro, quanto aqueles que apropriados das convenções cênicas se aventuram a experimentar outras possibilidades de interagir com a cena. Compreender o papel da mediação diante das distintas características do público atendido, e da diversidade de modalidades de mediação, pode constituir uma contribuição relevante para o processo criativo da cena.

A mediação estabelece pontes entre as descobertas de uma produção e os achados dos que produzem significado diante da materialidade artística apresentada. A fundamentação oferecida pelos estudos das práticas emancipatórias do espectador[19] frente à cena contemporânea permite que refutemos a neutralidade do observador (RANCIÈRE, 2010). No contexto das atuais interatividades que o teatro contemporâneo solicita, a mediação no interior das coparticipações entre os produtores de uma cena, seja esse grupo formado por artistas, ou por artistas–espectadores, tem o potencial de evidenciar o caráter criativo desses diálogos.

Algumas propostas de mediação são elaboradas em relação ao processo que envolve a própria produção teatral. Outras, menos próximas dos processos criativos, instauram-se em decorrência da convivência entre os espectadores e o mediador. Há ainda aquelas que, distantes do público a ser atendido e da produção a ser mediada, solicitam estratégias de aproximação entre uma e outra parte.

Diante de uma cultura teatral precária, a figura do mediador muitas vezes representa uma possibilidade de acesso à cena e a oportunidade de leitura da mesma. São tantos os desafios da educação formal e informal, que não nos parece salutar imaginar que a mediação entre os discursos cênicos e o vasto público de crianças, jovens e adultos, que permanecem à margem dos teatros, ocorra naturalmente no interior das famílias e ou das instituições escolares. Ainda que as escolas tenham um papel de grande importância nesse contexto, na maior parte das vezes faltam recursos técnicos que possibilitem otimizar essa tarefa.

Por vezes, temos a impressão de que uma determinada encenação nos diz muito pouco, alguns modos de produção teatral podem acrescentar quase nada para aqueles que o experienciam. Infelizmente, alguns modelos de mediação optam por tornar ainda mais evidente as distâncias dos saberes entre os participantes envolvidos. Abordagens inscritas em um "didatismo" (PUPO, 2017) que percebem e tratam o outro como alguém que carece de comandos, informações, pontos de vista prontos, acabam por esmorecer as interlocuções, conforme bem sintetizou Pupo:

> *Em sua acepção mais recente, a mediação teatral enfatiza o encontro, a interação e a escuta como vetores que levam à fruição da cena; as relações dos espectadores entre si, a partir*

[18] *Ver, por exemplo, SIMÕES, 2017.*

[19] *Noção emprestada de Jacques Rancière (2010). O título "O espectador emancipado", de Rancière, apresenta uma transposição reflexiva sobre o binômio emancipação e embrutecimento, adotado anteriormente pelo autor na análise das relações de aprendizagens, descritas na publicação intitulada "O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual." (2002). Nessa obra o autor demonstra que a lógica explicadora é o oposto da emancipação.*

*daquilo que o espetáculo dá a conhecer, constituem o cerne das trocas pretendidas. Assim, não se trata de montar estratégias fixas ou de prever em detalhes as etapas do encontro entre mediador e participantes, mas, sobretudo, de convocar repertórios, experiências e visões de mundo dos espectadores, em um ambiente de acolhimento no qual diferentes posições possam ser manifestadas e julgamentos esquemáticos de tipo certo/errado ou gostei/não gostei sejam evitados. (PUPO, 2017, p. 33).*

Nesse sentido, defendemos que os processos de produção e leitura que envolvem uma produção teatral se aproximem dos espaços de aprendizagens emancipatórias (RANCIÈRE, 2011), caracterizadas, entre outros, por valores tais como: respeito ao espaço público, escuta das subjetividades, defesa da diversidade humana, compartilhamento de saberes que se retroalimentam, engajamento com a noção de pertencimento, aproximação de um entendimento de história plural, que, em última instância, podem ser sintetizados na valorização de leituras de mundo ampliadas.

Um último aspecto sobre as práticas medianeras que gostaria de mencionar tem a ver com o vínculo entre a mediação e a noção de empatia. Durante o período de maior tensão da COVID 19 – entre os anos 2020 e 2021 -, a noção de empatia ganhou grande projeção no Brasil. Como uma espécie de "palavra do momento", sua repetição parecia querer não nos deixar esquecer de utilizar mecanismos empáticos como chave de leitura das diversas formas de como os sofrimentos impostos pela pandemia atingiram a tantos, e de formas tão distintas. Vale ressaltar que empatia não se trata somente de um dom inato a ser utilizado em situações necessárias, mas também de um valor que se adquire com a prática das experiências compartilhadas.

Entre os diversos entendimentos da palavra, a noção apresentada pelo psicanalista Christian Dunker nos parece bastante válida aos nossos estudos. De forma sintética, o autor define empatia como um percurso, a ser experienciado, "uma trajetória de leitura e escuta" (DUNKER,2018, p. 8). Acrescentando ainda que:

*Lembremos que a empatia (Einfühlung) é um conceito desenvolvido por Vischer no contexto da teoria estética. Só depois disso ela foi traduzida ao inglês, como empathy, no contexto da psicologia de Titchner e reapropriada por Freud para descrever o tipo de laço ou de efeito que se espera entre psicanalista e psicanalisante. A empatia não é apenas um afeto pontual de afinidade e identificação. Isso é melhor descrito pelo conceito de simpatia, ou seja, caímos juntos em relação a um determinado objeto, gostamos das mesmas coisas, nosso gozo está referido ao mesmo traço ou ao mesmo tipo de letra. (DUNKER, 2018, p. 8).*

É ainda Christian Dunker quem nos esclarece que a empatia será utilizada para designar as especificidades da mediação estética resultantes dos desdobramentos da fruição das imagens em movimento no período que antecedeu o surgimento do cinema. Longe da ideia de comunhão com o outro, dos mecanismos de sedução, ou da perspectiva de subjugar alguém a uma determinada ideologia, a empatia trata-se de um processo de promoção de escuta e compartilhamento de esclarecimentos dos processos em que as múltiplas realidades ocorrem. Trata-se muito mais de compreender os aspectos que caracterizam o lugar de origem do discurso, do que da tentativa de se colocar no lugar do outro.

Os estudos sobre a noção de empatia realizados por Dunker encontram-se associados a um entendimento de que a mediação enquanto um desdobramento do processo de curadoria pode ser pensada como um espaço favorável a determinadas curas do coletivo.

A cura, nesse contexto, não diz respeito à abordagem médica, ou religiosa do termo, mas será pensada em sua acepção filosófica. Os paralelos traçados por Dunker entre as noções de 'cura', 'curadoria' e 'mediação', surgiram durante as pesquisas do autor sobre a origem histórica da psicanálise. A descoberta aparece desdobrada nas seguintes publicações: A empatia como experiência estética (2017); A Educação do Olhar

---

*A noção da emancipação é retomada em "O espectador emancipado" como elemento norteador das análises das relações entre espectadores e propostas cênicas.*

e a Leitura de Imagens Desafios Éticos para os Museus (2018) e Mediação na cura psicanalítica na curadoria empática, in Mediações: perspectivas plurais (2020). Nessas produções, o conceito de cura surge, numa passagem, como possibilidade de autopercepção:

> *Examinar seus próprios sonhos, meditar sobre seus medos fundamentais, examinar a origem e a função das ideias que nos assediam, analisar nossos laços de amizade ou de inimizade, adquirir algum domínio erótico sob si, escrever sobre a unidade de nossa vida, ponderar sobre a inclinação para certos afetos, como o ódio e a emulação, são exemplos de práticas que compunham o cuidado de si. (DUNKER, 2018, s/p).*

A partir desse texto sobre a cura e da raiz da palavra curadoria, Dunker observa as aproximações entre a experiência da cura e a natureza das práticas de curadoria. Se etimologicamente a curadoria diz respeito às práticas de cuidado, no universo das artes, à medida que a função do curador ganha maior visibilidade, a ocupação se estabelece de forma paralela à função de um diretor artístico. O curador, ou o time curatorial, é percebido como o responsável pela programação e pela promoção das produções das ações oferecidas por um espaço destinado à cultura e às artes.

Nos contextos alargados em que as artes figuram em nossos dias, a supracitada noção de 'cura' confere às curadorias a prestação de um serviço social valioso. Propiciar debates sensíveis em torno de realidades, fatos e assuntos esquecidos ou interditados em determinados momentos históricos é um passo importante na busca de uma sociedade verdadeiramente democrática e mais empática. Entendendo a curadoria como um ato de cuidado, podemos imaginar que além daqueles que elegem as produções, que se dedicam a pensar suas exibições (no interior de um museu, durante uma mostra em um espaço público, um centro cultural, ou uma galeria), que os próprios artistas ao tematizarem uma questão sobre a qual construirão um discurso artístico já realizam um primeiro movimento em torno de uma proposta de cura, e que de modo semelhante, também os mediadores, ao lançarem luz sobre esses focos de conversas, agem na mesma direção.

Afinal de contas, as aproximações propostas por Dunker entre os fazeres dos curadores (curadoria artística) e as práticas de cura na acepção psicanalítica estão focadas não apenas na origem comum das duas palavras, mas, sobretudo, na ideia de que em ambos os casos temos processos de escutas (escutas sociais no caso das curadorias, e privadas no interior da psicanálise) que buscam fornecer análises simbólicas como possibilidades de oportunizar esclarecimentos e reparações aos sujeitos pelos danos causados durante a apreensão da realidade, ou mesmo pela luta da sobrevivência, em situações sociais em que ainda impera a desigualdade de condições. Como bem sintetiza Dunker: "Ora, se retemos o sentido antigo da noção de cura, o que o curador faz é cuidar do processo e das relações nele envolvidas, daí a sua função ser sintetizada pela noção de mediação." (DUNKER, 2018, s/p).Nas palavras de outro autor, "A relação com o outro, o princípio de alteridade, que consistem em se descobrir como outro de alguém, tanto quanto em se colocar em relação com o outro, fundamentam ao meu ver, o essencial do teatro". (STEIGER apud PUPO, 2015, p. 99).

Por anos a citação acima inspirou minha práxis teatral. Mas, diante da impossibilidade de apreender esse "outro", que ocupa um lugar único, que potencializa nossas diferenças, entendo que são nos espaços de busca de sentido e no interior das trocas simbólicas que os encontros podem ser efetivados. Então, se o teatro é um lugar privilegiado para o exercício da "alteridade" é na mediação que encontramos um terreno fértil para a instauração do exercício da "empatia". Nesta compreensão, a mediação se instaura como um espaço de tempo ampliado de convívio, favorável à elaboração de experiências e das práticas empáticas promovidas pelo compartilhamento das singularidades dos presentes.

# NARRATIVA 2

*Legenda: o texto a seguir foi produzido por Danilo Monteiro a partir de narrativas recolhidas na Zona Leste de São Paulo, no ano de 2011. A história dos pardais que perderam o salgueiro que os protegia integrou o projeto O Tempo e o Cão – Documentário Cênico de Pequenas Memórias da Cidade (2018), da Cia. Teatro Documentário, que, por sua vez, inspirou uma série de ações analisadas nesta tese.*

Da seringueira
O que eu sei da seringueira
Eu, meu irmão, minha família, a gente morava em frente à praça redonda
Que tinha essa árvore
Era uma seringueira enorme
Era a única árvore da praça
A copa dela tomava toda a praça
Era linda
E toda tarde os passarinhos, eram pardais, né!?
Aquele alarido de pardal
Eles parecem que escolhem um lugar só pra juntar aquele bando enorme
Todos indo pra casa
Praquela seringueira
Eu me lembro muito disso
Desse voltar
Desse alarido
Tinha também a Esquadrilha da Fumaça
Que era a rapaziada que ia cantar e "confraternizar" embaixo da seringueira
O Cacá era um deles
Na peça que a gente fez sobre isso, a Esquadrilha da Fumaça, só piava
Coisas incompreensíveis para os pardais
E os pardais cantavam Saudosa Maloca
Mas um dia então tinha a Denise,
filha do subprefeito, que era o Dante Ferraro, ligado ao Maluf
Ela tinha uma loja
E reza a lenda que o motivo do corte da árvore foi porque aquela imensa copa
Tampava
Os letreiros da lojinha
Uma loja de roupa, se não me engano
Então como ela tinha influência,
Influência política
Conseguiu fazer uma poda
Assassina assim, né!?
Matar a árvore
E coincidiu que na tarde da poda
Teve uma tempestade enorme
Os pardais voltavam
pra casa
E eles rodavam em volta da árvore
Que não existia
Foi uma baita chuva de granizo
Uma dessas tempestades

Tropicais
E aí ocorreu a morte de muito passarinho
Morria voando
Voltando pra seringueira
E o Renato Gama chegou a juntar com os meninos
Da praça, né, uma pequena montanha de pardal
Você pode conferir com ele essa parte da história
Triste fim de uma seringueira suburbana e seus inquilinos pardais
Vassoura, pó, e mais nada.

São muitos que viram e que ouviram e que contam suas versões dessa história.
A gente devia juntar todo esse bando debaixo duma árvore num fim de tarde pra contar junto.

# 3.
# OS TECIDOS

Conforme mencionado anteriormente, o Projeto Formação de Público SMC/SP[20], durante a edição do ano de 2004, inaugurou em minha vida uma vivência teatral que oportunizou uma série de aprendizagens simultâneas inscritas nos campos práticos, teóricos e pedagógicos. Atuando como monitora, e transitando por regiões distintas da cidade para reuniões com a coordenação geral do projeto, com a coordenação regional, em encontros com os coletivos artísticos inscritos no projeto, com professores, com estudantes, com os prestadores de serviço dos equipamentos, onde se davam as apresentações, pude me aproximar e interagir com um número de pessoas do universo da cultura, da educação e do próprio teatro, sem precedentes na minha trajetória profissional.

De forma também inovadora, o trabalho de mediação[21] do Projeto Formação de Público (2001- 2004) SMC/SP foi responsável por inaugurar o próprio acesso ao evento teatral a muitos espectadores da capital paulista. As Experiências descritas junto aos espectadores desse projeto e de outras propostas que marcaram minha relação com o teatro estão associadas a uma noção formativa de caráter dialógico.

Refletir em quais circunstâncias essas práticas inauguram experiências tanto para os que adentram ao teatro pela primeira vez, como para os que presenciaram esses encontros, seja como público, seja como artista, condiz com a necessidade de pensar um teatro que deseja ser sentido e pensado. O ponto de partida dessa tarefa é a percepção que a conduta de um espectador frente à cena não é natural, muito menos óbvia.

A mediação, percebida como convite à leitura, tem o papel de encorajar o trabalho de decodificar os signos, traduzir os discursos, identificar as sensações, elaborar hipóteses, entre outras soluções criativas, tanto para aqueles que iniciam suas atividades como espectadores, como para os espectadores experientes inseridos em ambientes culturalmente diversos, atendendo ainda os espectadores que se sentem inseguros diante dos processos criativos demandados pela cena contemporânea.

## 3.1 EXPERIÊNCIA E FORMAÇÃO: QUANDO O PÚBLICO ENCONTRA O ESPECTADOR

*Existem milhões de homens que nunca viram teatro. Ah! Como sabem vê-lo quando o veem! Federico Garcia Lorca (apud DUBATTI, 2017, p.265).*

Desenvolvido entre os anos de 2001 e 2004 pela Secretaria Municipal da Cultura, em parceria com a Secretaria Municipal da Educação, o Projeto Formação de Público teve como principal alvo os espectadores das comunidades escolares da rede municipal. Com curadoria de Gianni Ratto, a direção geral de Flávio Aguiar (FFLCH/USP) e a orientação inicial de Maria Sílvia Betti (FFLCH/USP), durante sua curta existência o projeto passou por fases distintas. No último ano da iniciativa (2004) as ações do projeto foram redimensionadas, além de uma significativa ampliação no número de participantes atendidos; a equipe de orientadores foi modificada, com a saída da professora Maria Silvia Betti e a integração ao projeto dos professores das Artes Cênicas (ECA/USP): Flávio Desgranges, Luiz Fernando Ramos e Silvia Fernandes (que permaneceu pouco tempo no projeto).

Foto dos espectadores em apresentação seguida de debate do Projeto Formação de Público, SMC/SP 2004, disponível no vídeo institucional do projeto, por meio do link: http://www2.eca.usp.br/inerte/video/67/Projeto%20Formação%20de%20Público. Acesso em: 20/1/2022.

*[20]Mais informações sobre as propostas do referido projeto podem ser observadas no audiovisual Formação de Público, no Canal do iNerTE, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vhYzwTLBWQk Acesso em 10/01/2022.*

*[21]No Projeto Formação de Público a função de mediar, era atribuída ao monitor. O termo monitor, bastante utilizado nas artes visuais durante a segunda metade dos anos de 1980 (BARBOSA, 2016) foi adotado nos espaços culturais, no contexto da arte-educação. A denominação monitoria foi utilizada nas distintas fases do Projeto Formação de Público, ainda que no ano de 2004 tenha havido esforços para que a mediação ganhasse um espaço de destaque nas ações que integravam a formação dos espectadores inscritos no projeto.*

Entre os anos de 2001 e 2002 o Projeto Formação de Público atendeu cerca de 82.500 espectadores que foram transportados até o Teatro Municipal João Caetano[22] para assistir aos seguintes espetáculos: Caiu o Ministério, Geração Trianon, Pedro Mico, Nossa Vida em Família. As encenações foram concebidas especialmente para serem apresentadas durante as edições do ano de 2001 e 2002 do Projeto Formação de Público. No período, o projeto contou com oito monitores nos anos de 2001, e doze monitores no ano de 2002. No ano de 2003 o projeto passou a ter treze monitores e atendeu 57.653 espectadores, em espaços distintos da cidade: Teatro João Caetano, Teatro Paulo Eiró[23], Teatro Flávio Império[24], Sítio Morrinhos[25], onde foram apresentados os espetáculos Auto da Paixão e da Alegria, Incrível Viagem, Hysteria, As Roupas do Rei, Bzzz… O Retrato de Janete; já o espetáculo itinerante Birosca-bral percorreu as escolas municipais. As encenações do ano de 2003 foram selecionadas para compor a edição do Projeto Formação de Público do referido ano. No ano de 2004, o projeto atendeu cerca de 257.000 espectadores, foram selecionados onze espetáculos que passaram a ser apresentados nos teatros dos CEUs, localizados em regiões distintas da periferia da cidade. No ano de 2004 o projeto selecionou 47 monitores com comprovada experiência teatral.

Estruturados por um grupo de arquitetos coordenado pelo professor Alexandre Delijaicov, os Centros Educacionais Unificados - CEUs[26] - são equipamentos mantidos pela Secretaria Municipal de Educação da cidade de São Paulo, composto por um Centro de Educação Infantil, uma Escola de Educação Infantil, uma Escola de Ensino Fundamental, um Teatro, uma Biblioteca, um Telecentro, além de espaços esportivos e artísticos, como, por exemplo, uma Sala Multiuso. O primeiro CEU (Jambeiro, localizado em Guaianazes, na zona leste), foi inaugurado em 2003. Atualmente, a Secretaria Municipal de Educação da cidade de São Paulo possui 46 Centros Educacionais Unificados.

O período dessas transformações ocorreram justamente durante a gestão municipal do então Secretário de Cultura Celso Frateschi[27], que anteriormente atuava na direção do Departamento de Teatros da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, do governo petista. Em entrevista, Frateschi dividiu conosco que os processos de mediação e incentivo à frequentação teatral marcaram sua relação com o teatro (como ator, diretor e dramaturgo teatral), bem como sua dedicação à atividade pública.

Concomitantemente à fase de maior desenvolvimento quantitativo dos espectadores atendidos pelo Projeto Formação de Público, havia a necessidade de investir na singularidade de cada participante do projeto. Uma série de iniciativas por parte da coordenação do Projeto tinha por objetivo propiciar a aproximação dos modos de produzir dos artistas responsáveis pelas encenações, visando inspirar as proposições das monitorias. Desejava-se que os encontros destinados à transmissão de conhecimento sobre os aspectos técnicos do teatro e teóricos da trama dramatúrgica fossem, pouco a pouco, sendo substituídos por experimentações em torno do potencial das poéticas da cena.

A remodelação das estratégias adotadas pelos monitores tinha como objetivo que o Formação de Público se estabelecesse como uma ação de formação de espectadores. Almejar a formação

---

*[22]Projetado pelo Arquiteto Roberto Tibau e inaugurado em 1952, O Teatro Popular João Caetano, com esse nome, presta uma homenagem ao produtor, encenador e ator premiado João Caetano (1808 – 1863). O teatro João Caetano está localizado na Vila Mariana, zona sul da cidade de São Paulo. Mais informações em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/dec/teatros/joao_caetano/index.php?p=9371*

*[23]O Teatro Municipal de Santo Amaro Paulo Eiró foi inaugurado em 1957. Também conhecido como Teatro Paulo Eiró, localizado no bairro de Santo Amaro, Zona Sul da cidade de São Paulo, está entre os maiores edifícios teatrais da cidade. Mais informações em: http://www.capital.sp.gov.br/noticia/teatro-paulo-eiro-completa-64-anos*

*[24]O Teatro- Parque Flávio Império foi inaugurado em 1992, na Zona Leste da capital Paulista. Seu nome presta uma homenagem ao autor, cenógrafo, arquiteto, diretor de arte e artista plástico Flávio Império (1935-1985). Mais informações em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/dec/teatros/flavio_imperio/index.php?p=7304*

*[25]O complexo arquitetônico Sítio Morrinhos, no Jardim São Bento, abriga edificações do século XVIII,além do Centro de Arqueologia de São Paulo, fazendo parte do circuito histórico da capital. As apresentações do espetáculo "Hysteria" foram apresentadas no sítio Morrinhos, no ano de 2003. Para mais informações sobre o espaço: https://cidadedesaopaulo.com/atrativos/sitio-morrinhos/?lang=pt*

*[26]No link https://educacao.sme.prefeitura.sp.gov.br/centroseducacionaisunificados é possível obter mais informações sobre os CEUs- Centros Educacionais Unificados.*

*[27]O ator, professor e diretor de teatro e político Celso Frateschi tem em seu currículo a presidência da Funarte e atuações como secretário de cultura em algumas prefeituras. Atualmente está a frente do Teatro Ágora. (http://memorialdaresistenciasp.org.br/entrevistados/celso-frateschi/). Em 03/03/2021 Celso Frateschi nos concedeu uma entrevista em caráter remoto.*

do espectador, diante do grande público atendido pelo projeto, implicava na clareza do papel da mediação no estabelecimento do vínculo entre a materialidade artística e os sujeitos participantes; afinal, conforme descreve Desgranges:

> *[...] um projeto de formação de espectadores visa não apenas a facilitação do acesso físico, mas também, e principalmente, a do acesso linguístico, pois quer trabalhar com as individualidades, com as subjetividades, com as conquistas efetivadas por cada espectador no processo em curso (DESGRANGES, 2008, p. 76- 77).*

Considerando as categorias formativas mencionadas é possível perceber que enquanto uma tende a valorizar os aspectos quantitativos na avaliação dessas propostas, importa à outra as questões qualitativas das possíveis relações entre a cena e seu leitor. De acordo com Pupo, as distinções dos objetivos dessas modalidades tendem a revelar inclinações políticas distintas:

> *Quando se menciona o termo público, é a um conjunto quantitativamente organizado, a uma noção sociológica pretensamente homogênea que se faz referência. Quando as operações de mediação se dirigem ao espectador, a ênfase incide na elaboração de significados suscitados pelo acontecimento teatral na percepção do seu destinatário. Não é difícil deduzir as implicações que resultam da escolha de um ou outro termo quando se trata de conceber ou implantar políticas públicas, por exemplo: a tônica vai variar entre a dimensão quantitativa da mediação e o grau de elaboração simbólica que ela tem em vista promover.*
> *(PUPO, 2017, p. 29).*

Ainda sobre essa distinção vale a pena conferir as contribuições apresentadas na publicação brasileira Léxico de Pedagogia do Teatro (KOUDELA e ALMEIDA, 2015). Compilando os textos formulados pelos pesquisadores Desgranges, Oliveira e Rosenfeld, na produção dos verbetes vinculados à pedagogia do teatro, é possível apreender que os projetos voltados à formação de espectadores são frutos da união de políticas públicas destinadas a facilitar a frequentação ao evento teatral e das políticas educacionais de acesso à linguagem. Entre as ações que visam fomentar o acesso ao teatro temos: promoção e produção de peças teatrais a preços promocionais e ou gratuitas; distribuição de produções cênicas em diversas regiões da cidade. Já as políticas educacionais de acesso à linguagem costumam privilegiar: os projetos que visam a apropriação da linguagem; encontros de sensibilização dos indivíduos para o tema, ou para os aspetos da cena; reuniões destinadas ao debate e compartilhamento de leitura do que foi visto, retroalimentadas por referências de artistas, dos modos de produção e dos subtemas tratados nas produções.

A transferência do Formação de Público do Teatro Municipal João Caetano para os CEUs, no ano de 2004, surge de uma série de ações destinadas a promover acesso aos bens culturais, até então interditados a grande parte dos moradores carentes da periferia da cidade de São Paulo. A estratégia permitiu que o Projeto Formação de Público se articulasse a outros dois programas geridos pelo Departamento Municipal de Teatro: Fomento[28] e o Vocacional[29]. Juntos, nos mesmos espaços, essas ações, somadas, ainda, à presença do Programa de Iniciação Artística (PIÁ)[30], representaram naquele ano um marco nas políticas públicas de incentivo às práticas teatrais.

Os espetáculos que integravam o Formação de Público eram apresentados durante a semana para as escolas municipais inscritas no projeto, e, uma vez por mês, as apresentações eram abertas ao público espontâneo do entorno e de regiões próximas aos CEUs, atendendo plateias dos equipamentos e alimentando as experiências

---

*[28]A Lei 13.279/02 regula o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, promovendo projetos de criação e pesquisas continuadas de coletivos teatrais comprometidos com a população da cidade. Ver: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/teatro/ Acesso em 10.01.2022.*

*[29]Implementado no ano de 2001 pelo Departamento de Teatros da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo/ SMC/ SP, o Projeto Vocacional, atualmente denominado de Programa Vocacional, tem por objetivo oferecer aos jovens e adultos (maiores de 14 anos) "processos criativos emancipatórios por meio de práticas artístico-pedagógicas". Mais informações em: http://supervisaodeformacao.prefeitura.sp.gov.br/index.php/vocacional-home/ Acesso em 10.01.2022. Ver também FABIANO, 2010.*

*[30]O Programa de Iniciação Artística - PIÁ é uma iniciativa da prefeitura de São Paulo que funciona por meio da atuação descentralizada nos espaços públicos das Secretarias da Cultura e da Educação, oferecendo à criança e adolescente (de 5 a 14 anos) experimentações inscritas nas diversas linguagens artísticas. Mais informações em: https://supervisaodeformacao.prefeitura.sp.gov.br/index.php/pia-home/ Acesso em 10.01.2022.*

de grupos oriundos do Vocacional, da Lei de Fomento, do Programa de Iniciação Artística e do próprio Formação de Público.

No ano de 2004, quando associado às escolas, a estrutura do projeto funcionava da seguinte forma: 47 monitores, com experiência teatral comprovada e devidamente apropriados de estudos práticos e teóricos sobre os espetáculos, mediavam ações organizadas em formato de cursos para os docentes das escolas municipais inscritas no projeto (os cursos destinados aos professores ocorriam nos próprios CEUs que acolhiam os espetáculos, possibilitando uma maior apropriação da arquitetura teatral); também foram realizados encontros com os estudantes, denominados "ensaios de preparação" (DESGRANGES, 2006, pp. 151-178), ocorridos no interior das próprias escolas municipais em que os jovens e os adultos estavam matriculados. Após a apresentação do espetáculo, os monitores fomentavam um debate entre os estudantes, os docentes e o núcleo artístico da encenação, buscando a articulação entre as experiências suscitadas pela cena e os fundamentos anteriormente trabalhados; além disso, um segundo encontro era realizado na escola, agora denominado "ensaio de prolongamento" (DESGRANGES, 2006), com o objetivo de expandir os desdobramentos decorrentes da vivência teatral. Cada escola participante assistia a três espetáculos ao longo do ano letivo, incorporados ao planejamento do programa escolar, de forma que a presença dos alunos não era facultativa. As encenações eram agrupadas por eixos de leitura, propiciando a verticalização de aspectos da linguagem cênica, em face das distintas estéticas de cada um dos três espetáculos assistidos. Assim, por exemplo, se as investigações em torno da narrativa (do contar uma história) permearam as aproximações entre os participantes do projeto e um determinado espetáculo, aspectos da iluminação cênica, ou de figurinos e adereços, ou do trabalho dos atores, ou da concepção dramatúrgica, podem ter sido investigados nas abordagens realizadas a partir dos demais espetáculos assistidos por um determinado grupo de espectadores.

Os agentes culturais que integravam as diversas instâncias do projeto tinham compreensões bastante distintas sobre teatro e educação, o que acabava por influenciar as atitudes dos participantes frente às propostas lançadas e recebidas, principalmente durante os espetáculos, que chegavam a reunir por sessão, mais de 400 pessoas. Cabia aos monitores que já haviam realizado a sensibilização do público nas escolas, num período anterior ao dia da apresentação, incentivar a convivência entre os presentes. Conforme nos lembra Dubatti: "É impossível tirar do teatro a presença dos corpos vivos do artista, dos técnicos e do espectador."(DUBATTI, 2017, p.260).

O Projeto Formação de Público integrou uma série de ações municipais voltadas à descentralização cultural, por meio da reestruturação urbana, que foram responsáveis, por exemplo, pelo Projeto Bolsa Cultura[31] e pela própria construção dos vinte e um CEUs. Não há notícias de que a iniciativa, mesmo atendendo cerca de 700 mil participantes diretos e indiretos[32], tenha impactado a realidade desse público de forma a mobilizar reivindicações que garantissem sua permanência, como ocorreu com outros projetos municipais do mesmo período.

O Relato de Gustavo Trestini[33], que atuou como coordenador do núcleo de Projetos Especiais da Secretaria Municipal da Cultura SMC/SP, durante o ano de 2004, nos dá conta de que o Projeto Formação de Público abarcou um quadro de ações cujo o objetivo era constituir maior autonomia para a própria Secretária Municipal de Cultura, apesar dos entraves existentes:

> *Os desafios e dificuldades eram diários e muitas vezes complexos. Isso era natural para um projeto que tinha a ambição de atingir um público tão amplo. Mas é importante ressaltar que a maior parte do nosso trabalho foi facilitada pela vontade política do governo naquele momento. O governo municipal tinha por diretriz que as atividades culturais realizadas no município fossem administradas pela Secretaria de Cultura. Por mais óbvio que isso possa parecer, até aquele momento, e mesmo hoje em dia, diversas atividades*

---

*[31]O Projeto Bolsa-Cultura ocorreu durante o segundo semestre de 2002 e o primeiro mês de 2003.*
*Realizado pelas Secretarias Municipais da Cultura e Desenvolvimento e Trabalho, com apoio da Unesco, nas regiões da cidade, que, em 2003, implementaram os equipamentos dos CEUs. Mais informações em: Fabiano, 2010.*
*[32]Os números foram obtidos em relatório produzido pela própria Secretaria Municipal da Cultura, durante a administração da prefeita Marta Suplicy (2001-2004). Mais informações no Balanço de Gestão (2004), disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/arquivos/secretarias/governo/BalancoGestao.pdf*
*[33]As informações foram concedidas por Gustavo Trestini, em conversa realizada no dia 10 de novembro de 2020.*

*relacionadas à cultura eram realizadas por outras secretarias de governo, muitas vezes sem o crivo ou conhecimento da SMC. Essa diretriz permitiu que SMC pudesse contar com dotação orçamentária de outras pastas para a realização de seus projetos. Isso permitiu a existência do Formação de Público, já que os custos envolvidos para a sua realização seriam impraticáveis para o orçamento da SMC. Ao mesmo tempo, a Secretaria de Educação teve um benefício extraordinário ao incorporar um projeto com um nível de elaboração e conhecimento muito específico que não poderia ter sido gestado no seu escopo de atuação. Com essa etapa vencida e contando com o apoio das secretarias envolvidas com o aval da prefeita Marta Suplicy e dos secretários Celso Frateschi da Cultura e Fernando Haddad da Educação, os maiores desafios para a realização do projeto como um todo, estavam relacionados ao ineditismo do que realizávamos. A maior tarefa era articular todos os interesses e necessidades em torno da descentralização promovida com a inauguração dos CEUs. Isso nos obrigava a ter uma visão muito abrangente acerca de toda a diplomacia necessária para viabilizar as atividades. Cada CEU era um microcosmo da cidade e era nossa função garantir o espaço para a cultura em harmonia com as outras secretarias. (TRESTINI, depoimento de 10/11/2020).*

Infelizmente, com o término do projeto, ao final da gestão do PT na cidade de São Paulo, naquela ocasião, os desdobramentos dos avanços obtidos, bem como as possíveis atuações das diversas instâncias da iniciativa, diante das transformações da cena contemporânea, tornam-se apenas hipóteses. A falta de compromisso político com a continuidade de ações exitosas surge como principal justificativa para o fim do projeto. Desgranges comenta: "(...) sendo extinto, como se tornou usual em nosso país, assim que a nova gestão assumiu a prefeitura, em 2005. Um novo governo, como bem sabemos, faz terra arrasada das conquistas engendradas na gestão anterior." (DESGRANGES, 2008, p.75).

O grupo de artistas teatrais, denominado Novas Platéias[34], que com iniciativa própria se reúne esporadicamente para pensar políticas de fomento ao público nos teatros paulistanos, em sua última reunião, demonstrou estar bastante preocupado com a ausência de uma proposta efetiva destinada aos espectadores que, na prática, impacta diretamente a manutenção das produções em cartaz não subvencionadas e os próprios rumos da cena paulistana.

A fim de produzir memória da ação, a Secretária Municipal da Cultura produziu um vídeo institucional e uma publicação sobre os quatro anos do Formação de Público. Dada a dimensão da iniciativa, tanto nesse material institucional como nas publicações sobre o projeto de Desgranges (2006, 2008), Carneiro (2011, 2016), Pupo (2017) e Freire (2017)[35]; os registros priorizaram alguns vetores de análise, de forma que ainda não houve um investimento nas reflexões detalhadas sobre o material produzido pelos monitores que mediavam diretamente a recepção da cena. Ainda que isso signifique um desperdício das aprendizagens resultantes da série de reuniões entre coordenadores, docentes das redes municipais, gestores dos CEUs, monitores, equipes artísticas das encenações, estudantes participantes, enfim, de todos que, naquele momento, estiveram envolvidos num rica articulação, destinada aos avanços da recepção teatral no âmbito público.

É notório que, com o avanço do tempo, aumentam as chances de que os procedimentos cunhados pelos 47 (quarenta e sete) monitores que integraram as atividades do último ano do projeto, trabalhando com cada um dos espetáculos, caiam no esquecimento. Com o tempo, concluí que o Formação de Público alterou minha atitude diante da cena, e não seria exagero mencionar que o projeto me formou como pessoa de teatro.

Por meio do projeto passei a priorizar propostas teatrais em que a interseção entre modos de produção cultural e a atenção aos processos de compartilhamento e decodificação da cena se evidenciam. Daí a impressão de que o Formação me constituiu como espectadora, ao mesmo tempo que me ajudou a delimitar o tipo de teatro que tenho interesse em produzir. As pesquisas subsequentes no âmbito da recepção teatral realizadas junto ao iNerTE[36] e durante o Mestrado, certamente aprofundaram essas percepções.

---

*[34]O Grupo Novas Plateias é um grupo organizado na plataforma virtual Whatsapp composto por 26 pessoas, entre as quais encontramos diretores, dramaturgos, gestores e atores. Fui adicionada ao grupo por meio da mediação de Pedro Granato, do Núcleo Pequeno Ato, em 02 de setembro de 2020, participando de sua última reunião, nesta mesma data.*

*[35]Entre as publicações citadas, vale mencionar, ainda, o CADERNO PROJETO FORMAÇÃO DE PÚBLICO, 2004.*

Durante essa pesquisa, busquei a Secretária Municipal de Cultura propondo uma parceria para realizar encontros sobre a memória do projeto. Infelizmente, a proposta coincidiu com o período anterior às eleições municipais, impedindo que os gestores pudessem se comprometer com ações projetadas com a antecedência prevista. Ainda com o mesmo propósito, entrei em contato com uma série de ex-colegas, buscando sobretudo constituir a memória dos procedimentos construídos na mediação dos espetáculos do ano de 2004. Entre os ex-monitores procurados, alguns sobrecarregados de demandas não retornaram minhas mensagens. Outros, aos quais sou muito grata, embora bastante atarefados também, cuidaram de enviar material que tinham disponível, além de relatos. No material encaminhado por André Blumenschein, Kleber Bosque, Ligia Botelho, Robson Alfieri, Walmir Pavam e Pedro Granato, sobressaem os documentos institucionais oferecidos pelo próprio projeto, como material de apoio ao trabalho dos monitores, os textos dramáticos das encenações participantes durante os anos de 2001 a 2004. Os relatos, encaminhados pelos monitores supracitados, reafirmam a marca do projeto na trajetória também desses profissionais.

Entre os aspectos que comprovam essa premissa, posso citar as manifestações da importância do projeto nos relatos dos ex-colegas do Formação de Público. Assim, por exemplo, Kleber Luís Bosque[37] compartilhou que os debates do Formação seguem repercutindo em sua militância por um maior diálogo na cena Iberoamericana. Ligia Botelho[38] associa a função do mediador com a de arte- educador. Em seu relato sobre mediação saltam aos olhos seu entusiasmo pelo processo de transposição dos temas presentes no interior da cena para os jogos capazes de investigar focos cênicos, o que ela denomina de "procedimentos artísticos-político- pedagógicos". Pedro Machado Granato[39] traça um paralelo bastante pertinente sobre os encontros e os possíveis diálogos entre espectadores e artistas, pensando em uma formação que se retroalimenta. Nas palavras compartilhadas por ele:

> *Eu mesmo me sinto formado pelo Formação de Público por ter me apresentado diversas situações concretas de como o poder público pode interferir no acesso aos espaços culturais. Se, por um lado, vejo inúmeras qualidades nesses encontros, uma escala poucas vezes vista pela cidade, por outro também via certo preconceito de classe em "levar a cultura para a periferia". Era comum ver artistas reclamando de como o público se portava no teatro e infelizmente sinto que os artistas não estavam "em formação" e deveriam estar. Ou seja, não só o público entendendo qual a linguagem de cada espetáculo, se aproximando de seus conteúdos, mas também os artistas se aproximando da realidade dessas pessoas e colocando em xeque suas próprias escolhas estéticas e temáticas. (GRANATO, depoimento de 08/03/2021).*

Walmir Pavan[40], ainda sobre o mesmo tema, ressalta que não podemos esquecer que grupos locais já atuavam de forma bastante significativa na periferia e que a implementação dos projetos desse período significou uma possibilidade de conversa sobre próprios processos de produção teatral na imensa capital paulistana, além de ter sido uma possibilidade de compreender melhor a cidade.

De forma bastante sintética, a análise do material evidencia que nos primeiros anos do projeto o investimento teórico na abordagem dos espetáculos era prioritário, e tendia a apresentar os aspectos que compõem a linguagem teatral com ênfase sobretudo na dramaturgia textual, nos temas e gêneros abordados, nos anos subsequentes, contudo, percebe-se gradualmente um encaminhamento para proposições mais voltadas à experienciação cênica, por meio de focos investigativos dos elementos da linguagem e suas possíveis leituras.

---

*[36]Integrei a última configuração paulista do iNerTE - Instável Núcleo de Estudos de Recepção Teatral, com os pesquisadores Gustavo Idelbrando, Luciana Magiolo e Marcelo Soler, sob a coordenação de seus fundadores Flávio Desgranges e Giuliana Simões. Desde 2016, o Núcleo atua em Florianópolis, junto ao Programa de Pós-Graduação em Teatro da Udesc.*

*[37]Kleber Luís Bosque, Dramaturgo, Diretor e Gestor Cultural. Integra a "Academia de las Artes Escénicas de España". Entrevista concedida em 10/10/2020. Mais informações em: https://academiadelasartesescenicas.es/kleber-luiz-.*

*[38]Ligia Botelho, Mestre em Artes Cênicas, atriz, diretora e arte educadora. Atuou nos quatro anos do Projeto Formação de Público. Relato compartilhado em 30/11/2020.*

*[39]Pedro Machado Granato, diretor, dramaturgo e professor de teatro, atualmente está à frente da Supervisão de Formação da Secretaria Municipal de Cultura da Cidade de SP. Relato compartilhado em 08/03/2021.*

*[40]Walmir Pavan, dramaturgo, professor, ator e diretor, atuou durante os quatro anos de projeto. Relato compartilhado em 15/11/2020.*

No interior do material fornecido por Kleber Luis Bosque (ex-monitor), fotos inéditas[41] revelam inclusive articulação com os integrantes do Projeto Teatro Vocacional[42], ampliando o repertório das imagens oficiais do projeto. No acervo dos ex-monitores Lígia Botelho, Robson Alfieri e Walmir Pavam encontramos planos de trabalho de algumas sessões de monitorias dos espetáculos, contudo, esse material já consta em pesquisa anterior sobre o projeto, desenvolvida por Carneiro (2016), ainda assim, os documentos são insuficientes para realizar análises sistematizadas dos desdobramentos das mediações de cada um dos espetáculos, pois não se trata apenas de ter acesso ao interessante acervo de jogos que nós utilizamos, mas, acima de tudo, de compreender como esses procedimentos permitiam aproximações com os percursos investigados pelas encenações e suas repercussões nos diálogos coletivizados.

*Imagens do Projeto. Acervo Kleber L. Bosque. 1.Foto com alguns monitores com Gianni Rato, curador do Projeto Formação de Público*

A partir dos registros disponíveis é possível apenas afirmar a importância do projeto para a formação desses monitores em seus percursos com o teatro. Ficam ainda algumas questões: de que forma esses monitores se relacionavam com o teatro, com os espectadores e com a comunidade do Projeto Formação de Público? De que forma imprimiram suas marcas nos procedimentos de mediação que propunham? Se, e como, essas práticas sobreviveram ao tempo?

No ano de 2004, nossas práticas de monitoria eram amparadas por encontros destinados a pensar o trabalho de mediação feito nas escolas e nos teatros dos CEUs, junto aos professores e estudantes. De forma sintética, as etapas de preparação dos monitores, em um primeiro momento, priorizaram a compreensão e a organização das ações do projeto e, posteriormente, passaram a amparar o trabalho de mediação. Os monitores atuavam em duplas. Cada dupla se tornava responsável pelo atendimento de um número de escolas[43], e por uma tríade de espectáculos apresentados no CEU em que essas duplas de monitores permaneciam vinculados. Antes de iniciarmos o trabalho de mediação com os professores e alunos, nos reuníamos com os núcleos artísticos dos espetáculos selecionados, para o mapeamento temático e conceitual dos mesmos, buscando informações sobre a produções artísticas, acerca dos processos de criação, com objetivo de encontrar propostas de interação e materialidades cênicas que pudessem estabelecer um eixo para o trabalho dos três espetáculos mediados por cada uma das duplas.

Além disso, durante todo projeto, as duplas tinham encontros semanais com outros monitores que atuavam numa determinada sub-região da cidade, sob a orientação de um coordenador de equipe e encontros regulares com todos os integrantes do Projeto Formação de Público, nos quais as diretrizes formativas buscavam orientar nossas proposições. Contudo, o projeto valorizava a autonomia das duplas na atuação

*Imagens do Projeto. Acervo Kleber L. Bosque.Foto de Gustavo Trestini, coordenador do Núcleo de Projetos Especiais/ SMC/SP, 2004, com os espectadores do Projeto Formação de Público que transitaram para o Projeto Vocacional.*

---

*[41]As câmeras fotográficas de alta resolução não eram comuns entre os monitores, naquele período. São raras as sessões de monitoria registradas em fotos e vídeos. O que se encontra, muitas vezes, ainda está no formato VHS.*
*[42]Vale lembrar que as práticas artísticas- pedagógicas do Projeto/ Programa Vocacional da SMC/SP, desde 2001, buscam atuar no sentido de promover experiências emancipatórias de apropriação da linguagem artística para os jovens com idade acima de 14 anos, e nutrir as pesquisas continuadas dos núcleos artísticos de diversas regiões da Cidade de São Paulo.*
*[43]Durante o ano de 2004, atuei em oito Escolas Municipais vinculadas ao CEU Alvarenga/ Zona Sul de São Paulo.*

*Imagens do Projeto. Acervo Kleber L. Bosque.Encontro com professores participantes do Projeto Formação de Público*

junto aos equipamentos vinculados ao projeto e no tratamento dos espetáculos.
No CEU Alvarenga investimos em práticas que priorizassem as convenções estabelecidas pela própria materialidade dos espetáculos e suas propostas aos espectadores. No ano de 2004 as questões da narrativa tangenciaram nossas ações. Dispensávamos os discursos e avisos iniciais relativos ao silêncio, procedimentos de saída do recinto; sobretudo, procurávamos assistir cada sessão com interesse, a fim de que o prazer efetivo com os diálogos estabelecidos com as escolas a partir do que já conhecíamos das encenações, e as surpresas diárias de cada apresentação, pudessem evidenciar o caráter vivo e coletivo do teatro, inspirando o público atendido a elaborar suas próprias conversas com as encenações apresentadas.

No ano 2004, durante minhas práticas como monitora no extinto Projeto Formação de Público, atendendo um grupo de alunos inscritos no curso noturno de Educação de Jovens e Adultos de uma escola Municipal da cidade de São Paulo, conheci um espectador, agora já um anônimo na minha lembrança. Os dezoito anos que se sucederam até esse registo não permitem precisar se, algum dia, eu tive ciência de seu nome. Talvez, mesmo a imagem que guardo dele seja fruto da mistura entre suas feições, com a de outros senhores atendidos naquela época. As certezas sobreviventes relacionam-se exclusivamente aos desafios presenciados junto a esse espectador.

O fato ocorreu durante uma das apresentações da encenação Agreste[44], o espectador "anônimo" sentou-se no assento à minha direita. Acomodou-se de maneira distinta dos demais participantes da plateia, posicionados frontalmente para o palco. Sua posição na poltrona permitia que pudesse me ver assistindo à peça, mas limitava sua visão do que ocorria no palco.

Nos acordos travados com minha parceira de monitoria do Projeto Formação de Público (CEU Alvarenga), Cláudia Alves Fabiano[45], havíamos acordado algumas estratégias de mediação a serem adotadas nas apresentações de cada um dos espetáculos que trabalhamos no decorrer daquele ano letivo. Em síntese, evitávamos os "didatismos" buscando garantir que os espectadores pudessem experienciar a materialidade que envolve o próprio evento teatral.

Naquela noite, percebi que o mencionado espectador anônimo não fixava o olhar diretamente à cena. Não se tratava de nenhuma limitação visível que o impedisse de fazê-lo, também não havia indícios de uma possível aversão ao conteúdo da encenação. Ainda que se mantendo sorridente, sua expressão era de acanhamento.

À medida que a cena avançava, esse desconserto o impedia de acessar o discurso que estava sendo apresentado. Percebi que somente os gestos de consentimento à sua apreciação e os estímulos advindos das reações dos colegas presentes, não seriam suficientes para que se sentisse autorizado a olhar diretamente para a cena. Então, aproximando-me um pouco mais, perguntei se ele estava gostando, e me apressei em concordar que a aventura estava valendo a pena.

Pouco a pouco, o olhar de soslaio, foi sendo substituído por uma triangulação, entre a cena, a busca da minha cumplicidade e a ação de encobrir o rosto diante de alguma passagem impactante da trama, como uma criança que brinca de perder, só pelo prazer de encontrar.

O retorno cada vez mais constante do seu olhar à cena, funcionava para mim, como indício de interesse, de adesão à experiência proposta. Nos desdobramentos da apresentação, soube que algo intrigou esse espectador anônimo: aquela apresentação parecia saber dele, do seu passado. A narrativa da encenação Agreste continha muito das suas próprias experiências vivenciadas no interior do nordeste[46].Por muito tempo revisitei

---

*[44]A premiada encenação Agreste, com autoria de Newton Moreno e direção de Márcio Aurélio, foi um dos espetáculos integrantes da edição do ano de 2004 do Projeto Formação de Público.*

*[45]Atriz, professora e pesquisadora teatral, Cláudia Alves Fabiano, atualmente, atua no TUSP/ São Carlos, na função de Orientadora de Arte Dramática.*

*[46]A dramaturgia de Agreste está publicada na íntegra na Revista Sala Preta, n. 4, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP, 2004: https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57140/60128*

a experiência com esse espectador, na tentativa de entender o ocorrido. Só bem mais tarde, compreendi que, no meu desejo de fazer o encontro acontecer, intuí que ele estivesse tão à vontade quanto eu, para relacionar-se em público com a cena e com todas as questões da sua intimidade, que não deixava de pulsar naquele espaço, talvez ainda desconhecido por ele. Esqueci que sentar-se ao lado da "professora", ainda é entendido por muitos como um privilégio desconcertante.

Aqui mais uma vez temos um caso explícito de atropelamento: dado o número de pessoas atendidas, em cada uma das sessões do Formação de Público, e o curto espaço de tempo, para as várias demandas previstas no projeto, algumas vezes a impressão de faltar tempo suficiente para a qualidade das convivências propostas se evidenciavam. Então, tentávamos administrar a impressão da falta de tempo, revelada nas dificuldades em memorizar os nomes das ruas, das escolas, dos artistas, dos professores e estudantes participantes. Se revelando ainda na incapacidade de acompanhar os distintos ritmos de leitura de cena de cada um dos espectadores do projeto, e de amparar de forma mais íntima o desejo dos mesmos de participarem dos debates. Talvez se eu tivesse outras perspectivas diante do tempo, se naquele momento soubesse o que agora sei, talvez soubesse o nome desse espectador, conseguiria ler melhor suas atitudes e compreender melhor o seu universo!

São muitas as submissões que invadem a dimensão simbólica, editando percepções e limitando (ou ampliando) a produção de sentido. É possível intuir que dentro do cotidiano apressado que caracteriza a rotina dos estudantes-trabalhadores, vivenciar espaços que sugerem deslocamentos de temporalidade, corrobora para o surgimento de pausas do tempo destinado a cada um dos participantes.

Nesses instantes dedicados a observar o funcionamento da própria subjetividade, no processo dialógico, entre o que se apresenta e os conteúdos mnemônicos que compõem a história pessoal de cada um, é que se encontram as possibilidades de se deparar com os achados sobre si mesmo.

### 3.1.1 QUANDO UM ESPECTADOR ENCONTRA OUTRO ESPECTADOR

No século passado, no contexto bélico, no âmbito da sociedade industrial, Brecht (apud DESGRANGES, 2006, p. 151) se depara inesperadamente com o "seu espectador":

*Recentemente encontrei meu espectador.*
*Numa rua poeirenta*
*Ele empunhava uma furadeira elétrica.*
*Ergueu os olhos por um breve instante.*
*E rapidamente*
*Armei meu teatro entre as casas.*
*Ele*
*Ergueu os olhos, expectante (...)*

Há duas décadas atrás o espectador Oswaldo Souto encontrou o Projeto Formação de Público e tomou ciência de aspectos despercebidos da cidade e de seus moradores. Durante uma das apresentações teatrais do Projeto, Oswaldo pôde observar outras formas de se ver e estar no teatro. Em entrevista[47], Oswaldo nos deixa saber que na ocasião do episódio era um frequentador assíduo de teatro.

No ano de 2001, exercia a função de sócio de um restaurante bastante frequentado pela classe artística, tornando-se próximo de uma parcela da classe teatral vinculada ao Projeto Formação de Público, o que o motivou a frequentar as peças apresentadas pelo Projeto[48].

Em uma das apresentações que assistiu, chamou sua atenção o conteúdo dos recados que antecederam o início do espetáculo, com informações dirigidas aos tantos espectadores que adentravam a sala de apresentação do teatro João Caetano, na cidade de São Paulo, pela primeira vez.

Na opinião de Oswaldo os recados iniciais de tão óbvios pareceram desprovidos de sentido. Mas, para Oswaldo, ainda mais descabida foi a atitude de uma espectadora, que entusiasmada com as novidades que o espaço teatral significava para ela, optou por dividir suas impressões sobre a vivência teatral numa ligação telefônica, realizada simultaneamente ao desenvolvimento da cena no palco. Nas palavras de Oswaldo:

---

*[47]Entrevista concedida por Oswaldo Souto em 26 de agosto de 2020.*

*[48]Durante a Temporada 2001, as apresentações do Projeto Formação de Público ocorreram no Teatro João Caetano, entre os meses de setembro a dezembro de 2001. Fizeram parte da programação do projeto no referido ano, as seguintes encenações: Caiu o Ministério, Geração Trianon, Pedro Mico, Nossa Vida em Família.*

*Era o projeto Formação de Público, e eu me lembro que uma das atrizes se dirigiu ao público e falou: - Bom, a gente vai começar a peça, eu sei que para alguns de vocês é a primeira vez no teatro. O teatro não é como cinema, o teatro acontece com a gente aqui em cena, então, vou pedir pra vocês prestarem atenção, não fazerem barulho.*
*Eu olhei para os meus filhos e pensei: que coisa! Mas, quem poderia não saber que teatro é assim? Pode até não ter ido ao teatro, mas já viu em novela, televisão. A pessoa já sabe né? Pelo amor de Deus! E foi uma surpresa pra mim.*
*Na hora que a peça ia começar... o celular na época era uma novidade... e não tinha muita gente com celular. Tinha uma pessoa... que tocou o telefone no meio da peça. Ela estava umas três cadeiras na frente da gente. Ela atendeu e começou a conversar:*
*- Gente, vocês não sabem onde estou! Estou no teatro!*
*Como se ela estivesse na casa dela, explicando o que era o teatro, ostentando o celular.*
*Eu achei aquilo... uma cena de filme italiano, uma coisa muito engraçada.*
*Depois que acabou a peça houve um bate-papo entre os artistas e várias pessoas da plateia também falaram. Eu achei bacana aquilo! Me fez perceber o quanto que eu também estava sendo preconceituoso, porque eu achava que aquilo lá era uma coisa normal, uma coisa que todo mundo... se eu frequentava todo mundo deveria frequentar.*
*(SOUTO, depoimento de 26/08/2020).*

Na referida apresentação, Oswaldo não assistiu apenas à encenação, mas também às atitudes da espectadora e às suas próprias reações enquanto espectador acerca do comportamento da desconhecida parceira de plateia. A situação presenciada permitiu que Oswaldo repensasse suas crenças relativas à diversidade de experiências ligadas ao acesso aos bens culturais.

No ano de 2004, Desgranges, um dos coordenadores do projeto, encontrou uma espectadora durante um dos muitos debates coletivos proporcionados pelo Formação de Público. As reflexões que o episódio gerou foram descritas no livro A Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo (DESGRANGES, 2006, p.151-154.) e sugerem que a mediação pode ter um papel significativo como alicerce dos atos produtivos dos espectadores frente à cena.

Na visão de Desgranges, um olhar mais apurado da mediação no sentido de empoderar a espectadora a elaborar suas impressões, poderia ter contribuído para que a mesma se sentisse confortável suficiente, no seu lugar de fala, para apresentar publicamente sua pertinente observação sobre a representação do negro em cena.

A encenação em questão - A mulher do Trem, da Cia. Teatral Os Fofos Encenam[49]- tinha como caracterísica a hibridação entre as linguagens do circo e do teatro, trazendo como um de seus recursos cômicos, a repetição de expressões de espanto por parte dos personagens de peles brancas em relação aos personagens caracterizados como negros. Os atores que interpretavam esses últimos, independentemente de suas etnias, tinham seus rostos pintados com uma maquiagem de cor preta.

---

*[49]O premiado grupo teatral Os Fofos Encenam atua na cidade de São Paulo desde 2001. Em 2003 é produzido o espetáculo A mulher do Trem, uma comédia de Circo-Teatro assinada por Fernando Neves. A encenação foi vencedora do prêmio Shell de melhor figurino. Mais informações no site do grupo: http://www.osfofosencenam.com.br*
*[50]De origem norte-americana, a prática do blackface foi dissiminada no século XIX, durante a era dos shows dos menestréis como recurso para retratar os afrodescendentes em um período em que atores negros estadunidenses eram impedidos de atuar. Nesse contexto, a representação cênica do negro priorizava uma série de estereótipos racistas e pouco humanos, com objetivo de ridicularizar os afrodescentes e entreter a comunidade branca. No Brasil, com propósitos racistas menos evidentes, o blackface tornou-se comum em encenações populares do circo e do teatro. Mais informações em: https://www.geledes.org.br/significado-de-blackface/ . Acesso em 17/10/2021.*
*[51]Episódio detalhado em Desgranges (2006, pp 151-154).*

Na conversa entre os artistas e a plateia, subsequente à apresentação, uma senhora negra trouxe em sua fala uma provável dúvida se a solução cênica (tecnicamente denominada como blackface)[50], eleita pela produção, reiterava ou denunciava o racismo. A espectadora tentou desenvolver sua suposição, indagando um ator do elenco, também negro, que interpretava um dos empregados que em cena era alvo dos sustos dos personagens brancos. A espectadora solicitou que o ator narrasse seus sentimentos ao ser tratado como motivo de assombro por seus patrões por conta de sua pele.[51]

> *A insegurança daquela senhora para formular sua pergunta, indicava que a questão parecia ser de falta de autonomia (o que me fez lembrar de Paulo Freire e de sua Pedagogia da Autonomia. Aprender a ler para além das letras, para além do livro. Aprender a ler para além do teatro). O que nos pode levar a refletir que o âmbito da formação de espectadores não está restrito ao conhecimento da linguagem teatral mas, também, diretamente ligado à conquista dessa autonomia para elaborar os fatos da cena e da vida. Autonomia crítica e criativa. Autonomia interpretativa. (DESGRANGES, 2006, p. 154).*

Incapaz de verbalizar sua elaboração de modo explícito, sem o auxílio dos artistas e da monitoria do projeto ali presentes, o potencial da hipótese interpretativa construída foi minimizada:

> *Quando terminou o encontro, procurei aquela senhora, já fora do teatro, para tentar compreender melhor o seu olhar sobre a cena, mas ela novamente demonstrou não se sentir muito à vontade para articular a sua questão. A minha percepção do fato indicava que aquela espectadora estava na iminência de efetivar um ato produtivo, ou seja, de elaborar uma interpretação própria da arte. E mais, que sua pergunta, se formulada com segurança, enriqueceria muito o debate, pois apontaria uma interessante linha de análise da cena. (DESGRANGES, 2006, p. 153).*

Como mulher negra me permito um olhar sistêmico para a questão. Provavelmente, o que impediu a espectadora de defender suas ideias foi a falta de experiências passadas em que teria recebido demonstrações de escuta das suas percepções sobre situações em que se evidenciam o racismo. Durante as etapas desse doutorado, por exemplo, também vivenciei "na pele" esse estado de iminência de formulação das questões investigadas, não por desconhecer os conteúdos e as referências necessárias. Mas por falta de confiança em tornar públicas minhas ideias, sobretudo aquelas que passam por temas sociais polêmicos, pelos motivos descritos no capítulo em que narro meu percurso até aqui.

Do latim confidāre, a palavra confiança tem em sua estrutura a noção de atribuir crédito a um outro com quem se possa fiar junto. A leitura, seja da escrita, ou da cena, pode ser compreendida como um espaço de comunhão, que nos autoriza a sentir e reelaborar certas questões de forma aprofundada. Tal como afirma Dewey: "Não existindo apreciação, os problemas e questões, que são os únicos verdadeiros instigadores da atividade reflexiva, serão mais ou menos impostos do exterior e só meio sinceramente sentidos e tratados" (DEWEY, 1959, p. 274.).

No meu caso, durante esta pesquisa, as parcerias seguras e atentas do meu orientador e dos meus pares foi fundamental para que tivesse segurança necessária para apresentar minhas ideias aos demais leitores.

No início dos anos 2000 (período em que se deram os debates propostos pelo Projeto Formação de Público, de forma distinta dos nossos dias, a noção de 'lugar de fala'[52] não pautava as análises das formas como determinados conteúdos são tratados. Portanto, embora estivéssemos em um projeto de formação de espectadores, a ideia de construir um espaço para que uma espectadora colocasse uma questão particular (que atravessa grande parte da população brasileira), tornava-se um dos muitos problemas que o monitor acabava negligenciando.

Embora a mediação tenha um papel importante na reelaboração de assuntos tabus, os processos de

interlocução, como microcosmos sociais, revelam as dificuldades da própria sociedade em colocar na conversa assuntos comumente evitados, já que faltam referências que a prática em torno desses temas poderia trazer, e isso, talvez, justifique a espécie de "atropelamento" da mediação frente à vulnerabilidade negra exposta.

Já no ano de 2015, a foto de divulgação da supracitada encenação A Mulher do Trem, do grupo Os Fofos Encenam, que faria parte da programação do mês de maio, do projeto Terça tem Teatro, do Instituto Itaú Cultural, chamou atenção da escritora Ana Maria Gonçalves[53], pelo uso do recurso blackface. Na ocasião, a escritora enviou uma carta ao Itaú Cultural denunciando o racismo revelado na imagem do cartaz do evento.

*Foto de Divulgação A Mulher do Trem. Os fofos encenam, 2015. Disponível em: https://www.geledes.org.br/racismo-a-brasileira-e-os-black-faces-do-seculo-xxi/*

O repúdio ao uso do blackface no espetáculo ganhou força com a organização dos militantes do movimento negro, de artistas e de ativistas feministas. Respondendo às manifestações, o Itaú Cultural com o apoio do próprio grupo Os Fofos Encenam optou pelo cancelamento das apresentações previstas, propondo uma mesa de discussão sobre o racismo na cena[54], no mesmo dia e horário programados para a estreia da apresentação de A Mulher do Trem no Instituto Itaú Cultural. Em nota, na plataforma Facebook, o Instituto Itaú esclareceu:

*Nós do Itaú Cultural e da Os Fofos Encenam recebemos todas as manifestações por meio do Facebook como um grande aprendizado e assim comunicamos:*

*1) Estamos solidários a todos que, de alguma forma, se sentiram ofendidos e nos desculpamos, porque definitivamente esta jamais foi a intenção. Nossas instituições acreditam na diversidade em todos os campos. E, apesar de surpresos, recebemos com atenção e respeito todas as publicações aqui.*

*2) Neste cenário de aprendizado, decidimos cancelar a apresentação da peça A Mulher do Trem no dia (12/05) e convidamos todos a participarem, no mesmo horário, de um debate sobre as questões aqui levantadas.*
*A ideia é que todos juntos possamos refletir e ressignificar o fazer artístico e continuar apoiando a transformação social que, acreditamos, só pode ocorrer de forma colaborativa, coletiva.*

*Nos próximos dias, publicaremos mais informações sobre a organização deste debate e seguimos aqui à disposição.*[55]

---

*[52]Sobre a noção 'Lugar de fala', lembramos que essa compreensão se popularizou no Brasil a partir da publicação de Djamila Ribeiro, no ano de 2017, como leitura introdutória aos estudos da coleção Feminismos Plurais, Editora Polen.*
*[53]Ana Maria Gonçalves é autora, entre outros, do romance Um Defeito de Cor, Rio de Janeiro, Ed. Record, 2006.*
*[54]O debate ocorreu às 20h00, do dia 12/05/2015 no próprio Itaú Cultural.*

A proposta do debate constitui um passo importante para o rompimento da indiferença do racismo estrutural em nossa sociedade. Conforme nos lembra Dewey (1959), somente dentro de um ambiente democrático é possível intercambiar pensamentos e compartilhar experiências, já que para o autor a democracia "é mais do que uma forma de governo; é, primacialmente, uma forma de vida associada, de experiência conjunta e mutuamente comunicada" (DEWEY, 1959, p. 93).

Estar num ambiente que possibilita o exercício do rompimento de atos inscritos em um racismo estrutural, bem como silenciamentos sistêmicos que esse mesmo racismo provoca, inaugura uma nova experiência, com ecos para além do teatro, na vida dos espectadores que participaram destes exercícios efetivamente democráticos, que mesmo sendo singelos, podem se revelar tremendamente potentes. Os exemplos dos espectadores aqui trazidos, dentro do relato sobre o Projeto Formação de Público, em associação com um possível esquema de leitura teatral que compreenda o reconhecimento, a decodificação e a interpretação de um signo cênico (DESGRANGES, 2006), ilustram que um projeto de mediação solicita investimentos e estratégias distintas, à altura da diversidade dos espectadores e da multiplicidade das propostas artísticas a elas vinculadas.

Assim, dos episódios descritos, é possível notar que enquanto o caso do espectador anônimo que não ousava olhar para cena diretamente solicitaria uma maior atenção para que se sentisse autorizado a reconhecer seu direito de acesso ao espaço e ao discurso teatral, sem os constrangimentos demonstrados; a espectadora de Oswaldo mereceria uma maior intimidade com os modos de produção teatral; e por fim a espectadora mencionada por Desgranges mereceria investimentos que a apoiassem a compartilhar com outros a leitura elaborada.

Como vimos, o filósofo Walter Benjamin destaca que a capacidade de transmitir experiências é de primordial importância para uma efetiva produção de conhecimentos. Num processo de retroalimentação entre pessoas de diferentes culturas e gerações, a experiência funda um tempo comum, se efetivando por meio do intercâmbio das ideias. Ao produzir uma interpretação, o espectador também produz a si mesmo enquanto intérprete daquilo que o atravessa, conforme bem sintetizou o texto de apresentação da Sommerakademie "O teatro continua sendo o único lugar de confronto do público consigo mesmo como coletividade."[56]

## 3.2 MEDIAÇÃO COMO PRÁTICA DE LEITURAS AMPLIADAS: COMO VOU SABER, SE NUNCA FUI?[57]

*O que é ler senão aprender a pensar na esteira deixada pelo pensamento do outro?Ler é retomar a reflexão de outrem como matéria- prima para o trabalho de nossa própria reflexão. Marilena Chauí (1994, p.21).*

*[55]A nota permanece registrada em matéria realizada pelo portal Geledés, onde é possível ter mais informações sobre o ocorrido (PORTAL GELEDÉS, 2015). Disponível em https://www.geledes.org.br/publico-pede-e-itau-cultural-cancela-apresentacao-de-peca-considerada-racista/. Acesso em 20.12.2021.*

*[56]As reflexões sobre o texto de apresentação da Sommerakademie, encontram-se em RANCIÈRE, 2010, p. 110.*

*[57]A pergunta "Como vou saber, se nunca fui?" foi elaborada pelo Sr. José Alves, em resposta a meu convite para que fosse apreciar pela primeira vez uma encenação teatral.*

Foto: Processo de Alfabetização Sr. José Alves, abril 2019.

Tentar estender os fios das práticas vivenciadas no Formação de Público, vinculadas à mediação cênica para adultos excluídos da cena, ainda hoje, permanece motivando alguns dos meus projetos no teatro.

Dentre os muitos objetivos que nortearam o Projeto Formação de Público, não constam os relativos aos benefícios monetários e formativos concedidos aos monitores contratados. Mas, de fato, os trabalhos que desenvolvi durante o início dos anos 2000, junto às Secretarias Municipais de Cultura e da Educação, foram os grandes responsáveis para que conseguisse adquirir minha residência na cidade de São Paulo. E foi justamente nesse meu local de moradia, num domingo, bem antes das sete horas da manhã, que me deparei com o Sr. José Alves, um espectador que também influenciaria minha relação com o teatro.

Na referida manhã, o Sr. José estava entre os quatro pedreiros sobreviventes de uma viagem de 32 horas, em um ônibus clandestino, com percurso entre o município Ribeira do Pombal[58] e a cidade de São Paulo, com objetivo de se instalar temporariamente numa casa ao lado da minha, durante a reforma da mesma.

Ao encontrar os novos moradores do antigo casarão desabitado, percebi uma movimentação ansiosa, dessas que costumam acompanhar os períodos de grandes transformações, e constatei que os novos vizinhos não estavam conscientes da precariedade dos isolamentos acústicos que separam os ambientes urbanos.

Enquanto os demais colegas permaneciam organizando a nova residência, num processo que incluía confecção de camas e armários, o Sr. José Alves, o mais idoso do grupo, parou para dar atenção aos meus pedidos. Demonstrou interesse em saber os locais nos quais os ruídos se faziam mais evidentes, informando que os barulhos daquele momento seriam minimizados ao final de suas instalações. Por fim, desculpou-se por projetar alto a fala, atribuindo o hábito ao fato de morarem na roça, em espaço amplo, com um grande intervalo entre as construções.

Antes dos desdobramentos desse primeiro encontro com o Sr. José Alves, acredito ser importante compartilhar que durante as duas décadas de moradia nesse bairro, o interesse imobiliário pela região alterou sobremaneira as características da localidade. Muitos idosos saíram de suas antigas residências na esperança de vender seus imóveis a incorporadoras. Muitos edifícios foram levantados, em um piscar de olhos, no lugar de parte dessas residências. Outras permaneceram fechadas, aguardando a melhor oferta. Foi exatamente numa dessas casas que o Sr. José Alves e seus companheiros permaneceram por quatro meses, a fim de transformar o antigo casarão em seis moradias distintas, contendo cada uma delas uma cozinha americana, um quarto, um banheiro e uma lavanderia.

Na segunda vez que encontrei o Sr. José Alves, uns dez dias após o primeiro encontro, ele e o rapaz que havia permanecido com ele na obra pareciam bastante abatidos. Durante o cumprimento rotineiro, soube que a água da torneira que estavam bebendo estava fazendo muito mal. Me comprometi a oferecer água filtrada diariamente para o consumo de ambos. E na sequência recomendei que buscassem um posto de atendimento médico, mas, eles haviam sido orientados a não saírem do trabalho. Passada uma semana, em que permaneciam aguardando o medicamento que o empreiteiro havia prometido, a perda de peso já aparente fez com que, mesmo com receio, eu oferecesse um medicamento de restauração da microbiota intestinal, recomendando que lessem a bula. Soube, então, que o Sr. José não sabia ler.

Na década de 1990, após ter concluído minha formação no ensino médio, na área do magistério, lecionei no ensino fundamental, e atuei com sucesso na alfabetização de jovens e adultos. Embora as demandas da atualidade fossem grandes, me comprometi a ensinar o Sr. José a ler e escrever.

Amparado pelas crenças dos seus colegas, o Sr. José Alves, imagina ser incapaz de aprender a ler

[58] *Interior da Bahia, próximo à cidade de Paulo Afonso. BA. Brasil.*

e escrever aos 56 anos. Então o convenci de que o projeto de carpintaria de uma casa para abrigar pessoas têm um grau de complexidade maior do que a construção das palavras que abrigam letras, sons e significados, me apropriando do sistema Freiriano[59] e, posteriormente, de material de alfabetização oferecido por colegas professores.

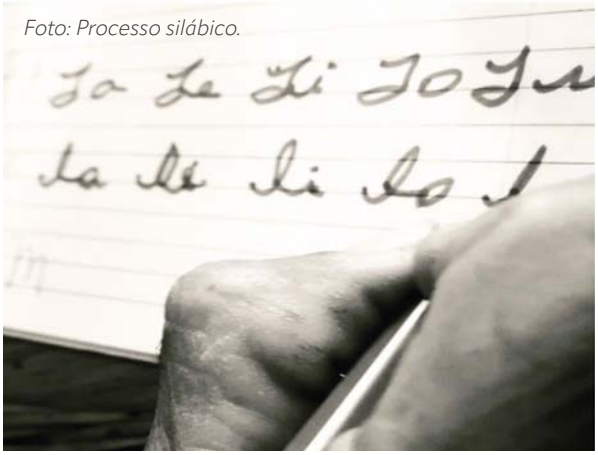
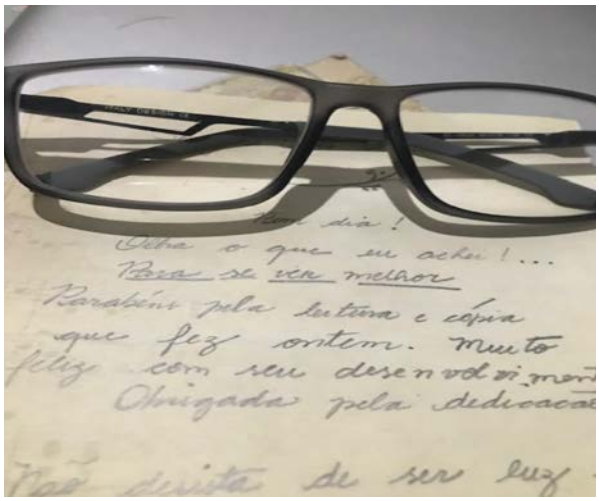


*Foto: Processo silábico.*

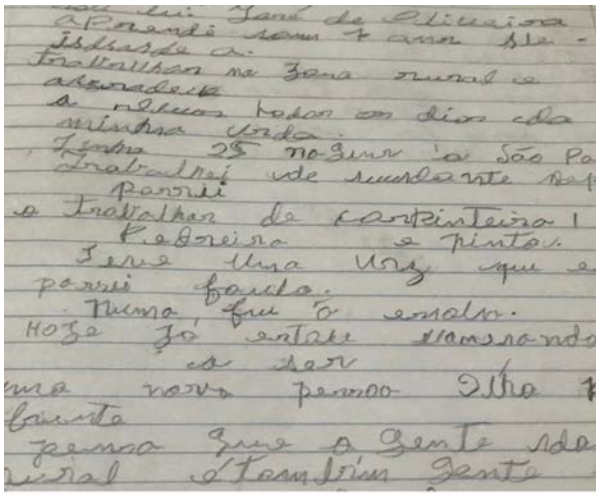
As aulas aconteciam nos períodos de folga de ambos. Pouco tempo após as primeiras leituras de texto, o Sr. José passou a não apresentar o mesmo rendimento durante as aulas noturnas, percebi que seria necessária uma consulta oftalmológica. Enquanto a consulta não acontecia, emprestei uma lupa para não sabotar a confiança do estudante e como num passe de mágica, a leitura começou a ficar fluente. Como o dinheiro para os óculos não surgia, me ocorreu de chamá-lo para resolver uma infiltração no telhado da minha casa, para que com a renda extra fosse possível adquirir os óculos. E assim foi feito.

Com os óculos e a leitura mais fluente a autoestima do Sr. José se evidenciava: novas palavras e expressões passaram a compor seu vocabulário. Alguns novos comportamentos causavam a admiração dos seus colegas de trabalho. O Sr. José com orgulho atribuía os novos comportamentos ao fato de agora ser um "homem educado".

*(...) pode ser que a primeira página comece assim. Que não seja dito nada contra essas cartilhas. E como alguém que aprendeu a ler com essas cartilhas poderia revoltar-se contra elas? Quanto de tudo aquilo que esse alguém enfrentou na vida posterior poderia comparar-se ao rigor e à segurança com que esses traços penetraram em seu íntimo? Que outra submissão suscitaria nele a intuição de sua incomensurável envergadura como o fez a submissão perante as letras?*
*(BENJAMIN,2002, p.155)*



*Os óculos e os primeiros textos do Sr. José.*



O Sr. José demonstrava ser uma pessoa curiosa, mais interessada nas rotinas diárias e nas formas de ver o mundo dos paulistanos do que seus colegas. Às vezes preparava umas charadas e propunha apostas a partir das mesmas, mesmo sem poder pagá-las. Tinha o hábito de responder uma pergunta por meio de outros questionamentos. Entre suas questões, me marcou sua curiosidade em saber "como era possível precisar as horas antes da invenção do relógio?" e sua curiosidade sobre o universo do teatro.
A estadia de Sr. José em São Paulo coincidiu com o período da temporada da encenação O tempo e o cão: documentário cênico em canteiro

[59] *O Brasileiro Paulo Freire (1921- 1997) foi educador, secretário de educação do município de São Paulo, filósofo e responsável por contribuições notáveis no campo da pedagogia mundial. Entre suas publicações, temos, entre outros, os títulos: A Pedagogia do Oprimido (1968), Pedagogia da Esperança (1992) e a Pedagogia da Autonomia (1996). Mais informações em: FREIRE, Ana Maria A. (org). Pedagogia dos sonhos possíveis. São Paulo: UNESP, 2001 e SOUZA, Ana Inês (org.). Paulo Freire: vida e obra. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.*

aberto[60]. O Sr. José acompanhava com interesse os preparativos que a pré-produção das sessões solicitava. Mais de uma vez o convidei para assistir às apresentações, no entanto, o convite era incompatível com os compromissos assumidos com o trabalho, que, por vezes, solicitava dele dedicação durante os sete dias da semana.
Entre outras coisas, o Sr. José queria saber como era possível conciliar o teatro e a função de professora. Como era o público teatral? Qual era a serventia do teatro? Em resposta ao convite que fiz a ele, para que fosse verificar com seus próprios olhos a função do teatro, me respondeu: "Como vou saber, se nunca fui?"

Como a obra em que trabalhava se prolongava, me ocorreu de convidá-lo e também a seus colegas de trabalho para me acompanharem para ver alguma encenação em cartaz na cidade, afinal de contas alfabetizar é muito mais ampliar as possibilidade de se ler o mundo, do que apresentar uma série de letras a uma pessoa.

Numa bonita passagem, Alfredo Bosi nos lembra que o verbo ler (lego) deriva da noção de colheita, mencionando que: "Ler é colher tudo quanto vem escrito. Mas, interpretar é eleger (ex-leger: escolher), na messe de possibilidades semânticas, apenas aquelas que se movem no encalço da questão crucial: o que o texto quer dizer?" (BOSI, 1988, p. 274- 275). Somo a essas observações a ideia de que, nos dias de hoje, em face da produção artística contemporânea, mais do que descobrir o que o texto quer dizer, nos interessa a pergunta: o que eu sou capaz de dizer a partir do que leio?

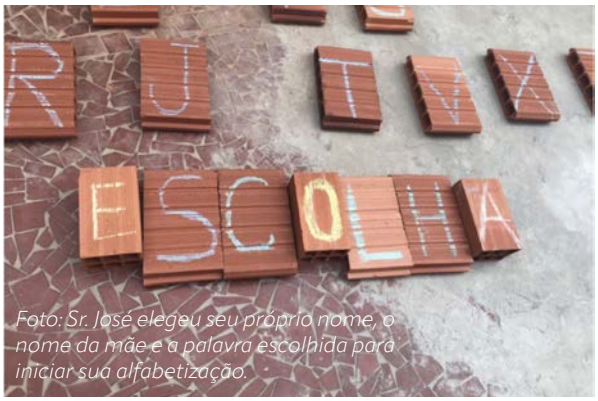


*Foto: Sr. José elegeu seu próprio nome, o nome da mãe e a palavra escolhida para iniciar sua alfabetização.*

Mas voltemos ao convite[61] para irem ao teatro feito aos trabalhadores na obra: aos pedreiros, Sr. José e seu filho Guirlano (um rapaz de 20 anos, que negou o convite de forma rude, alegando ser casado), e Lennon, um pintor bastante admirado pelos demais colegas por realizar um serviço de especialista (pintura), que respondeu de forma negativa, com a justificativa de não ter cultura.

Durante a conversa apresentei o entendimento de que todo mundo tem cultura, apoiada em estudos como o do antropólogo Roberto da Matta, para quem cultura significa:

> *(...) a maneira de viver total de um grupo, sociedade, país ou pessoa. Cultura é, em Antropologia Social e Sociologia, um mapa, um receituário, um código através do qual as pessoas de um dado grupo pensam, classificam, estudam e modificam o mundo e a si mesmas. É justamente porque compartilham de parcelas importantes deste código (a cultura) que um conjunto de indivíduos com interesses e capacidades distintas e até mesmo opostas, transformam-se num grupo e podem viver juntos sentindo-se parte de uma mesma totalidade.*
> *(MATTA, 1981, p. 2).*

Admirado com a ideia, Lennon pareceu feliz com a possibilidade desse pertencimento, na sequência mencionou a seguinte distinção cultural: "mas sou do interior, minha cultura é da vaquejada"[62], demonstrando não ter interesse em frequentar teatro.

O último dos convidados, Henrique, 17 anos, ajudante de pedreiro, apresentou a resposta mais curiosa ao convite, iria desde que arrumasse uma companhia para ele. Quando argumentei que seu José iria, ele, rindo, comentou que teria que ser moça, bonita e nova. Perguntei que tipo de peça gostaria de ver? E, pouco interessado, respondeu que qualquer uma, "menos as que tivessem desenho, como na Tevê". Na sequência, desistiu da proposta.

Para além das estranhas reações e justificativas de recusa para conhecerem uma apresentação teatral, um outro detalhe que despertou minha

---

*[60]Na ocasião (2018) estava em cartaz com a encenação O Tempo e o Cão:documentário cênico em canteiro aberto, da Cia Teatro Documentário. A produção será alvo de análise em um capítulo posterior.*
*[61]O convite realizado foi o de assistir uma encenação teatral, numa noite de folga dos trabalhadores, de forma gratuita.*
*[62]Com origem entre os séculos XVII e XVIII, a vaquejada é uma atividade cultural mais comum no Nordeste do Brasil, trata-se de uma espécie de torneio em que vaqueiros montados a cavalo têm de derrubar um boi, puxando-o pela cauda. Mais informações em : https://www.camara.leg.br/noticias/586617-nova-lei-regulamenta-vaquejada-e-rodeio-texto-preve-protecao-a-animais/. Acesso em 20/02/2020.*

curiosidade foi o tom malicioso como os colegas receberam o aceite do Sr. José ao convite. A princípio julguei que as reações poderiam ter a ver com a crença de que o teatro era uma atividade pouco máscula, já que a questão da validação da masculinidade era bastante latente nos discursos do grupo. Mais tarde, soube por meio do Sr. José se tratar de um outro mal entendido: um conterrâneo, acostumado a trabalhar em São Paulo, havia comentado com o grupo de sua ida ao teatro, quando na verdade havia frequentado uma apresentação de sexo explícito, em um estabelecimento no centro da cidade paulistana. Desfeito o equívoco, a opção que melhor se encaixou na agenda do Sr. José foi a encenação Transderella, da Companhia Nós Existimos (2017)[63].

*Foto de divulgação da peça Transderella, da Companhia Nós Existimos.*

Elaborado a partir de uma adaptação do clássico "Cinderela," do escritor francês Charles Perrault[64], e inspirado na própria experiência que o autor e produtor Lino vivenciou ao atuar na capacitação profissional da comunidade trans, quando trabalhou junto aos Centros de Transcidadania da cidade de São Paulo[65], Transderella narra a história de Cindy, uma menina trans, maltratada por sua família adotiva, até o surgimento de um Baile que exigia que seus participantes fossem "sem máscaras", fato que motiva Cindy a assumir-se como mulher.

No material de divulgação da encenação a produção ressalta que Transderella visa promover a reflexão sobre questões como a "visibilidade e representatividade das minorias". De fato a personagem principal da trama, a Transderella é uma jovem trans, a Drag Queen Lino assume o papel da fada madrinha, além disso, o príncipe (alvo do desejo da princesa e de boa parte dos/(as) espectadores presentes), bem como os outros personagens que compõem o principal reinado da encenação, são representados por atores negros. Mas, o que chamou minha atenção para essa estreia do Sr José no teatro foi o caráter lúdico da encenação.

De forma distinta das usuais versões da história da Cinderella em que existe um tratamento luxuoso nos figurinos, acessórios, cenário, além da utilização de efeitos grandiosos, a modesta produção de Transderella, ainda que inserida em uma convenção palco-plateia mais tradicional, trazia elementos artesanais, aspectos visuais alternativos, música ao vivo, remetendo por vezes à atmosfera participativa de uma contação de história, numa relação mais direta com o público que, por sua vez, respondia de forma bastante entusiasmada. A adaptação de Lino, de forma sutil, acaba por evidenciar que o êxito de Cindy (a Transderella) passa pelas mudanças internas da personagem em relação à sua transexualidade, em detrimento aos apoios mágicos e externos, representado pelas ações da fada madrinha no conto tradicional.

Fiz algumas tentativas de uma aproximação prévia da encenação com o Sr. José Alves, propondo jogos teatrais que pautavam a transformação, mas as demandas adicionais do seu trabalho acabaram imprimindo um cansaço nos encontros que antecederam à fruição da peça, então foi possível apenas conversas sobre o papel da arte, aspectos da linguagem teatral e sobre o tema da

---

*[63]A Cia. Nós Existimos adotou outros nomes após a temporada de 2017. O elenco da referida apresentação, realizada no Teatro Paiol em 2018, era formado por: Alicia dos Anjos, Alessandro Fritzen, Fernanda Ramos, Gabi Tarifa, Jessica Oliveira, Lino, Marina Sena, Mixa Andrade, Pedro Augusto, Priscila Labronice, Sydney Salvatori e Thiago Vaz.*

*[64]Charles Perrault (1628-1703) foi um escritor e poeta francês do século XVII, é considerado um dos precursores da literatura infantil e do gênero contos de fadas. Mais informações em: http://www.blogletras.com/2016/01/charles-perrault-o-lado-secreto-e.html*

*[65]O Programa Transcidadania é uma iniciativa da Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania e tem por objetivo promover "a reintegração social e o resgate da cidadania para travestis, mulheres transexuais e homens trans em situação de vulnerabilidade", por meio de auxílio mensal e de amparos pedagógicos, jurídicos, psicológico e social dos inscritos nas atividades do programa. Conforme encontramos no site oficial do programa:https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/direitos_humanos/lgbti.*

transexualidade.

O dia marcado para a ida ao teatro coincidiu com a véspera do seu retorno para Ribeira do Pombal (BA). Embora o Sr. José tivesse muito trabalho na obra, pediu para que o ajudante me consultasse da necessidade de ir de terno. Dispensado da formalidade, levou uma jaqueta de couro (emprestada), embora o tempo estivesse quente. Além de um olhar interessado e participativo durante toda a encenação, o Sr. José me surpreendeu com suas observações após o término do espetáculo.

*A primeira vez do Sr. José em um teatro.*

Não reparou que a protagonista era uma mulher transexual, a questão parecia não importar. Mas se solidarizou com o que denominou de "judiação" que a personagem sofrera. Mesmo que eu tentasse explicar que se tratava de uma representação, permaneceu bastante incomodado com o sofrimento da personagem. Achou o teatro um lugar de pessoas muito distintas e respeitosas, reiterando aos seus colegas repetidamente, que o teatro não tinha nada a ver com o que haviam dito anteriormente para ele.

E, por fim, a observação mais interessante, ocorreu ainda na saída do teatro, quando perguntei ao Sr. José se gostaria de tomar alguma coisa, já esperando que ele fosse responder que aceitaria uma água, como havia feito durante os quatro meses em que convivi com ele. Fui surpreendida com a resposta de que naquela ocasião preferia tomar algo diferente, justificando que se tratava de uma situação especial, na qual ele estava em um lugar que nunca havia estado antes. Li o retorno do Sr. José como o prenúncio de uma abertura para a ampliação de horizontes, como se ao adentrar ao universo teatral um campo de novas possibilidades se apresentasse, trazendo a confiança necessária para que ele ousasse se aventurar a novos sabores, perspectiva e histórias, que tornam possível o desenvolvimento do olhar reflexivo, como bem observa Foucault: "Existem momentos na vida nos quais a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar ou a refletir." (FOUCAULT, 1984, p.13).

## 3.3 EXPERIÊNCIA, EMPATIA, QUIÇÁ ALGUMA POSSIBILIDADE DE REPARAÇÃO

> *O teatro não é feito para nos reconciliar com um mundo que vai mal, mas para reconciliar nós mesmos nesse mundo com aquilo que passamos nosso tempo a ignorar solenemente: o instante, naquilo que ele tem de único e que não sabemos viver como tal; uma relação com objetos, sensações, com a plenitude das presenças, quer elas passem pela palavra, quer pelo silêncio." Jacques Lassalle (apud PUPO, 2006, p.11).*

No dia seis de dezembro de 2019 estive no Centro de Cidadania Laura Vermont[66] para realizar uma mediação com um grupo de homens e mulheres transvestigeneres[67], que também haviam assistido a uma apresentação da encenação Transderella, sob a coordenação do colega Alan Paes[68], um dos integrantes da Cia. Teatro Documentário.

*Foto com o pedagogo (Alan Paes) e o psicólogo Ailton Gomes, atuantes no Centro de Cidadania Laura Vermont, no ano de 2019.*

Além da oportunidade de realizar uma mediação após a fruição da encenação, o que não foi possível na experiência com o Sr. José Alves, estava interessada em saber de que forma a proximidade desse grupo com o universo tematizado na peça Transderella redimensionaria as leituras sobre

a encenação, uma vez que parte desse grupo também vivenciou situações de hostilidade, marcadas por transfobia, histórias envolvendo agressão, prostituição, problemas judiciais, que se aproximam do contexto trazido pela encenação, por meio do conflito da personagem principal da peça, uma garota trans.

A apreciação da peça ocorreu em setembro de 2019, num momento em que o grupo estava justamente trabalhando com o pedagogo Alan Paes noções de direitos humanos, cidadania e acesso à cidade. A saída reuniu um grupo de 12 frequentadores das atividades oferecidas pelo Centro de Cidadania LGBTI Laura Vermont, além de Raphaela Fini[69] e do próprio Alan Paes.

Embora houvesse o desejo de que a mediação do espetáculo ocorresse numa data mais próxima à fruição da peça, tivemos que negociar com a agenda de atividades previamente programadas da instituição. No dia do encontro estiveram presentes sete participantes, das doze pessoas que foram assistir a apresentação, além do psicólogo da instituição, Ailton Gomes[70].

A proposta de mediação da encenação Transderella, realizada após o referido espetáculo, ocorreu no dia seis de dezembro de 2019, no próprio Centro de Cidadania LGBTI Laura Vermont. Começamos com um jogo de memória, a partir da frase chave "isso me lembra", e, nesse contexto, o grupo presente foi rememorando a experiência da ida ao teatro. O jogo inicial foi comentado e serviu de mote para a ideia de transmutação presente na próxima proposta. Alguns objetos que remetiam à encenação (vassoura, sapato, peruca) foram apresentados para que fossem, por meio da ação dos(as) participantes, transformados em outros objetos com propriedades aproximadas dos utensílios reais. O último jogo do encontro propôs alterações nas vestimentas dos(as) integrantes. Cada jogador(a) de uma dupla, de forma velada, deveria realizar um certo número de alterações em suas vestimentas, durante um tempo determinado. A instrução trazia a regra de que não seria possível utilizar elementos extras, ou descartar peças da roupa base no espaço. A ideia era a de que os(as) jogadores(as) começassem e terminassem o jogo com a mesma quantidade de elementos em suas vestimentas. Numa relação alternada entre ator e espectador, cada integrante da dupla foi responsável por identificar as alterações realizadas pelos(as) colegas.

*Foto: participantes da mediação jogando com os elementos chaves da encenação Transderella.*

As proposições foram desenvolvidas com entusiasmo, com resultados bastante inusitados, na visão dos(as) participantes. Queríamos com a proposta provocar nos(as) espectadores(as) a

---

*[66]O Centro de Cidadania LGBTI Laura Vermont é uma iniciativa da Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania da cidade de São Paulo, que atua por meio da Coordenação de Políticas para a comunidade LGBTQIA+, em parceria com a Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República. Localizado na Zona Leste da cidade, o Centro de Cidadania LGBTI Laura Vermont junto com outros quatro centros de Cidadania LGBTQIA+ fixos, somados a quatro Unidades Móveis de Cidadania LGBTQIA+, tem por objetivo oferecer de forma gratuita serviços de defesa dos direitos humanos, respeito à diversidade sexual, bem como a promoção da cidadania para travestis, mulheres transexuais e homens trans em situação de vulnerabilidade. Mais informações em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/direitos_humanos/lgbti/*

*[67]A adoção do termo transvestigeneres, adotado nas publicações da vereadora ativista Erika Hilton, tem por objetivo não negligenciar a luta da comunidade Travesti. Para mais informações sobre Erika Hilton, acesse: https://www.saopaulo.sp.leg.br/vereador/erika-hilton.*

*[68]Em 2019, Alan Paes atuou no Centro de Cidadania LGBTI Laura Vermont como pedagogo do Programa Transcidadania, vinculado à Secretaria de Direitos Humanos. Dentre as suas funções destacaram-se as ações de promoção da reinserção escolar e no mercado de trabalho, por meio de uma articulação em rede com a comunidade, no sentido de oportunizar a reintegração social do público transvestigeneres. Suas práticas, de forma transdisciplinar, incluíam, entre outras, visitas a museus e fruição de peças.*

*[69]A Assistente social Raphaela Fini é membro do Comitê de Saúde Integral LGBTde São Paulo, atuando em projetos preventivos do HIV com a população de travestis e transexuais. Juntamente com Alan Paes nos orientou com as nomenclaturas aqui adotadas, já que segundo os mesmos, as denominações dos materiais referenciais, por vezes, não atendem às questões políticas da comunidade LGBTQIA+.*

*[70]Ailton Gomes é o idealizador da Tons Psicologia LGBT+, atuando no trabalho clínico e na produção de conteúdo psicopedagógico. Para mais informações: https://tonspsicologialgbt.com.br*

percepção, em diálogo com o espetáculo, acerca das relações entre transformar o que está fora e as transformações internas. Durante a apreciação do encontro abrimos espaço para traçar paralelos entre as práticas cênicas experimentadas e a encenação, sobre o universo do teatro e ainda sobre as leituras individuais elaboradas a partir de Transderella.

Na conversa, ficamos sabendo que, entre os sete participantes, dois deles nunca haviam ido ao teatro. Nicole e Michael confidenciaram que foi a primeira vez que receberam um convite para frequentação teatral, apresentando ainda as seguintes justificativas:

> *Eu nunca tive envolvimento com conhecimentos culturais. E depois que acabei participando, me envolvendo nesse projeto, eles deram a disponibilidade, mostrando para gente que nós temos que ocupar e atuar nesses espaços de cultura. (Nicole, 27 anos).*

> *A mesma coisa, eu não tive oportunidade, nunca tive interesse, também nunca fui ao cinema. Minha vida foi sempre uma loucura. E, agora no "Trans" (Programa Transcidadania), tive oportunidade de ir, conhecer esse espaço e achei muito bacana. Agora, que tem Youtube, eu assisto bastante, principalmente trollagem[71] , mas antes nem sabia o que era isso. (Michael, 30 anos).*

Como se pode notar, por razões distintas das apresentadas pelos pedreiros vizinhos a minha casa, esse grupo também se percebia excluído culturalmente. Se, para os primeiros, o acesso teatral permanecia interditado por residirem no interior, em uma zona rural, distante dos centros em que as apresentações teatrais costumam ocorrer, dando espaço inclusive para o entendimento equivocado sobre o que ocorre em cena, no relato do público trans do Centro de Cidadania Laura Vermont fica implícita a falta de confiança em frequentar um espaço público desconhecido.
Embora a falta de oportunidade apareça como justificativa primeira, os comentários coletivos sobre a experiência de assistir a Transderella revelam surpresa e satisfação por terem sido bem recebidas(os) pelos artistas e pelo público presente, num ambiente que favoreceu o sentimento de pertencimento e segurança. No recado gravado para o elenco de Transderella, tivemos depoimentos afirmativos, tais como:

> *Eu sou Felipe, e eu sou muito grato por ter ocupado esse espaço incrível, com muita arte e muita cultura. E o que eu tenho para dizer para vocês é que vocês estão de parabéns, continuem assim. E que a gente tem mesmo que ocupar esses espaços, porque esses espaços foram feitos para gente, somos seres humanos como qualquer outro. (Felipe, 25 anos).*

Novamente com esse grupo, foi preciso retomar o conceito de cultura, apresentar as noções de pertencimento e intercâmbio cultural. Numa conversa animada, falamos ainda sobre os meandros da experiência artística. Antes de finalizar, solicitei que fizessem um exercício de captura de um momento da encenação que havia despertado alguma experiência, algum vínculo afetivo com o espetáculo que lhes parecesse significativo. E aí tivemos os retornos mais produtivos. O grupo trouxe contribuições interessantes da encenação, como a descoberta da transexualidade de Cindy, lembrando, inclusive, da trilha sonora que embalou o momento, que também foi fotografado (e permanecia até aquela data), nos celulares de alguns deles(as), como memória dos melhores momentos da peça.

Listaram ainda outros momentos marcantes: a denúncia ao preconceito e o compartilhamento da realidade LGBTQIA+; a representação negra da realeza; o fato das guardas terem sido representadas por mulheres; a prisão dos vilões, acrescentando na sequência ser uma pena que isso não correspondesse à realidade, e que, no mundo real, pessoas trans não se casam com príncipes e preconceituosos nem sempre são punidos. Durante a conversa, foram significativas as associações sensíveis de Felipe. Vale transcrever um trecho do diálogo:

> *Felipe: Eu gostei de tudo. Porque eu entro no teatro e sinto que ali é a minha casa, me sinto acolhido. Porque eu gosto da parte artística, eu gosto das artes, eu gosto de desenhos, gosto de tatuagens. Sempre desenhei muito bem. Mas voltando, é uma coisa que hoje eu consigo dividir isto. O teatro ali me marcou, mas foi de uma*

---

*[71]A expressão Trollar surge nas reuniões remotas, em plataformas de internet. A gíria passa a ser usada em contextos de brincadeira, quando se tem a intenção de debochar, zombar, achincalhar alguém. Saiba mais em: alguém.https://www.tecmundo.com.br/curiosidade/20149-o-que-e-trollar-.htm*

*forma que me raspou por dentro. Porque tudo que ela passou... eu passava com minha mãe.*

*Lorraine: Não só ele, mas todo público. Eles foram aplaudidos, teve até pessoas da plateia que xingaram eles, porque aquilo ali, a peça foi voltada sobre isso: preconceito, homofobia, e a vilã soube representar muito bem essa parte de menosprezar o próximo.*

*Felipe: Ela foi onde eu queria chegar, mas estou falando mais da parte familiar, porque na parte familiar eu sofri demais. Eu me assumi lésbica com doze anos. E minha mãe me expulsou de casa. Então aquilo ali (emoção), eu não sei nem o que falar. Sabe quando não sai? Sabe quando fica preso e não sai? Eu já trabalhei na terapia, já passei em psicólogo e essa mágoa... Eu me vi, aquela parte que ela gritava, de rasgar a roupa da menina e falar: "Não, você não é uma menina, você não tem que se vestir assim". Aquilo ali doeu demais. Eu tive depressão, tentei suicídio, cortei os pulsos várias vezes. E ver aquilo deu vontade de sair da peça. Eu senti desespero, vontade de não ver mais, de não ouvir mais, eu queria sair dali correndo.*

*Aline: E por que você não saiu?*

*Felipe: Porque eu sabia que aquilo ali era uma transformação. Foi a mesma coisa que passou comigo. Eu olhava no espelho e via minha família. Minha mãe me criticando. Minha mãe falava que eu não era normal. E não só isto, eu sempre fui excluído. Minha mãe viajava com meus irmãos e me deixava trancado dentro de casa. Eu gostei da transformação, porque por mais que visse atrito eu pensava: o final vai ser espetacular.*

*Aline: E de alguma forma, esse final te ajuda a imaginar outras possibilidades para o futuro?*

*Felipe: (emocionado) Nossa!*

As narrativas finais relatam que a experiência foi transformadora, reiterando o fato de serem muito bem recebidas(os) pelos artistas, que conversaram e tiraram fotos com eles(as). Narraram ainda que voltaram cantando no percurso de volta ao Centro de Cidadania Laura Vermont.

O entusiasmo revisitado marcou também o final da nossa mediação. Mesmo após a avaliação do encontro e da despedida, o grupo trouxe uma outra encenação, que parte deles(as) haviam visto, para compartilhar com o coletivo, demonstrando que o ato de atribuir sentido, e ter acesso as interpretações de outras pessoas, pode se desdobrar em uma tarefa prazerosa e enriquecedora.

Ao apreciar uma encenação pela primeira vez, o espectador adentra o espaço teatral carregando seu corpo, suas marcas físicas e emocionais, que caracterizam seu percurso de vida. Além da expectativa da novidade, da vivência, há por vezes o constrangimento solitário por não saber o que se espera dele, que o faz fruir a experiência de forma distinta de um espectador habituado à frequentação teatral.

Não é difícil imaginar que o espaço teatral, bem como as ações ocorridas nele, solicite do espectador novato o entendimento da arquitetura do edifício, a relação com os funcionários do teatro, a compreensão dos códigos entre cena e plateia, os acordos com os outros espectadores do recinto e uma série de outras convenções que irão impactar nas impressões que se tem da vivência.

Cabe ressaltar que muitas das convenções teatrais correspondem a determinados períodos históricos. A cena ocidental contemporânea há tempos vem propondo outras relações entre os que fazem e os que fruem uma encenação. A própria percepção da diversidade de espaços teatrais, para além da caixa preta, ou seja, o palco, solicita a revisão da participação dos espectadores em face das alterações históricas e estéticas que vêm ocorrendo na cena teatral.

# NARRATIVA 3

*Legenda: o texto a seguir foi produzido por Danilo Monteiro a partir de narrativas recolhidas na Zona Leste de São Paulo, no ano de 2011. A história do leão abandonado no Jardim Triana foi eleita para integrar o projeto O Tempo e o Cão – Documentário Cênico de Pequenas Memórias da Cidade (2018), da Cia. Teatro Documentário, que, por sua vez, inspirou uma série de ações analisadas nesta tese.*

O circo chegou.
Rodou o mundo,
Passou atoleiro,
Teve função com casa cheia,
Lona furada, remendo,
Passou por mil pedágios,
E desviou de mil e quinhentos,
Guardou riso, dor, assombro,
E cansaço.
O circo faliu.
Ficou o eco da risada do palhaço
E o rastro do chicote no ar.
O cheiro da serragem.
Ficou um trapézio balançando sozinho,
O globo da morte onde os pardais pousam,
E um leão rugindo de fome.
Eu me lembro muito do barulho que ele fazia
Era um rugido enorme na noite,
Pegava toda a vizinhança, todo o bairro.
De noite, principalmente. Depois foi o dia inteiro,
Era o dia todo aquele rugido.
Abril de 2000, Jornal O Diário Popular: Atibaia-SP – Circo Bartholo abandona quatro leões dentro de uma jaula, em um terreno baldio da prefeitura, no bairro de Guaxinduva, zona rural de Atibaia-SP.
21 de abril de 2000, Jornal O Globo: Nova Iguaçu-RJ – Circo Vostok abandona sete leões em condições precárias, em um galpão na Lagoinha, em Nova Iguaçu.
4 de janeiro de 2003, Folha de S. Paulo: Mário Stankovich, proprietário do Circo da Romênia, abandona três leões dentro de duas jaulas, em uma praça no centro Sumaré-SP. 25 de janeiro de 2003, um dos leões veio a óbito.
Era um circo bem requenguela, já.
Muito maltratado pela vida.
Quando chegou ao campinho,
Lá no campinho do Triana,
fez umas sessões meio vazias, meio sem graça.
Depois fechou.
20 de março de 2004, Jornal da Globo: Belém/PA – Leão abandonado por circo foge de um sítio. O animal ficava em uma jaula abafada e pequena, de apenas 3 metros quadrados, quando o mínimo necessário para um bicho do porte dele seria 100 metros quadrados.
Teve uma vizinha... esqueci o nome dela...
Eu me lembro que ela fez uma vaquinha,
Porque ficou o leão largado lá, sem comida,
Sem nada, sozinho. Dava uma sensação esquisita mesmo

Aquele leão rugindo o tempo todo.
Essa mulher, acho que era Tânia,
Ela fez o maior escarcéu, ligou pra prefeitura,
Ligou pro SPTV. O SPTV foi lá, fez uma matéria,
Uma reportagem.
19 de abril de 2004, Diário de Pernambuco: Pajeú/Recife – Circo Hatari abandona um urso pardo adulto, dentro de uma jaula, em uma rua próxima ao centro da cidade. O urso estava subnutrido e era alimentado com fubá e água há quatro anos, segundo informações do próprio dono do circo.
23 de abril de 2008, Paraná Online: São José dos Pinhais-SP – Circo Aurora abandona seis animais, entre eles, três cavalos, duas lhamas e um urso.
Depois diz que levaram o pobre pra
um zoológico no interior.
Diz que nenhum zoológico queria, tava tudo cheio
de leão abandonado
Por circo. Mas acho que acharam um lá pra ele.
8 de agosto de 2000, Folha de S. Paulo: São Simão-SP – Nos últimos três meses, 23 leões foram considerados abandonados por circos no interior do Estado de São Paulo pelo Ibama.
28 de novembro de 2001: A leoa Chitara, do Circo Fantástico Show, fugiu de uma jaula em Paracuru-CE, sendo perseguida pelo Pelotão da Polícia Militar, Ibama, entre outros. A fuga decorreu de um acidente de trânsito com a caminhonete que rebocava a jaula da leoa, que se abriu, permitindo a fuga. A leoa foi morta a tiros pela Polícia Militar no dia 6 de dezembro de 2001.
27 de abril de 2003, Reuters: Moscou – Dois leões fogem do Circo de Sergueiev Possad após matarem o domador.
12 de novembro de 2003, Jornal Agora: São Paulo/SP – Bambi, elefanta do Circo Stankowich, foge para a Radial Leste, movimentada avenida da Zona Leste de São Paulo.
O cheiro da serragem
E o rastro do chicote no ar
Era um rugido enorme na noite,
Pegava toda a vizinhança, todo o bairro.

# 4. COSTURAS SOBRE UM FIAR TEATRAL COLETIVO

*(...) a experiência que passa de pessoa para pessoa é fonte a que recorrem todos os narradores*
*Walter Benjamin (1996, p. 198).*

*Essa encenação começa com a morte de um cão.*
*Ainda que esse documentário tenha nascido*
*Da (quase) morte de um cão, pássaros sobrevoarão.*
*Outros animais rugirão, inclusive pessoas.*
*Feridas expostas: coleira, gaiola. São Paulo. (Marcelo Soler, 2017)*[72]

*Imagens da encenação O Tempo e o Cão: documentário cênico em canteiro aberto*

Neste capítulo busco me dedicar ao âmbito da mediação, partindo da compreensão de que esta, como instância inerente ao fazer artístico, pode ter um papel produtivo nos diálogos entre os artistas, entre os próprios espectadores – e mesmo no diálogo dos espectadores consigo mesmos -, entre artistas e espectadores habituados a frequentar o teatro, e também entre artistas e uma parte da população brasileira que permanece à margem da arte teatral, muitas vezes em situações de flagrante exclusão social.

As propostas medianeiras que pretendo analisar foram desenvolvidas durante os anos de 2017 e 2018, no projeto O Tempo e o Cão: documentário cênico de pequenas memórias da cidade, da Cia. Teatro Documentário, espaço onde tenho bordado com mais frequência minha história no campo da mediação teatral. O foco das investigações recaem sobre as proposições que parecem conferir um tempo de fruição favorável à elaboração de experiências coletivizadas.

No que diz respeito aos estudos da recepção teatral, chama nossa atenção alguns aspectos específicos do trabalho da Cia. Teatro em relação aos espectadores. O campo do teatro documentário, adotado como território de investigação pelo grupo, pressupõe o uso de elementos indexadores dos documentos cênicos apresentados. Fazem parte dos signos presentes nessas indexações as realidades das próprias pessoas documentadas, suas narrativas e seus pertences, fazendo com que discursos e pessoas, por vezes distantes do ambiente teatral, assumam um lugar de destaque na cena. Os fatores de indexação do real costumam impactar a fruição cênica, oportunizando uma maior intimidade entre os documentos apresentados e os espectadores. Além disso, durante os processos de investigação dos discursos cênicos-documentais construídos pela Cia. Teatro Documentário são comuns ações artísticas junto às pessoas documentadas e às regiões de suas residências, possibilitando um maior contato entre os artistas e as comunidades, o que acaba por estreitar os processos de produção teatral e a própria cidade, promovendo produtos cênicos com múltiplas camadas de autorias. Também o trânsito por diversas regiões da cidade, com grupos de artistas parceiros distintos, tem proporcionado a composição de plateias plurais; a Cia. Teatro Documentário tem por hábito propor processos de diálogos, compreendidos como mediações entre as pessoas presentes e os produtos artísticos, elaborados nas diversas etapas da produção cênica.

O caráter das mediações propostas dentro do trabalho da Cia. Teatro Doc., não tem como

*Encarte comemorativo, contendo imagens de ações cênicas documentais da Cia. Teatro Documentário.*

*Marcelo Soler, diretor da Cia. Teatro Documentário, em trecho da apresentação da proposta O Tempo e o Cão: documentário cênico de pequenas memórias da cidade. Projeto submetido à 31a ed. da Lei de Fomento ao Teatro SMC/SP, 2017.*

objetivo facilitar o entendimento, ou entregar um ponto de vista sobre determinado assunto ou solução cênica adotada, mas busca permitir que os participantes possam acessar suas subjetividades e compartilhar experiências que, por sua vez, oportunizam espaços de produção de saberes a todos os envolvidos.

Assim, por exemplo, no projeto O Tempo e o Cão: documentário cênico de pequenas memórias da cidade, fomentado pela Secretaria Municipal da Cultura, da cidade de São Paulo, no ano de 2017, inspirados pelos estudos sobre a experiência desenvolvidos por Walter Benjamin entre os anos de 1913 a 1943; nas percepções de Nicolas Bourriaud (2009) apresentadas no livro Estética Relacional; e nas noções contidas em O tempo e o cão: A atualidade das depressões de Maria Rita Kehl (2009); a Cia. Teatro Documentário concebeu uma série de ações pautadas em um tempo de convívio estendido, buscando uma maior interação entre artistas e espectadores.

Como dispositivo para os encontros iniciais entre os integrantes da companhia e os artistas de outros quatro grupos parceiros, localizados nas regiões Norte, Sul, Leste e Oeste da cidade, foram utilizadas as narrativas do (quase) atropelamento de um cachorro em uma via expressa da cidade de São Paulo, mote para a produção do livro O tempo e o cão: A atualidade das depressões de Maria Rita Kehl (2009), além de outras três histórias, do próprio acervo da Cia. Teatro Documentário, que havia integrado o projeto anterior Como se pode brotar poesia na casa da Gente? - pesquisa de teatro documentário para e sobre a Cidade de São Paulo, desenvolvido no ano de 2011. De forma sintética, as ações desenvolvidas junto a estes grupos teatrais parceiros e os espectadores desses coletivos tinham em comum proposições focadas nos hábitos de ouvir, contar e recontar histórias, tal qual nos relata Soler, ao descrever em sua tese um procedimento do projeto de 2011: "contar história cria relacionamentos. Quando contamos histórias, podemos ver, pensar, questionar, entender e rir junto com quem as ouve, estabelecendo uma relação de proximidade." (SOLER, 2015, p. 153).

Durante as andanças da Cia. Teatro Documentário, numa tentativa de dialogar com a cidade e de construir memória pública, percebemos que parte dessas histórias corriam riscos reais de serem esquecidas em virtude da relação das pessoas com o tempo e das transformações dos bairros nos quais essas narrativas se originaram. No contato com os moradores desses bairros foi possível observar uma sensação do tempo apressado e uma tendência a vivenciar os fatos cotidianos de forma individualizada. Nesse contexto, há um enfraquecimento das atividades coletivas, entre as quais se instauram os hábitos de narrar e ouvir histórias.

Vale lembrar que o declínio das narrativas e, por consequência, a queda das permutas de experiências já haviam sido anunciadas por Benjamin no ensaio de 1936, no texto O narrador - Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov, no qual o autor enfatiza a correlação entre a diminuição da faculdade de narrar histórias na sociedade moderna e a decadência das experiências intercambiáveis. Com isso, assinala o enfraquecimento da construção de um conhecimento coletivizado, tanto do passado quanto do presente. As análises partem da constatação de que a arte de narrar histórias, já naquele período, estava "em vias de extinção". (BENJAMIN, 1987, p. 197). A arte de narrar e ouvir histórias tem lugar de destaque nos estudos Benjaminianos sobre a Experiência.

Como vimos anteriormente, na teoria benjaminiana o sentido da experiência ganha contornos distintos de acordo com os tempos históricos e suas repercussões sociais. Numa passagem que busca esclarecer a interpenetração entre os narradores tradicionais e estrangeiros, no

contexto urbano medieval, ao relacionar as características dos modos de organização laboral das comunidades que deram origem a esses narradores, Benjamin menciona que num espaço comum de trabalho "cada mestre tinha sido um aprendiz (...)" (BENJAMIN, 1987, p. 199). O que pode ser relacionado com o que mais tarde nos ensinaria Paulo Freire em sua Pedagogia da Autonomia, ao ressaltar que todo docente é também um discente (FREIRE, 2006, p.23), privilegiando as leituras comungadas de mundo, em detrimento dos pontos de vista anteriormente fixados. Alguns dos principais motivos da validação dos espaços de aprendizagem coletiva, sejam eles formais, ou não, passam pela ampliação do repertório cultural dos envolvidos por meio do compartilhamento de visões múltiplas sobre algo que mereça ser investigado.

A retroalimentação entre a prática de contar histórias e os procedimentos dos narradores fica subentendida no trecho em que Benjamin descreve o percurso da narrativa: "Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. Os narradores gostam de começar sua história como uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir." (BENJAMIN, 1987, p.205).

O trânsito entre aquilo que externamente se revela ao sujeito e seu universo interno, em estado de distensão, impulsiona a possibilidade de uma leitura autoral. É a apropriação daquilo que se efetiva muitas vezes de modo inconsciente, como quando uma história é narrada concomitantemente a uma atividade partilhada por todos e produzida coletivamente, que permite que esse mesmo sujeito se perceba em um tal estado de disponibilidade que lhe possibilite transmitir a outros sua experiência. Nas palavras de Benjamin:

> *Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. (BENJAMIN, 1987, p. 205).*

O Narrador, segundo Jeanne Marie Gagnebin, pode ser entendido como uma "espécie de tipologia da comunicação literária" (GAGNEBIN, 1982, p. 67), em que a verdadeira narração está diretamente vinculada à noção daquilo que Benjamin irá definir como 'totalidade da experiência'. Em contraposição a essa qualidade de experiência, o advento do romance psicológico e da informação jornalística, serão pensados como representantes do isolamento do sujeito moderno, face ao desenvolvimento do capitalismo.

O intercâmbio dos saberes entre as categorias de narradores foi de suma importância para que as narrativas tradicionais se instaurassem como patrimônio cultural das cidades medievais. Trinta anos passados desde as primeiras sondagens benjaminianas sobre a qualidade da experiência, em face das transformações sociais decorridas da urbanização acelerada, permeada por relações individualizadas, fazem com que esse autor perceba a necessidade de distinguir as denominações entre aquilo que é presenciado, e aquilo que transpassa o sujeito de forma coletiva (a experiência), que no contexto industrializado do pós-guerra encontra-se interditado. A 'vivência' se torna a nova denominação usada por Benjamin para representar a capacidade de percepção, individual e imediata dos sujeitos modernos, ante as alterações marcantes, tanto na vida urbana quanto na configuração social do trabalho na sociedade capitalista.

A abordagem de experiência que nos interessa

se aproxima das práticas coletivas que Walter Benjamin compreendia como ações propícias à 'totalidade da experiência'. A retroalimentação das aprendizagens permanece como noção norteadora da práxis da Cia. Teatro Documentário, tanto no que diz respeito às ações de produção cênica, como nas diretrizes ligadas às propostas medianeiras instauradas em diversas etapas dos nossos trabalhos. Para tanto, buscamos ações coletivas que possam ampliar o tempo de convívio entre as pessoas - especialmente no âmbito psíquico, de instauração de outra temporalidade - e das mesmas com as materialidades artísticas, ou temas investigados. Acreditamos que esses diálogos colaboram para a efetivação e o compartilhamento das experiências advindas da prática artística.

## 4. 1 NO TEAR DA CIA. TEATRO DOCUMENTÁRIO

No projeto analisado se evidencia o desejo da Cia. Teatro Doc. em constituir memória pública por meio do trabalho com narrativas. Antes de adentrar nas ações propriamente do projeto da Cia. Teatro Documentário, segue uma breve contextualização dos territórios que amparam as produções do grupo.

No Brasil, a partir dos anos 1970, a historiografia passa a legitimar outros sistemas de documentação histórica além da escrita, assim, por exemplo, a narrativa oral surge entre as fontes de pesquisas validadas como documentação. O recolhimento de narrativas orais por meio de entrevistas, captura de imagens e a reconstituição dos acontecimentos, passam a incorporar os processos de levantamento e registros históricos, integrando as metodologias de pesquisas adotadas pelo Programa de História Oral do CPDOC/ FGV. [73]

A defesa de pontos de vista ampliados sobre os fatos, bem como o volume de informações disponíveis, institui a necessidade de uma produção de memória responsável. Os modos como se chegam aos fatos, o manejo dos mesmos e a consciência de promover registro de um, ou de outro acontecimento, por meio de um determinado ponto de vista, tende a evidenciar um posicionamento político vinculado ou não, ao desejo de descolonizar a história, numa referência ao pensamento de Fanon (2005)[74], para quem a produção histórica está intimamente ligada à práxis política.

Segundo o cinegrafista Bill Nichols, diante da impossibilidade de se capturar a realidade na sua integralidade, o documentário necessita ser pensado a partir da noção de edição, tendo em vista que documentar é produzir um ponto de vista sobre um determinado objeto que possui múltiplas facetas. Bill Nichols, nos lembra que a documentação "reivindica uma abordagem do mundo histórico e a capacidade de intervenção nele, moldando a maneira pela qual o vemos." (NICHOLS, 2005, p.69).

Marcelo Soler (2015), fundador e encenador do grupo teatral paulistano Cia.Teatro Documentário, defende a ideia de que as diversas formas de documentação cênica, encontradas no universo teatral, sejam vistas não como gênero, mas com um campo de investigação propício para outros modos de se produzir, de fruir e de conhecer o teatro.
Flávio Desgranges, ao comparar a documentação cênica aos modos de produção das reportagens informativas, afirma que "Os documentários cênicos não têm como objetivo a informação, mas a proposição de efeito estético, o convite à experiência poética." (DESGRANGES, 2017, p. 27).

A pesquisadora francesa Picon Vallin, que há alguns anos tem se dedicado à pesquisa da linguagem documental, afirma que o teatro documentário, na era da hiperinformação, está vinculado aos modos alternativos de obtenção da informação. Para a autora, o ambiente teatral possibilita o acesso a informações ampliadas das sociedades, promovendo espaços para outras vozes e a apreensão dos discursos pela via do sensível (PICON-VALLIN, 2011, p.1). Ao se referir aos desdobramentos do teatro contemporâneo, em um artigo dedicado às produções da Cia. Teatro Documentário, a pesquisadora conclui que a cena documental:

> *(...) é o lugar certo para estudar, interrogar a história, tornar conhecida a realidade das transformações do mundo, das cidades, a evolução de seus habitantes, os danos dos conflitos nessas cidades, a condição das cidades no mundo. Pois, se hoje o romance se serve da ficção, muitas vezes de forma descomedida, para explorar e experimentar as possibilidades de um mundo em permanente mutação, no teatro, é a convocação de momentos da história e o uso, o estudo ou confrontação de documentos ou experiências documentadas em cena que ajudam a apreender as múltiplas questões, grandes e pequenas – que nascem a todo o instante (...)*
> *(PICON-VALLIN, 2014, p.217- 218).*

Durante a década de 1990 se intensificam as percepções acerca da importância dos espaços de convivência destinados ao desenvolvimento e qualidade de vida dos habitantes das cidades. A declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (Unesco, 2001), a Lei de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo (2002), a Agenda 21 para a Cultura (Barcelona 2004), a Carta das Cidades Educadoras (Barcelona, 2004), são exemplos dos documentos[75] produzidos com o propósito de promover aprendizagens decorrentes das subjetividades em convívio no território público e no efetivo exercício democrático da urbis, compreendendo as cidades como espaços relevantes para a evidenciação da diversidade cultural dos seus habitantes.

Como um protótipo das mobilizações públicas do período, o Programa Fomento nasce do diálogo entre a gestão municipal da cidade de São Paulo e os artistas que integraram o Movimento de Arte Contra a Barbárie (1992-2002). Este movimento surge como reação à falta de compromisso político do setor com as produções culturais não legitimadas pelas leis do mercado, vigentes nos anos 1990.[76]

O Programa Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo foi instituído pela Lei homônima (13.279/2002), tendo como objetivo financiar projetos de pesquisa continuada em teatro. Por meio dessa legislação o poder municipal assume o compromisso de oferecer dois editais durante o ano, contemplando cerca de 15 coletivos teatrais por edição.

---

*[73]CPDOC/ FGV Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, atua desde 1973, no abrigo da documentação da história recente do país, promovendo pesquisas dentro da área das ciências sociais, e cursos dos programas de graduação e pós- graduação. Mais informações em http://cpdoc.fgv.br. Acesso em 10/w10/2021.*
*[74]O conceito de Descolonização Histórica aqui apresentado tem como referência direta a obra Os Condenados da Terra (2005) de Frantz Fanon, dedicada às reflexões sobre a violência do colonialismo.*
*[75]Mais informações sobre os Documentos citados nos sites: https://pt.unesco.org; www.onu.org.br/rio20/img/2012/01/agenda21.pdf.; https://www.edcities.org/pt/2020/; https://fomentoaoteatro.wordpress.com. Acessados em:17/07/2021.*
*[76]Mais informações em ROMEO, 2016.*

Perto de completar duas décadas, em meio aos desafios de manutenção da conquista, uma série de estudos aponta que as pesquisas artísticas e as contrapartidas sociais projetadas pelos grupos fomentados por essa Lei têm influenciado as formas de se fazer e, portanto, de se ver e de se pensar teatro em determinadas regiões da imensa capital paulista. Conforme observa Desgranges,

> *Apesar das limitações intrínsecas, a Lei de Fomento se constitui em iniciativa de inegável importância, tanto por se tratar de proposta que surge de movimento coletivo de artistas, quanto pelo modo de incentivo e os critérios de seleção propostos pela lei. O Fomento vem enriquecendo sobremaneira o panorama teatral da cidade, possibilitando o amadurecimento de grupos teatrais e a ampliação de público, tornando-se um marco para as políticas públicas e uma referência para artistas e gestores da área cultural. Além de mostrar a viabilidade de ações de incentivo à cultura que se organizem para além dos ditames do mercado.*
> *(DESGRANGES, 2014b, p. 37).*

Cinco das propostas da Cia. Teatro Documentário foram desenvolvidos com o apoio do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Dada a própria constituição dessas propostas, que demandam tempo de maturação, e envolvem intenso engajamento dos artistas participantes, bem como a colaboração remunerada de diversos parceiros, é possível afirmar, sem grandes exageros, que as realizações desses projetos só foram efetivadas em virtude do apoio concedido por meio da supracitada Lei.

## 4.2 SOBRE A CIA. TEATRO DOC.

Foto da atriz Danielle Lopes durante a apresentação da encenação O tempo e o Cão: documentário cênico em canteiro aberto, Cia. Teatro Doc., 2018.

A Companhia Teatro Documentário é composta por dez arte-educadores, interessados em propor experimentações cênicas-documentais que buscam unir reflexões e procedimentos cênicos a ações sociais de caráter pedagógico. Nessa trajetória, destacam-se as pesquisas em torno do universo da memória, do tempo e das relações de convívio entre os cidadãos paulistanos e a cidade.

Em várias de suas ações somam-se a esse núcleo de integrantes fixos, artistas de grupos teatrais parceiros e os denominados documentados. A Cia. Teatro documentário chama de documentados as pessoas que participam dos processos criativos do grupo, por meio do compartilhamento de narrativas e ou de participações cênicas, devidamente remuneradas.

Entre as ações produzidas pela Cia. Teatro Documentário, desde o ano de 2006, destacam-se as realizações desenvolvidas com o apoio do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, nos seguintes projetos: Como se pode brotar poesia na casa da gente? (2010), Mapear Histórias, ou como disse Guimarães o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia (2011), A morte na vida da grande cidade (2013), Terra de Deitados (2015), e O Tempo e o Cão – documentário cênico de pequenas memórias da cidade (2018). Parte das ações públicas desse último projeto serão objeto de análise deste capítulo.

Além das propostas desenvolvidas nos projetos mencionados, a Cia. Teatro Doc. tem em seu histórico uma série de outras produções, realizadas graças a parcerias com grupos teatrais de diversas regiões do Brasil, e ainda com outras instituições culturais tais como o SESC[77], o TUSP[78] e o Itaú Cultural[79].

Entre as ações desenvolvidas pela Cia. Teatro Documentário, nos projetos fomentados, encontram-se: os seminários, fundamentações práticas e teóricas compartilhadas com um público bastante diversificado; os colóquios, as

pesquisas de campo e intercâmbios artísticos com grupos parceiros, as oficinas abertas ao público, as interferências, as encenações, etc.

*Foto da atriz Carolina Angrisani durante a encenação O Tempo e o Cão: documentário cênico em canteiro aberto, Cia Teatro Doc., 2018.*

Desde o início de suas produções a Cia. Teatro Documentário tem buscado um olhar cuidadoso para as questões que envolvem os espectadores, atuando na aproximação da linguagem teatral para grupos de espectadores alijados da cena teatral paulistana e integrando o espectador em seus processos produtivos de pesquisa de campo. Muitas vezes, por não frequentarem os espaços convencionais destinados ao teatro, algumas pessoas têm suas primeiras participações como espectadores teatrais justamente nas interferências e montagens da Cia. Teatro Documentário, realizadas em locais alternativos como estabelecimentos comerciais, estações de transporte público, cemitérios, etc.

Três dos componentes da Cia. Teatro Documentário integraram os estudos e as práticas da versão paulistana do iNerTE - Instável Núcleo de Estudos de Recepção Teatral, e foram, sob a coordenação de seus fundadores Flávio Desgranges e Giuliana Simões, estimulados a investigar questões vinculadas à recepção, ao efeito estético e às elaborações criativas do ato do espectador. Tal experiência, somada às formações ligadas à pedagogia teatral do grupo, imprimem nas produções da Cia. Teatro Doc. a marca de um olhar atento para o papel do espectador diante da cena.

## 4.3 CIA. TEATRO DOC. EM CANTEIRO ABERTO

*Foto da atriz Carolina Angrisani durante a encenação O Tempo e o Cão: documentário cênico em canteiro aberto, Cia Teatro Doc., 2018.*

Acompanhando os trabalhos da Cia. Teatro Documentário desde sua fundação, a princípio na função de provocadora cênica, que será explicada a seguir, incumbência adotada, a

---

*[77]SESC - Serviço Social do Comércio é uma instituição mantida pelos empresários do comércio de bens, serviços e turismo, com atuação nacional. Mais informações em: https://www2.sesc.com.br*

*[78]Vinculado à Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária o Teatro da Universidade de São Paulo (TUSP), tem atuado em práticas de difusão das artes cênicas, considerada de forma ampla e diversificada, estimulando o desenvolvimento de grupos teatrais estudantis e propiciando por meio do teatro, a integração dos públicos internos e externos da universidade. Mais informações em: http://www.usp.br/tusp*

*[79]O Instituto Itaú Cultural atua desde 1987 em diversos campos ligados aos segmentos culturais, com o objetivo de mapear, incentivar a pesquisa, a reflexão e a produção artística. Mais informações em: https://www.itaucultural.org.br*

partir do final de 1990, por vários grupos da vanguarda paulistana, transitei oficialmente já na escrita do projeto O Tempo e o Cão – documentário cênico de pequenas memórias da cidade (2018) da ação de provocar para mediar as produções do grupo.

A substituição da função de provocadora para a de mediadora representou não apenas uma troca de nomenclaturas, mas sinalizou os desejos de parte dos integrantes da Cia. Teatro Documentário, em evidenciar a participação dos espectadores nos processos criativos da companhia, bem como o reconhecimento que as ações do grupo são, em sua grande maioria, fruto de um diálogo público. A nova palavra permitiu não apenas um olhar para algo que já existia, mas delimitou um espaço e uma ocupação a ser defendida dentro da companhia e da minha própria produção artística.

O termo 'provocador cênico' vem sendo adotado para designar funções que compreendem atribuições diversas entre os coletivos que se valem dessa prática em suas produções. Alguns percebem a provocação como colaborações restritas à leitura de cena, outros, geralmente, quando prezam pelo alinhamento entre processo e produto tendem a adotar o exercício da provocação também para práticas processuais de levantamento cênico (em laboratórios, ensaios, mostras de resultados parciais). As provocações realizadas no interior da Cia. Teatro Doc. se vinculam a esse segundo grupo, uma vez que a Cia Teatro Documentário procura minimizar as fronteiras entre processo e produto final.

Numa tentativa de historicizar, no caso da Cia. Teatro Documentário, as provocações se apresentavam, a princípio, como extensão de hábitos vinculados a uma amizade, em que o ato de ver de fora para atuar dentro se manifesta em via de mão dupla nos diversos campos dos afetos. Contudo, de forma efetiva, foi a partir do apoio da décima sexta edição da Lei de Fomento ao teatro no projeto Como se pode brotar poesia na casa da gente?, do ano de 2010, que essa e outras funções do grupo puderam ser oficializadas, remuneradas e, portanto, melhores desenvolvidas.

A pesquisa desenvolvida por Júlia Carvalhal localiza o surgimento do provocador teatral brasileiro no contexto dos trabalhos de caráter colaborativos, em específico, os que têm como característica a opção da supressão dos diretores teatrais, surgidos em produções nacionais a partir da década de sessenta, numa função de co-autoria da produção. Nas palavras da própria pesquisadora:

> *A hipótese aqui apresentada é que o provocador, mesmo sendo uma figura externa ao grupo, interfere tanto no processo criativo quanto no resultado alcançado pelo coletivo de atores, uma vez que seu trabalho é a problematização do material criativo produzido. (CARVALHAL, 2016, p.8).*

No livro O Teatro é Necessário?, Denis Guénoun afirma que:

> *O espectador nasceu, exteriorizou-se e, faz pouco, alcançou o estatuto de um ente e até mesmo de um ofício: o espectador de teatro existe, como encenador. O encenador é exatamente um espectador que se coloca em posição de ser o espectador. O encenador é esta consciência subjetiva, que pretende ocupar o lugar da assembleia teatral, por condensação.*
> *(GUÉNOUN, 2004, p.118).*

Se é possível compreender o papel do encenador como de um espectador que assiste antes dos demais integrantes da plateia, podemos entender a função da provocação como a de um "segundo espectador" que sucede o olhar do encenador, antes que a produção seja aberta para o diálogo com os demais espectadores que, por sua vez, também produzirão múltiplos significados diante do que foi proposto. Assim, concluímos que a provocação não existe, necessariamente, como alternativa à supressão da função de um encenador, mas em diálogo com o mesmo, ampliando as possibilidades dos discursos produzidos.

Em nossas práticas, o ato de provocar permaneceu vinculado tanto à leitura dos significados da cena, quanto ao compartilhamento de associações e referências suscitadas pela encenação. Acreditamos que em situações favoráveis, a tarefa pode ainda contribuir para a construção de uma plateia de espectadores inquietos e criativamente engajados nos processos teatrais, conforme definiu a encenadora argentina Vivi Tellas[80] sobre o trabalho de provocar.

Para além das implicações da nomenclatura e dos próprios aspectos históricos do conceito, também bastante pertinentes, o recorte aqui realizado sobre o ato de provocar, nos interessa à medida que a função se aproxima da mediação teatral. Já que a adoção dessa função, bem como a de mediar, tem paralelo com uma concepção de teatro disposto a se interrogar, compartilhar processos, ocupar espaços distintos dos reservados usualmente apenas para as apresentações. Essas disposições demandam uma série de diálogos, muitas vezes assumidos pelos supracitados provocadores, ou por funções correlatas, pensadas de forma ampliadas. Dentro da literatura sobre site specific[81], por exemplo, a ação de provocar experiências artísticas e promover relações entre os homens, as mulheres e os espaços são realizadas por agenciadores.

No interior da Cia. Teatro Documentário, a princípio optamos por priorizar o olhar estrangeiro da provocação. Quando oficialmente a Cia. adotou a prática da provocação no projeto 23° 32' S 46° 38' W, ou Como se pode brotar poesia na casa da gente? – pesquisa de teatro documentário para e sobre a Cidade de São Paulo a metodologia consistia em acompanhar as atividades que seriam compartilhadas com espectadores externos ao núcleo do teatro Doc. e minha intervenção se aproximava a de um encenador-espectador, com um olhar atento aos princípios norteadores do projeto. Desde o princípio estávamos cientes de que não se tratava de emitir opiniões, mas de atribuir sentido ao que era mostrado.

As produções da Cia. Teatro Documentário são oriundas de processos colaborativos, mas suas concepções cênicas são assinadas majoritariamente pelo encenador Marcelo Soler. Em nossa prática de provocar os artistas durante o processo de criação, não apenas o diretor, que está imerso no processo e de alguma forma acostumado às opções estéticas da cena, exerce essa função, mesmo porque o diretor também pode ser provocado em seu processo criativo. O ato de provocar, portanto, cabe também a alguém de fora, que deseja ser público, e procura carregar a atitude do olhar estranhado e estrangeiro. Alguém que pergunta, aponta, propõe como quem não está familiarizado. E talvez nesse aspecto dialógico processual se estabeleça a dissociação entre o provocador, o diretor e o crítico teatral.

De forma resumida, esses procedimentos se davam da seguinte maneira: após apreciar o material apresentado pelos atores, eu fornecia comentários orais e, por vezes, também por escrito, apontando o percurso da leitura realizada, revelando percepções, ruídos, traduções, associações, referências, entre outros. Esse material escrito, geralmente mais detalhado que a conversa inicial, era entregue à companhia, para ser lido na minha ausência e considerado naquilo que interessava o percurso da investigação realizada naquele momento. Compartilho abaixo um fragmento retirado de uma provocação escrita em 2011, no âmbito do projeto, Como se pode brotar poesia na casa da gente? (2010) em que o grupo, em processo de construção documental, visitava moradores de várias

---

*[80]Vivi Tellas, diretora argentina, em visita à sede da Cia. Teatro Documentário, no ano de 2012.*

*[81]Pavis ao definir o termo Site Specific (Sítio Específico) grifa a importância do espaço na elaboração do discurso cênico: "Este termo se refere à encenação e espetáculos concebidos a partir e em função de um local encontrado na realidade (e, portanto, fora dos teatros estabelecidos). Grande parte do trabalho reside na procura de um lugar impregnado por uma forte atmosfera: barracão, fábrica desativada, parte de uma cidade, casa ou apartamento." (PAVIS, 2007, p. 127). Presente no campo das artes visuais, desde a década de 1960, a noção abrange uma série de questões ligadas às relações entre os espaços e a produção artística. Nesse contexto, as produções em Site Specific costumam tematizar as relações dos artistas plásticos e os espaços de exposição e de circulação das obras, bem como a democratização do acesso e a mercantilização de determinados meios de produção. Mais informações disponíveis em SILVA e TORRES NETO, 2020.*

regiões da capital paulistana, em busca de, em meio ao turbilhão da metrópole, ressonâncias poéticas entre a cidade e a vida das pessoas:

> *(...) A primeira das questões ainda num sentido amplo, que gostaria de levantar a partir da encenação vista, refere-se à ideia de grifar sempre que possível o papel dos documentados e da cidade na encenação. Proponho que tal qual nas casas documentadas por vocês, que em cada cômodo se retome o lugar de descobertas não só dos espaços, mas também dos documentados, que de alguma forma me pareceram um pouco diluídos diante das criativas propostas cênicas. Assim sugiro que sempre que possível, as cenas sublinhem:*
> *1. A singularidade de cada documentado;*
> *2. A relação da cidade enquanto morada dessas subjetividades;*
> *3. As relações de memória, espaço, trajeto, encontros pessoais e experiência de vida.*
> *Sei que esses aspectos estão mais do que claros para vocês. Mas às vezes, em meio às demandas de produção, as solicitações da cena, da interpretação, o foco se embaça. (...) Por último, gostaria de compartilhar algo, naquele espaço tão bem cuidado, ao som daquela chuva e da enxurrada de experiências propostas, poucas vezes me senti tanto no teatro... (Trechos de provocações, São Paulo 07/06/ 2011).*

Conforme nos lembra Desgranges, no âmbito da leitura, produzir sentido é um ato artístico (Desgranges, 2006, p.28-29). E quanto mais íntimo dos processos teatrais, mais apropriado de seus meandros estiver o público, as possibilidades de experimentação artística podem tanto fomentar intensamente o processo criativo quanto ampliar os caminhos imaginativos e reflexivos traçados para a produção de sentidos. Ou seja, à medida em que buscávamos estreitar os laços de proximidade e de participação efetiva do público no processo de criação, ampliavam-se os vínculos e a retroalimentação entre as ações culturais (extra-espetaculares) e as proposições criativas (espetaculares) desenvolvidas pela Cia. Teatro Documentário.

No projeto Terra de Deitados (2015), uma proposta da Cia. Teatro Documentário, que teve por objetivo investigar histórias interditadas por convenções sociais, e que ainda hoje são consideradas uma espécie de "tabu" nos cemitérios municipais da cidade, coincidiu com o período do falecimento da mãe[82] do encenador Marcelo Soler. Dado os prazos de execução de cada uma das etapas propostas, acordamos que eu o substituiria na orientação de um grupo de pessoas inscritas nas oficinas de introdução ao teatro documentário, que tinha ainda como propósito alimentar a pesquisa de campo sobre as narrativas sepultadas, ou seja, as narrativas interditadas socialmente que fazem parte da história do cemitério público da Vila Mariana.

O grupo de oficineiros, pessoas que se cadastravam para participar das oficinas propostas pelo grupo durante o projeto, da Vila Mariana, chamava atenção pela heterogeneidade de formação de seus integrantes. Era constituído por estudantes de teatro, professores, arquitetas, artistas visuais, uma historiadora e uma advogada, com uma dificuldade em comum: de aplicar cenicamente os estudos teóricos que haviam realizado com afinco sobre o ato de documentar. Diante dessa percepção, provoquei os integrantes a se aproximarem dos viventes que frequentavam o cemitério – visitantes, funcionários, etc. -, buscando ações em comum e espaços para trocas de histórias. A inspiração no intercâmbio de experiências adotado nesse momento do projeto foi tomada dos apontamentos benjaminianos, acima comentados, sobre o vínculo entre uma tarefa desenvolvida coletivamente e o desenvolvimento das narrativas que costumam povoar os espaços dessas produções (BENJAMIN, 1987, p. 205).

Além dos trabalhadores do espaço, entre as frequentadoras mais frequentes desse cemitério havia uma benzedeira e sua ajudante, bem como a esposa de um poeta, também ex-funcionário do serviço funerário, que regularmente visitavam o local.

Segundo a avaliação dos integrantes da oficina, bem como a do próprio Soler, a proposição foi suficiente para uma aproximação dos funcionários da necrópole da Vila Mariana, potencializando

---

*[82] A amiga Rosa Therezinha Soler (1935-2015) atuou na produção "Quem foi seu avô?" "ação da Cia. Teatro Documentário que integrou o projeto Mapear Histórias, ou como disse Guimarães o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia (2011). Após seu falecimento em 16/10/2015, suas cinzas foram sepultadas durante uma interferência dirigida por seu filho Marcelo Soler, denominada "Ciao", durante a Mostra Documenta SP, uma ação do projeto Terra de Deitados (2015). Mais informações em: http://ciateatrodocumentario.com.br/category/interferencias/.*

uma pesquisa que marcaria a interferência pública realizada na conclusão das oficinas desse subgrupo de trabalho, e a própria encenação final do projeto: Terra de Deitados – Documentário Cênico sobre a Morte na Vida da Grande Cidade. Esse e outros fatos da história da companhia exemplificam a dimensão da atuação da provocação nos processos de produção artístico-pedagógica.

Atuar como provocadora das ações cênicas e pedagógicas da Cia. Teatro Doc. permitiu que, ao longo desse tempo, eu pudesse acompanhar as ações vinculadas às mediações no interior do próprio grupo e suas ações na relação com à comunidade.

Com o passar dos anos, incorporamos nas práticas de provocar as produções da Cia. Teatro Doc. o atendimento aos pesquisadores[83] a manutenção do contato com nossos espectadores, com os documentados e com os espaços públicos que acolhem nossas residências artísticas, buscando na medida do possível, organizar o acervo dos registros da companhia. As ações descritas, em nosso entendimento, ampliavam as possibilidades de produzir e ler melhor as materialidades propostas pelo grupo. Fazer parte de uma pesquisa em teatro, e ao mesmo tempo ser responsável pelo registro das propostas norteadoras das experimentações cênicas, permitiu que a própria historiografia do projeto fosse um dispositivo de diálogo de circulação e de reflexão sobre os objetivos das ações realizadas.

A natureza do trabalho da Cia. Teatro Documentário, em espaços públicos ou privados, tem impulsionado uma atitude bastante engajada dos espectadores. A evidenciação dessa percepção ficou bastante explicitada durante as apresentações processuais do ano de 2010, inscritas no projeto Como se pode brotar poesia na casa da gente?

## 4.4 COSTURAS SOBRE UM FIAR TEATRAL COLETIVO

*Detalhe da capa do Projeto O Tempo e o Cão: documentário cênico de pequenas memórias da cidade, Cia Teatro Doc., submetido ao Fomento ao Teatro, SMC/SP, 2017*

O projeto Como se pode brotar poesia na casa da gente?[84] teve duração de quatorze meses, período em que foi possível realizar uma série de ações tanto de caráter formativo, quanto criativo. É possível sintetizar as ações do projeto da seguinte forma: em cada uma das subdivisões da cidade, zona Norte, Sul, Leste e Oeste da capital paulista, a Cia. Teatro Documentário se vinculou a um coletivo de teatro, denominado grupo parceiro. Junto a cada um dos coletivos, nas regiões das sedes desses grupos, desenvolveu-se uma pesquisa de campo, em forma de visita aos locais eleitos pelos grupos anfitriões e trocas de procedimentos artísticos. Ainda de forma coletivizada, um local público em cada uma das zonas percorridas tornou-se ponto de encontro para uma oficina de contação de histórias oferecida aos moradores locais, pelos integrantes da Cia. Teatro Documentário.

Numa segunda etapa, foram selecionadas quatro residências, em cada uma das quatro regiões específicas da cidade, pertencentes aos participantes das oficinas de contação de história, com o propósito de uma encenação documental dentro de suas próprias casas. Os experimentos cênicos realizados nas casas dos documentados, tinham por objetivo compartilhar cenicamente as narrativas desses moradores, evidenciando as relações de convívio de suas residências, com os vizinhos, seus bairros e com a própria cidade.

---

*[83]As produções da Cia. Teatro Documentário tem sido objeto de uma série de estudos e publicações. Em seu histórico constam pesquisas tanto dos seus próprios integrantes (Angrisani, Curado Idelbrando, Ferraz, Paes e Soler), como de autores parceiros do grupo, entre os quais destacamos: Desgranges, Kaegi, Picon_ Vallin e Pupo. Em virtude de ter organizado a publicação Uma escrita Documental: Cia Teatro Documentário em encontros e perdas nas casas, ruas, da cidade de São Paulo, assumi o amparo às solicitações dos pesquisadores externos ao grupo.*
*[84]Mais informações em SOLER, 2015.*

*Assim, quando enfocávamos nas relações dos moradores com o espaço/residência e o espaço/Cidade e apresentávamos a intervenção no próprio espaço/residência, procurávamos dar novos significados à moradia, à rua e à própria Cidade que, vistas sob uma ótica diferente da usual, libertas da prisão da monossemia, em última análise, ganharam outro sentido de existir. Vera, Paulinho, Guilherme, Sonia, Max, Bete, Paulo, Ivanil, Malva, ousaram abrir as portas para o encontro. Por consequência, para nós, essas pessoas saíram da abstração na qual se costuma colocar o "cidadão comum" e se presentificaram em toda sua potência de significação. Para essas apresentações foram convidados vizinhos, amigos, familiares, numa ação com vistas a estimular a redescoberta da casa como espaço de interação e troca entre pessoas. A presença do documentado assistindo à intervenção confere ainda outro caráter ao que é apresentado. SOLER in FERRAZ (org), 2014, p. 62-63)*

Foram justamente durante as apresentações nessas casas, junto aos seus moradores e o conhecimento profundo que essas pessoas tinham de seus territórios e das suas próprias narrativas, que a participação dos documentados, dos familiares e vizinhos que formavam a plateia revelou-se extremamente produtiva na construção do discurso criativo.
Boa parte das produções do grupo é itinerante e ocorre em espaços públicos, ou em espaços particulares pertencentes aos documentados. Tal modalidade de teatro exige que a própria construção da cena ocorra em articulação com o funcionamento cotidiano desses ambientes, e com o trânsito das pessoas inscritas nesses espaços. Nesse contexto, as pessoas dos lugares eleitos são provocadas/convidadas a registrar sua versão dos fatos e produzir sentidos próprios para esses lugares, tornando esses territórios 'espaços praticados', conforme a acepção de Certeau (2008, p.117).

As convenções que se estabelecem no edifício teatral, por vezes, parecem ter regras próprias de comportamento, inerentes a esses espaços, que, embora façam parte de uma construção secular, de tão arraigadas, parecem ter nascido com o espaço, de modo que nos habituamos a essas convenções sem percebê-las ou criticá-las. O desafio de fazer brotar poesia na casa das pessoas trazia para o grupo a necessária investigação de modos de instauração da teatralidade em espaços e momentos inesperados.

Quando nos aventuramos em práticas artísticas cujos processos de criação se dão em espaços públicos, ou pouco habituais à atividade teatral, ou ainda quando se tem um trabalho em pleno processo criativo, com aspectos propositadamente dialógicas, em que o caráter de inacabamento se torna explícito para artistas e espectadores, as fronteiras entre quem assiste e quem produz ficam menos evidentes. O que pode ser exemplificado, entre outras passagens, durante a intervenção cênica realizada na casa de Senhor José Guilherme, região Norte da cidade. O documentado, que após um AVC lutava para manter ativa sua memória, demonstrou-se comovido durante a representação da sua narrativa, em sua casa, para parentes, amigos e vizinhos, e à medida que a cena se desenvolvia era possível acompanhar seus comentários no mesmo tom de voz que as falas dos atores em cena. As intervenções do Sr. Guilherme, que surgiam de modo tão poético quanto inesperado, ganhavam um caráter performativo, durante a cena que se construía com a atuação integrada dos artistas do grupo, do próprio documentado e do público presente.
Na interferência cênica realizada na zona Leste, na Casa de dona Malva e seu Ivanil, a polêmica existente na vizinhança, que havia sido relatada pelo casal para o grupo, sobre o extermínio de um pé de salgueiro-chorão, foi retomada. Em cena, a atriz Elaine Grava (1982-2013)[85], abria a janela e lançava perguntas à plateia, agrupada ainda do lado de fora da casa, sobre o significado de um chorão, remetendo à árvore que ficava muito próxima do lugar onde os espectadores se agruparam. A resposta de uma criança espectadora - "um homem grande que chora muito" -, trouxe humor e minimizou as saudades dos moradores favoráveis a manutenção da árvore, que foi derrubada pela prefeitura, atendendo o pedido de uma pessoa da vizinhança. Por outro lado, a participação de uma vizinha, que fortuitamente passava pela calçada durante a cena, e que provavelmente fora a moradora que solicitou o corte da árvore surpreendeu a todos, ao relatar que sabia o que era um chorão, e que se tratava de uma árvore. Ou seja, a própria vizinha, personagem da história,

[85] *A atriz, dramaturga e amiga Elaine Grava integrou ativamente os projetos da Cia. Teatro Documentário até o período de seu falecimento em julho de 2013.*

surgia de maneira inesperada e participava da cena, sem demonstrar, ao que parecia, qualquer envolvimento afetivo com a árvore que fora derrubada por sua causa, o que tanto transtornos trouxe para dona Malva e seu Ivanil. Como se a pergunta feita em cena pudesse ganhar nova interpretação: "Afinal, quem é capaz de chorar pela perda de uma árvore?".

*Foto da atriz Elaine Grava durante interferência com moradores da Zona Leste, projeto Como se pode brotar poesia na casa da gente?, Cia. Teatro Doc., 2010.*

Essas e outras participações traziam contribuições, atualizavam os fatos, o que tornava a cena extremamente viva, além de indexar os dados documentais coletados na pesquisa, segundo o encenador Soler (2013):

> *Porém, de nada adianta a intencionalidade em documentar e o trabalho com e sobre os documentos se o espectador não tem uma elaboração a partir de uma percepção documental. Em última análise, é o olhar do espectador que transforma o que está sendo apresentado em documentário.No pacto estabelecido entre artistas (enunciadores) e público (fruidores) diante de um documentário (enunciação), pressupõe-se que os fruidores levem em conta o enfoque dado à realidade social que, de algum modo, permeia a construção discursiva, mais do que o imaginário dos criadores.*
> *(SOLER, 2013, p. 141-142).*

Numa etapa posterior, as vivências nas residências das regiões Norte, Sul, Leste e Oeste da cidade de São Paulo foram adaptadas para serem apresentadas numa região central, na antiga sede da Cia. Teatro Documentário[86].

> *Aquecidos pelos encontros com o público diante de uma série de apresentações, o grupo foi para sua sede, do Bixiga, em São Paulo (...) Metaforicamente, nos preparávamos para, de forma propositiva, instigar em nossos espectadores múltiplas respostas à pergunta: 'Como se pode brotar poesia na Casa da Gente?' (A licença poética, a utilização do pronome "se" na pergunta que dá título ao projeto, quer enfatizar a responsabilidade dos moradores da residência/casa e da residência/cidade sobre esse brotar na casa documentada, na casa do grupo parceiro, na casa encenação, na casa São Paulo). (FERRAZ, 2014, p. 66).*

Dessa vez seria a Cia. Teatro Documentário a abrir as portas de sua casa/ antiga sede do grupo (localizada na região Central de São Paulo), para receber os espectadores para a encenação do espetáculo Pretérito Imperfeito, oferecida ao público gratuitamente, graças aos subsídios da Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo. A encenação, que partia dos relatos dos documentados, recolhidos na fase anterior do projeto, acima relatada, contava com algumas propostas de mediações integradas à própria estrutura cênica, que podem ser entendidas como proposições medianeiras sutis, pois embora não fossem anunciadas como mediações, no interior das mesmas havia uma clara intenção de aproximar os espectadores dos rastros dos processos de pesquisa e sugerir possíveis desdobramentos do discurso elaborado durante a encenação.

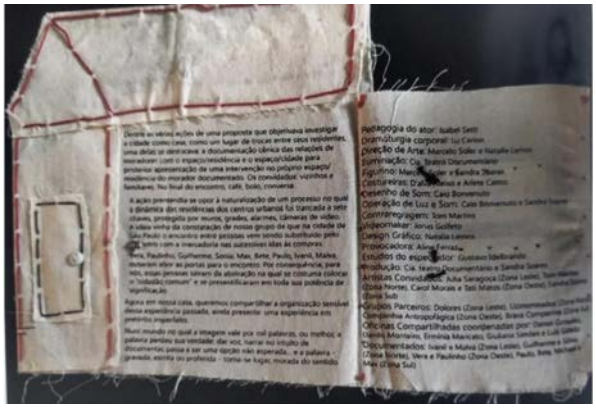
Assim, por exemplo, o dispositivo utilizado para aproximar o público das inquietações dos artistas sobre as relações de convívio da cidade no Projeto Como se pode brotar poesia na casa da gente? se manifestou no envio de cartas aos espectadores, confirmando suas inscrições para a apresentação da encenação Pretérito Imperfeito.

---

*[86]Entre os anos de 2010 e 2020 a Cia. Teatro Documentário manteve uma residência na Rua Maria José, no bairro do Bixiga/SP. A manutenção dessa sede ocorreu por meio dos apoios sucessivos da Lei de Fomento, das colaborações dos próprios artistas do grupo e de coletivos de artistas e oficineiros que se beneficiaram da casa, na realização de ensaios e apresentações. Foram muitas as ações promovidas com o objetivo de garantir a manutenção do espaço e das atividades oferecidas gratuitamente, no local. No início do ano de 2020, sem apoios públicos, a Cia. Teatro Documentário decidiu entregar a casa a fim de minimizar os danos financeiros do grupo e de seus integrantes.*

O envio realizado pelos próprios atores da Cia. Teatro Documentário, com narrativas pessoais e toda a estrutura dialógica que envolve uma carta, escrita e endereçada a um espectador específico, criava um vínculo inicial entre o remetente-ator e o destinatário-espectador. Conforme observa Desgranges, que foi espectador da encenação Pretérito Imperfeito, e posteriormente autor convidado a escrever sobre esse espetáculo em um dos capítulos da publicação da Cia. Teatro Documentário:

> *Na carta, os artistas contavam alguma história direta ou indiretamente relacionada a um dos documentados, aproximando o público das narrativas que seriam apresentadas. E, principalmente, conferindo um tom afetivo na relação entre artistas e espectadores, que seria desdobrado posteriormente na maneira acolhedora, familiar, de receber o público na casa, estendida a todo o percurso da encenação.*
> *(DESGRANGES, 2014a, p. 97).*



*Flyer da encenação Pretérito Imperfeito 2011.*

De forma semelhante podemos compreender como procedimento de mediação os desdobramentos da cena, propostos logo após a apresentação do espetáculo, que surgiam por meio de um convite para um café com pipocas, servidos no próprio cenário, na cozinha da casa em que o espetáculo acontecia, junto aos atores ainda caracterizados, integrados a outros fragmentos da encenação. O espectador que adentra à cena tem a possibilidade de olhar mais de perto, com maior intimidade, integrada ao processo criativo. A encenação ainda exposta, permanece como mote para o espaço de trocas entre os espectadores e artistas presentes. Mais do que um momento de críticas ao espetáculo, o café coletivo se abria como espaço para o intercâmbio de experiências estéticas.

A partir das modalidades de mediação cênica cunhadas por Desgranges (2003), já apresentadas anteriormente, é possível perceber a intencionalidade de introduzir no interior da própria encenação, tanto propostas de aproximação, ou de preparação, quanto modalidades de prolongamento da experiência artística. A carta/convite, endereçada aos espectadores, ou o convite à montagem de um quebra-cabeça, já se relacionava com aspectos vivenciais do processo, ou relatados pelos artistas e documentados, fazendo referência a pesquisa de campo realizada pelo grupo, mostrando-se uma forma ao mesmo tempo de aproximação, preparação e prolongamento. Esta última, mais evidente no convite para o café e a pipoca que aconteceria ao final da encenação.

No âmbito dessas propostas de mediação evidencia-se, ainda, a intencionalidade em aproximar o espectador, tanto do universo temático da encenação, quanto da materialidade da cena.

Além de realizar a provocação durante os ensaios pré-abertura pública da encenação, acordei com a Cia. Teatro Documentário a visita de um grupo de alunos de uma turma profissionalizante de interpretação teatral, para a qual ministrava aula em 2011[87]. Ainda nos moldes descritos na Pedagogia do Espectador (DESGRANGES, 2003), realizei um ensaio de aproximação, e após a fruição da encenação, realizamos um ensaio de prolongamento. Dentre as reflexões cheias de sentidos em potencial produzidas por esses estudantes, destaco: o relato comovido do tímido Clayton sobre o convite para encenação e a emoção de ter recebido pela primeira vez uma carta endereçada a ele; a riqueza das percepções realizadas por Thiago, um bailarino profissional que integrava a turma para ampliar suas possibilidades dentro do Teatro musical, e que se encantou com as possibilidades de um teatro nos moldes artesanais; e ainda a tradução de Neto, que diante das experiências vivenciadas, apropriou-se do título da encenação, sugerindo uma experiência mais que perfeita, assim descrita:

---

[87] *A descrição do experimento encontra-se na Dissertação do Mestrado, 2012, p. 105- 117.https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-01032013-151848/publico/AlineOliveiraFerrazOriginal.pdf.*

*Por fim, café, bolachas e gargalhadas na cozinha, cenário com atores e espectadores. A sensação era de uma verdadeira roda de amigos trocando experiências e histórias, que caberiam em um quarto livro do Sr. Ivanil, que está lançando seu primeiro e tem mais dois na cabeça. Me lembrou a casa da vó, as piadas do vô, cheiro de café e bolo das férias, Jundiaí e amigos... Sentimento gratificante e nostálgico, uma experiência muito válida, que despertou coisas diferentes do teatro comum. Que bom descobrir que o teatro pode estar em tudo, em espaços quaisquer onde haja cumplicidade entre atores e plateia. Interessante também ver a realidade documentada tão bela e cenicamente. Histórias de coisas e pessoas simples, nas quais a beleza se prende exatamente na simplicidade. Até sair da casa, era difícil distinguir o que era ou não cênico. Tudo se misturava, éramos parte do todo. Em suma, posso dizer com o pretérito imperfeito que ali, naquele momento, aquelas pessoas, aquelas histórias, resgatavam e imprimiam em minha mente um "pretérito-mais-que-perfeito". (Roberto Pavezi Netto, 25 anos, nov. 2011)*

## 4.5 TEMPO DE CAPTURAR MEMÓRIAS

Ao longo da história da Cia. Teatro Documentário algumas histórias e metodologias se revelaram verdadeiros "achados", que já no período de suas descobertas nos interessaria investigar mais a fundo e que foram abandonados em detrimento de caminhos planejados anteriormente. Esta percepção nos motivou a revisitar nossa própria história.

Passados oito anos após nosso primeiro projeto financiado pela Lei de Fomento(SMC/SP), as saudades do profundo diálogo com a cidade proporcionado pelo projeto Como se pode brotar poesia na casa da gente? tornava-se cada vez mais evidente. A lembrança de algumas histórias do supracitado projeto e a avaliação de que elas mereciam um trabalho mais aprofundado dava-nos a impressão de que as narrativas haviam sido "atropeladas" pelo tempo corrido de desenvolvimento das propostas, impulsionando o encenador Marcelo Soler a traçar um paralelo entre essas percepções e o mote do livro O Tempo e o Cão: a atualidade das depressões, da psicanalista Maria Rita Kehl. No contexto desses entroncamentos nasceu o projeto O Tempo e o Cão – documentário cênico de pequenas memórias da cidade (2018).

No livro que inspirou o projeto O Tempo e o Cão: a atualidade das depressões, a psicanalista Maria Rita Kehl parte do atropelamento de um cão, provavelmente abandonado numa via de grande tráfego, para pensar as questões relativas ao tempo e à falta do mesmo desde o advento da modernidade tecnológica. Por meio de um percurso histórico, a autora realiza um exame detalhado sobre a melancolia e a depressão como um sintoma social dos nossos dias.

> *(...) mal nos damos conta da banal velocidade da vida, até que algum mau encontro venha revelar sua face mortífera. Mortífera não apenas contra a vida do corpo, em casos extremos, mas também contra a delicadeza inegociável da vida psíquica. (KEHL, 2009, p.17).*

Interessava a Cia. Teatro Documentário a metáfora do atropelamento, o instante em que o sujeito se percebe impotente diante dos marcadores do tempo. As engrenagens que compõem as lembranças não correspondem ao funcionamento dos ponteiros do relógio. No esforço para se manter pontual às vezes atropelamos nossas memórias. Conforme registrado na apresentação do projeto da Cia. Teatro Documentário endereçado à comissão avaliadora do Fomento, o desejo motriz da Companhia no momento de submissão da proposta se resumia a falar, buscar e fazer memórias.

De que forma? Buscando lembrar na história do grupo, aquilo que nos projetos anteriores, não pode ser devidamente trabalhado. Dessa revisitação surgiram quatro narrativas que versam sobre a convivência dos diferentes habitantes da cidade: as pessoas e os animais. Muito além de episódios corriqueiros, constituem pequenas memórias que revelam afetos e desafetos da própria relação dos homens e das mulheres com a cidade de São Paulo.

E aqui trago a distinção entre memória e consciência fabricada, proposta por Leilá Gonzalez em defesa dos espaços de memória dos marginalizados:

*Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como o não saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar de emergência da verdade, dessa verdade, que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que a memória inclui. (GONZALEZ, 1984, p. 4).*

A releitura do projeto O Tempo e Cão – Documentário Cênico de Pequenas Memórias da Cidade evidenciou a necessidade de um encontro, em forma de entrevista, com a psicanalista Maria Rita Kehl – autora do livro que fundamentou a escrita e as investigações que nortearam o projeto. Antes do encontro, o encenador Marcelo Soler propôs uma análise de alguns trechos relevantes do livro, e solicitou que cada integrante do grupo elaborasse algumas perguntas para a autora. Buscando otimizar o tempo, que seria um encaixe na agenda de atendimentos da psicanalista, foram eleitas três perguntas para reunião. Ao final desta tese, em anexo, encontra-se a transcrição completa da entrevista com a psicanalista Maria Rita Kehl.

Além das narrativas, do cavalo Bolinha, dos pardais e do leão, advindas do projeto Como se pode brotar poesia na casa da gente?, a própria metodologia desse primeiro projeto seria revisitada, em um outro contexto, como, por exemplo, no uso de cartas como convites aos espectadores, utilizadas em Pretérito Imperfeito, retomadas no projeto O Tempo e o Cão – documentário cênico de pequenas memórias da cidade, ainda como estratégia de aproximação com o público.

Assim, cada uma das histórias serviria de mote para o reencontro com grupos parceiros e as comunidades das zonas Norte, Sul, Leste e Oeste da cidade. As co-autorias dos artistas parceiros, espectadores e documentados nos processos dramatúrgicos da Cia. Teatro Documentário ganharam ainda mais destaque no projeto O Tempo e o Cão – documentário cênico de pequenas memórias da cidade, como veremos com mais detalhes a seguir. A mediação no âmbito das ações do grupo tinha como objetivos principais os de potencializar os diálogos entre os participantes e propor espaços criativos aos espectadores.
Muitas vezes um projeto pode se tornar melhor do que sua proposta original, quase sempre essas ocorrências se devem a práticas astuciosas. A teoria de Certeau (1998) recomenda atenção às astúcias do processo, já que as rupturas nos padrões de comportamento impostos pela ordem vigente dão brechas para outras formas de convívio. Dedicado a pensar no potencial de ocupação do espaço público, Certeau fornece subsídios para compreender que as ações de mediação cultural não se limitam à distribuição de ingressos gratuitos, mas se efetivam na revisão de hábitos e condutas repetidos irrefletidamente e nos convites realizados para a produção de sentidos.

No início do projeto O Tempo e o Cão – documentário cênico de pequenas memórias da cidade, percebemos que a Casa Municipal de Cultura da Vila Guilherme[88], o local inicialmente previsto para as apresentações finais do projeto, não era tão acessível para os pedestres. Essa percepção nos mobilizou a encontrar outra alternativa, já que grande parte do público participante das produções da Cia. Teatro Documentário é formado por estudantes que se deslocam por meio de transporte público. Foi então que entre as instituições vizinhas da antiga sede do Teatro Documentário, nos lembramos do centro cultural Vila Itororó, que nos recebeu de braços abertos, da mesma forma afetiva com que fomos acolhidos anteriormente, ainda no período da escrita do projeto, pela Casa de Cultura Vila Guilherme.

O conjunto arquitetônico que compreende a Vila Itororó localiza-se entre os bairros da Liberdade e da Bela Vista com variadas opções de transporte público. A Vila é formada por mais de dez edificações construídas a partir do ano de 1920. Desde então, o espaço se distingue por abrigar num mesmo terreno áreas residenciais e de lazer. Em 2006 a Vila recebe status de área de utilidade pública para fins culturais.

Com aproximadamente seis mil metros quadrados de dimensão, o conjunto arquitetônico obteve reconhecimento municipal - CONPRESP[89] (2002) - e estadual -CONDEPHAAT[90] (2005) - e hoje se encontra tombado como patrimônio histórico.
A partir de 2013 inicia-se o projeto de restauro da Vila Itororó por meio de uma parceria entre a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo e o Instituto Pedra[91]. Naquele momento, um galpão anexo da Vila Itororó, em pleno funcionamento, oferecia à comunidade uma série de ações culturais, permitindo ainda que os frequentadores do Centro Cultural acompanhassem os procedimentos de restauro, no chamado canteiro

aberto, configurando-se como proposta dialógica, que pressupunha a participação da comunidade, sem precedentes na história da restauração de prédios públicos na capital paulista.

Com a mudança das apresentações finais do projeto para a Vila Itororó, o conceito de Canteiro Aberto foi incorporado pelo encenador Marcelo Soler, e dessa astúcia processual nasceu a possibilidade de compreender os espectadores como construtores artísticos.
Mas, antes de seguir com a apresentação desse projeto, retomemos alguns dados significativos para compreensão do mesmo.
As ações de contrapartida previstas na Lei de Fomento alteraram as formas de se pensar, fazer e ver Teatro na cidade de São Paulo. Tornaram-se inclusive objeto de análise de pesquisadores da área. Conforme Pupo observa,

> *Graças à proposta de contrapartidas, muitas vezes férteis e inovadoras, o teatro vem se reinventando dentro de uma ação que é simultaneamente artística e social. Diversificam-se os lugares em que ocorre o fenômeno teatral, assim como se transforma a sua distribuição na cidade. A descentralização, embora deva ser relativizada pelas proporções da megalópole, é hoje mais do que uma meta: ela constitui sem dúvida um fato tangível. Englobando esses fatores e ampliando seu significado, podemos dizer que as realizações do Programa de Fomento vêm questionando as funções da arte do ponto de vista da estética teatral (PUPO, 2012, p. 47).*

Se a narrativa é a linguagem da experiência, as proposições da Cia. Teatro Documentário, que constituíram o projeto O Tempo e o Cão – documentário cênico de pequenas memórias da cidade, tiveram como principal objetivo propor interações favoráveis ao exercício de escutas ampliadas.
Atuando em espaços públicos, lidamos com a presença de espectadores no decorrer de todo processo, nas pesquisas de campo, na maioria dos nossos ensaios e nas apresentações. Nesse sentido, nossas propostas de mediação buscam garantir a atenção aos espaços de fala dos espectadores presentes. Para tanto, está previsto nos encontros um tempo preservado para sanar dúvidas dos transeuntes curiosos que param para nos assistir, e para o compartilhamento de leituras e outras escritas poéticas que surgem desses encontros públicos.
Em recente publicação dedicada à apresentar o livro Les Théâtres Documentaires, de Béatrice Picon-Vallin e Érica Magris, a autora do artigo, Maria Lúcia Pupo, chama atenção para as relações entre o campo do teatro documentário e a inclusão de vozes socialmente interditadas; nas palavras da própria autora:

> *Diretamente vinculados a modalidades de trabalho coletivo e ao teatro de grupo, os teatros documentários, além de informar e denunciar, procuram trazer à berlinda a palavra de quem é privado dela no âmbito social. Uma interrogação recorrente emerge: como retomar em cena a palavra de quem testemunhou os fatos tratados? (PUPO, 2020, p. 223).*

No projeto analisado, Tempo e o Cão – documentário cênico de pequenas memórias da cidade, tínhamos poucas testemunhas diretamente ligadas aos fatos encenados, grande parte do nosso trabalho foi buscar pessoas que pudessem redimensionar nosso discurso teatral sobre as temáticas que envolviam as narrativas eleitas nesse projeto. As investigações em torno da memória, a partir das narrativas supracitadas, de forma metafórica, tinham por objetivo rememorar assuntos sensíveis aos dias de hoje: a questão da moradia (narrativa dos pardais), do abandono (narrativa do leão), dos atropelamentos simbólicos que o tempo apressado nos impõem (narrativa do Cão) e dos ciclos de repetições irrefletidas (narrativa do cavalo Bolinha).

Nos encontros com o grupo teatral Dolores

---

*[88]Fruto da mobilização do Conselho Participativo, dos coletivos culturais e da própria Comunidade do entorno, a Casa Municipal de Cultura da Vila Guilherme, conhecida carinhosamente por "Casarão", foi inaugurada em 2016, e desde então tem oferecido uma vasta programação cultural, além de espaços para os coletivos artísticos desenvolverem seus trabalhos. Saiba mais em: https://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/espaco/828.*
*[89]CONPRESP: Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo. Saiba mais em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico*
*[90]O Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo. Mais informações em: http://condephaat.sp.gov.br.*
*[91]O Instituto Pedra se autodefine como uma: "associação sem fins lucrativos que tem por missão realizar intervenções e leituras que valorizem o patrimônio cultural, gerando conhecimento com enfoque integrado, considerando as suas dimensões simbólica, material e territorial". Mais informações em : https://institutopedra.org.br/ Acesso em 18/06/2020.*

Boca Aberta[92] (grupo parceiro da zona Leste) investigamos a narrativa do leão abandonado, com a Companhia Antropofágica[93] (zona Oeste) revisitamos a narrativa dos pardais, com a Companhia de Teatro Heliópolis[94] (zona Sul) trabalhamos a história do cavalo Bolinha e com o grupo Pandora[95] (zona Norte) depuramos o quase atropelamento de um cachorro. Ao propor nesses espaços, tempos propícios para as recordações dos artistas e dos espectadores dessas regiões, instauramos lugares de fala e de escutas que, por sua vez, acrescentaram outras problematizações além das questões originais das narrativas que nortearam a pesquisa de campo, e dentre as quais se evidenciaram: a questão da violência no bairro de Heliópolis, a desmemória das histórias do bairro Jardim Triana, a questão do trabalho e da falta de moradia em Perus, e a relação com o espaço público em Perdizes.

Embora as ações de um projeto de pesquisa se interpenetrem e acabem por definir as materialidades artísticas elaboradas, dado o volume expressivo das atividades oferecidas gratuitamente ao público em geral, farei uma seleção dos registros das ações que contaram com os processos de mediação pública para análise.

Assim, por exemplo, vale comentar que na produção Cômodo Sala do Corredor Maria José, resultante da oficina sobre teatro documentário Tempo e Cidade - a casa como espaço de memória[96], em função da impossibilidade de atender propostas simultâneas, atuei nos moldes da antiga função da provocação cênica, assistindo a duas apresentações com um olhar estrangeiro, compartilhando associações, traduções e provocando os integrantes a buscarem soluções para os entraves que encontrei no meu trajeto de leitura.

*Imagem de processo de mediação/recepção do espectador: Cômodo Casa. Cômodo Sala do Corredor Maria José, resultante da oficina sobre teatro documentário Tempo e Cidade – a casa como espaço de memória, Cia. Teatro Doc., 2018.*

Já nas apresentações processuais relativas às pesquisas de campo nas quatro regiões da cidade, bem como na encenação O Tempo e o Cão – documentário cênico em canteiro aberto estive presente em todas as sessões apresentadas. As ações medianeiras, relativas às apresentações processuais e finais do projeto, foram previstas, articuladas e avaliadas após cada sessão, junto ao encenador da Cia. Teatro Documentário, com o objetivo de aproximar o espectador da materialidade artística, de forma produtiva.

---

*[92]O coletivo de teatro Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes iniciou suas atividades no ano de 2000. O grupo se autodefine como um coletivo periférico, que com ações políticas e artísticas transformou o antigo CDC (Centro Desportivo Municipal/ Jardim Triana), atualmente rebatizado como CDC Vento Leste, em um centro cultural de resistência da Zona Leste da cidade de São Paulo. Mais informações em://www.doloresbocaaberta.org.br*

*[93]Fundada em 2002 a Cia. Antropofágica tem em seu histórico mais de vinte espetáculos que prezam por uma teatralidade baseada no Manifesto Antropofágico. No período de nossa residência, os trinta integrantes fixos do grupo ocupavam o Teatro Pyndorama, espaço em Perdizes que sediou o grupo entre os anos de 2004 a 2020. A partir de então o grupo se estabeleceu numa sede localizada no bairro da Bela Vista. Saiba mais em: https://www.antropofagica.com*

*[94]A Companhia de Teatro Heliópolis tem o apoio da UNAS (União de Núcleos e Associações de Moradores de Heliópolis e Região) e vem atuando desde o ano de 2000 com jovens da comunidade, com a participação de artistas colaboradores, sob direção de Miguel Rocha. Saiba mais em:https://ciadeteatroheliopolis.com*

*[95]Formado ainda dentro das ações do Projeto Vocacional (SMC/SP), o Grupo de Teatro Pandora vem atuando, desde 2004, em projetos de pesquisa e criação teatral, no bairro de Perus. No ano de 2016, o grupo conquista e revitaliza a Ocupação Artística Canhoba – Cine Teatro Pandora, prédio municipal que permanecia abandonado desde 2010, que passou, então, a sediar as ações do grupo. Saiba mais em: https://grupopandoradeteatro.com.br*

*[96]A oficina Tempo e Cidade - a casa como espaço de memória foi uma das ações do projeto aqui analisado O Tempo e o Cão - documentário cênico de pequenas memórias da cidade contemplado pela 31ª Edição do Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo.*

*A oficina foi ministrada pelos atores da Cia. Teatro Documentário, teve oitenta e nove inscritos e vinte cinco oficineiros selecionados. A oficina teve como resultado a encenação Cômodo Maria José. Foram duas temporadas de apresentações da encenação, realizadas na antiga sede da Cia.Teatro Documentário, entre os meses de julho e setembro de 2018. Todas as ações do projeto foram devidamente divulgadas e disponibilizadas gratuitamente ao público.*

## 4.6 O TEATRO, A MEMÓRIA E A CIDADE

Com o objetivo de reativar a memória social dos grupos parceiros, dos moradores do entorno de suas sedes, dos próprios integrantes da Cia. Teatro Doc. elegemos estratégias do acervo de metodologia da Cia. Teatro Documentário para apresentar as narrativas a serem desenvolvidas junto com os coletivos parceiros e suas comunidades.
Cerca de quase uma década passada das ações adotadas no projeto Como se pode brotar poesia na casa da gente? retomar o contato com os grupos parceiros localizados nas diferentes regiões da cidade para realizar junto aos integrantes desses coletivos uma série de ações de pesquisa de campo, além de apresentações públicas mediadas, nos tornou muito conscientes dos efeitos da passagem do tempo nas alterações dos espaços, dos nossos corpos, da relação dos moradores com nossas propostas e com as próprias narrativas, como pretendo exemplificar, na descrição que faço a seguir de algumas dessas ações.

### 4.6.1

*Do Cachorro que talvez também tivesse sido abandonado, só que numa via expressa. Assim como a história do leão, apresenta um final aparentemente fatídico. Uma psicanalista ao se dirigir para seu trabalho, mesmo respeitando a velocidade da via pela qual passava, não teve tempo e nem condições para frear seu veículo. O "quase" atropelamento traumático lhe inspirou a escrever o livro cujo o título é O Tempo e o Cão, não por acaso material disparador de nossa pesquisa."*
*(CIA. TEATRO DOCUMENTÁRIO, 2017, p. 9).*[97]

O mote do encontro com a comunidade do entorno da Ocupação Artística Canhoba, sede do Teatro Pandora, foi a produção de 40 cartas escritas de próprio punho, pelos integrantes da Cia. Teatro Documentário, endereçadas aos moradores dos arredores da Ocupação, como convites para que se unissem a nós na pesquisa de campo sobre a narrativa do quase atropelamento de um cachorro. A metodologia de cartas/ convites já havia sido empregada pelo grupo, como convites para as apresentações do espetáculo Pretérito Imperfeito - encenação resultante do projeto Como se pode brotar poesia na casa da gente?' (2011).

As cartas, dispositivo comunicacional, que para muitos, remetem ao passado, tornaram-se metáforas de memórias sob as quais a Cia. Teatro Doc. pretendeu evocar lembranças de histórias atropeladas, quer dizer, narrativas do bairro de Perus que foram esquecidas, ou silenciadas antes de serem devidamente elaboradas.

De forma distinta das cartas- convites encaminhadas aos espectadores na ocasião da encenação Pretérito Imperfeito, cujo conteúdo foi pensado especialmente para cada espectador, por um dos quatro atores do espetáculo, as cartas da ação na Ocupação Canhoba, tiveram autoria coletiva da Cia. Teatro Documentário, e mesmo contendo o mesmo texto, as cartas se diferenciavam pelo tratamento estético que cada um dos integrantes da Cia. Teatro Doc. imprimiu na sua escrita, como por exemplo, letras coloridas, e abordagem pessoal dos artistas com os leitores. A entrega das correspondências ficou a cargo dos integrantes do Grupo Pandora de Teatro, com os quais tínhamos tido um primeiro encontro anterior, poucos dias antes.

*São Paulo, 21 de fevereiro de 2018.*
*Latiu um gesto de despedida. Cambaleou seus últimos passos. Sofreu a mais brutal de todas as transformações. Na efemeridade de um instante, partiu. Virou lata. Atropelado pela cidade. Tornou-se asfalto. Fóssil. Espanto. Silêncio".*
*Oi, você que está lendo essa carta nesse exato instante provavelmente não me conhece, sou integrante da Cia. Teatro Documentário que fica no Bixiga, centro de São Paulo, cerca de*

[97] *Trecho da história do Cão utilizado na provocação das ações desenvolvidas em parceria com o Grupo Pandora de Teatro.*

*uma hora e meia de Perus.*
*Estamos preparando uma ação documental no bairro junto ao Grupo Pandora próximo à ocupação artística Canhoba. E queremos que você e a vizinhança participem.*
*Me contaram que atropelaram um cachorro na via. Mas não pararam pra socorrê-lo, disseram que a pessoa estava com pressa. Você soube dessa história? Será que o tempo vale uma vida? Você tem pressa de chegar aonde? O que você faria se tivesse mais tempo?*
*Te convidamos para esse encontro dia 06/03/2018, terça às 17h, entre as ruas Jacunaum e Canhoba:*
*Para nos contar uma história do bairro de Perus atropelada pelo tempo. Em troca faremos um registro fotográfico seu em Polaroid, para eternizar esse instante. Esperamos você, caso tenha tempo, claro!*
*Cia. Teatro Documentário e Grupo Pandora (CIA. TEATRO DOCUMENTÁRIO, 2018).*

No dia marcado para a realização da ação junto à comunidade de Perus, nos organizamos em uma praça instalada ao lado da ocupação Canhoba. A fim de chamar atenção dos pedestres, os integrantes dos dois grupos vestiram aventais, abordando os transeuntes com o convite para um café e um bate-papo sobre as memórias do bairro.

Além da mesa para um café da tarde, havia uma cabine de fotos contendo uma placa com os dizeres: "Troque sua história por uma foto", consagrando o convite feito aos moradores para que se sentassem e nos contassem uma história a partir do relato do cão atropelado. A provocação feita ao público solicitava resposta à pergunta: "Você se lembra de alguma história do bairro que tenha sido atropelada?".

Desse encontro obtivemos ricos relatos sobre a história do bairro, como o inesquecível caso da Vala de Perus[98] , a greve dos trabalhadores da fábrica de cimento da região, múltiplas hipóteses sobre a origem do nome do bairro, além de relatos comoventes sobre a vida de alguns moradores. Ficamos sabendo, por exemplo, que por muito tempo a região foi uma espécie de bairro dormitório para os trabalhadores da fábrica de cimento. Que as condições de trabalho nessa fábrica imprimiram uma qualidade de vida ruim a muitos trabalhadores, afetando o bem-estar físico e as relações familiares desses operários. Os relatos dos moradores em relação ao cimento produzido na região, de tão marcante, foi tematizado na cena processual e na produção final da Cia. Teatro Documentário (2018).

Ao final das conversas estabelecidas, os moradores recebiam um registro fotográfico realizado numa Polaroid e eram convidados a ficar um pouco mais conosco numa mesa de café, pensada como um espaço propício para prolongar os intercâmbios de narrativas entre os vizinhos e o tempo de conversa.

*Foto ilustrativa da Interferência da Cia. Teatro Documentário em parceria com o Grupo Pandora de Teatro, São Paulo, 2018.*

Durante a avaliação da ação, o encenador Marcelo Soler destacou algo sobre a natureza do público que havia participado. Como a ação ocorreu em um horário comercial, a maior parte das pessoas que se disponibilizaram a participar foram os sem-teto que já ocupavam a praça, muitos deles inclusive em estado alterado de consciência, um fato marcante que cada vez mais tem se repetido nas ações da Cia. Teatro Documentário.
Tivemos poucos moradores que vieram por meio do convite, em formato de carta, entregue previamente em suas casas. De forma semelhante, os convites feitos aos transeuntes não se demonstraram eficientes para que houvesse uma mudança de rota das pessoas que desembarcavam no ponto de ônibus, localizado na frente da nossa instalação. Muitas alegaram impossibilidade de permanecer conosco em virtude do tempo corrido.

[98] *A Vala de Perus, um ossário clandestino utilizado para esconder os corpos das vítimas da ditadura, no cemitério Dom Bosco, no Bairro de Perus, foi denunciada no ano de 1990. O caso da Vala de Perus permanecia desconhecido para grande parte dos moradores que estiveram conosco na ação com o Grupo Pandora. Para mais informações sobre a Vala de Perus: https://memoriasdaditadura.org.br/vala-de-perus-uma-biografia/?*

Entre os participantes, muitos eram moradores de uma ocupação improvisada, na praça vizinha à ocupação. Entre os que aderiram a proposta por meio da carta-convite, havia uma mãe e filha que se identificaram como costureiras, um vereador bastante ativo no bairro, um vizinho adolescente e uma outra senhora que, saindo do trabalho, alterou sua rota usual, desceu do transporte coletivo um ponto antes da sua residência, para atender nosso convite.

Se, por um lado, o fato diz muito sobre a realidade dos nossos tempos, ou do não tempo livre para se dedicar a outras demandas que não apenas as da subsistência, por outro lado, a ação em espaço público aberto incorporou participações que dificilmente costumam integrar propostas artísticas como estas. Vale ressaltar que todas as pessoas têm alguma história para contar, mesmo aquelas que suponham não haver alguém que tenha interesse em ouvi-las. Agenciar encontros de públicos distintos nos espaços de circulação da cidade é também um convite para a construção de outras formas de ver e de perceber a si mesmo e o entorno.

## 4.6. 2

> *"Do Cavalo, que diferente dos pardais nunca se fadigou por andar em círculos. Mesmo após ser resgatado de um circo, vivendo numa espécie de haras, no qual era livre para correr em vastos campos, não conseguia fazer outro movimento a não ser o circular e acabou virando atração em sua nova morada. Uma vítima dos ossos do ofício de anos rodando dentro do picadeiro.(CIA. TEATRO DOCUMENTÁRIO, 2018, p. 9)[99].*

Após um encontro destinado às apresentações iniciais, numa tarde de jogos de memória em torno da narrativa do cavalo Bolinha, na bela sede dos nossos novos parceiros, localizada no bairro do Ipiranga, os elencos das Companhias Heliópolis e Teatro Documentário reuniram-se, num novo encontro, para uma pesquisa de campo, realizada em quatro estações distintas da cidade do sol, mais conhecida por favela de Heliópolis.
No encontro com os moradores de Heliópolis, oferecemos a história do Bolinha como disparo para outras conversas. A princípio, tínhamos como objetivo levar um carrinho contendo café, bolachas, para servir para os moradores. Fomos aconselhados a suprimir o carrinho e as câmeras, para a segurança da ação e dos integrantes dos grupos.

A Cia Heliópolis ficou responsável por definir um trajeto para a pesquisa de campo. Em subgrupos formados por integrantes dos dois elencos, nos aproximávamos dos moradores e perguntávamos se conheciam a história do cavalo Bolinha. Diante da negativa, compartilhávamos a narrativa de forma sucinta e levantávamos uma pergunta, evidenciando a circularidade da narrativa: você conhece alguma história do bairro que tem a ver com essa história?

Em nossa busca encontramos as memórias do carroceiro Francisco de Chagas e de sua esposa diagnosticada com Alzheimer; um grupo de três senhoras nordestinas, que compartilharam conosco histórias acerca das transformações ocorridas com a verticalização do bairro. Finalizadas as trocas nessas duas estações, nos encaminhamos com destino a uma ONG para encontrar um antigo morador do bairro, um articulador social[100] que narrou histórias de diferentes décadas, que pareciam circular em torno da violência e da saudade de uma Heliópolis dos anos 1970.

*Imagens da Interferência da Cia. Teatro Documentário em parceria com a Cia. Heliópolis, São Paulo, 2018*

---

*[99]Trecho da história do cavalo Bolinha utilizada na provocação das ações desenvolvidas em parceria com a Companhia de Teatro Heliópolis (CIA. TEATRO DOCUMENTÁRIO, 2018)*
*[100]O articulador social é responsável por captar recursos nos setores públicos e privados com objetivo de implementar benfeitorias nas comunidades atendidas. A ONG mencionada oferece cursos de cabeleireiros, oficinas na área de corte e costura.*

Foi instigante perceber como a história do cavalo Bolinha despertava narrativas que, a princípio, pareciam não guardar relação direta com o fato de um animal que, habituado ao treinamento no circo, se tornou condicionado a um comportamento circular, sempre-igual. Contudo, era possível perceber os sentidos em potencial que as narrativas dos passantes provocavam, trazendo traços sintomáticos da vida social em nossos dias. Ou seja, como a modernização e a verticalização, ou mesmo a violência do bairro, que apareceu também em vários enunciados, impunham um hábito comportamental opressor na relação dos corpos com a cidade; ou como a perda da memória pelo Alzheimer parecia deixar obscurecido algo da vida psíquica, deixando algo do vivido inacessível, como se os fatos marcantes da vida, em descargas contínuas de esquecimento, precisassem ser escritos sempre de novo; ou ainda os relatos acerca da dependência química de familiares, que traziam também a marca de um comportamento repetitivo, que era cumprido de modo padronizado, à revelia dos desejos e sonhos de cada uma das pessoas mencionadas.

Na saída do bairro, uma cena de violência envolvendo dois jovens garotos e uma adolescente, a poucos quarteirões de um distrito policial do bairro, em uma das situações de maior impotência que tenho lembrança de ter vivenciado, me fez questionar os motivos pelos quais nessas condições, não ver, ou fingir não ter visto, observar em silêncio e não atuar, ainda são as formas mais frequentes de dialogar com a violência explicitada diante dos nossos olhos. Será que nosso padrão de comportamento também pode ser pensado como hábito repetitivo, sempre-igual, treinado para uma reação coagida, que opta pelo esquecimento e o silenciamento do vivido? Seguimos andando em círculo?

## 4.6.3

> *Era uma vez uma seringueira que servia de morada para um bando de pardais. Como de costume, pela manhã as aves saíram em busca de comida - voaram de seus ninhos.*
> *A árvore ocupava o centro de uma praça e tinha grandes galhos que obstruíam o letreiro de um comércio da rua. O conflito entre árvore e letreiro culminou com a derrubada da árvore.*
> *Se esqueceram que nela moravam muitos pardais. Num fim de tarde eles voltaram e a casa-árvore não estava mais lá.*
> *Uma chuva pesada caiu e junto dela os pardais também caíram mortos. Sem casa. (CIA. TEATRO DOCUMENTÁRIO., 2018)* [101]

A primeira vez que ouvi a narrativa dos pardais, que me foi apresentada pelo colega da Cia. Teatro Documentário, Gustavo Idelbrando, durante o projeto Como se pode Brotar Poesia na Casa da Gente?, fiquei impactada com o trecho, suprimido na citação acima, em que diz que o bando ficou circulando pela área em que antes se encontrava a árvore que os abrigava.

Interessante notar que a ação circular apareceu em duas das narrativas trabalhadas no projeto, e em distintas regiões da cidade, determinados temas se tornaram recorrentes em nossas pesquisas de campo. Na ação com a Companhia Antropofágica (zona Oeste de São Paulo) a verticalização da cidade foi novamente mencionada, dessa vez, acompanhada de relatos de saudades dos imóveis com quintais e de uma maior interação entre as pessoas e o bairro.

Entre os grupos parceiros do projeto, a Cia. Antropofágica, na ocasião, com sede localizada no bairro de Perdizes, na zona Oeste de São Paulo, foi o único grupo a eleger um parque para o trabalho de pesquisa de campo. O Parque Estadual da Água Branca, localizado no bairro da Barra Funda, a alguns quarteirões da antiga sede da Cia. Antropofágica. A tarde no parque Água Branca nos proporcionou encontros com alguns idosos aposentados, pais acompanhado de seus filhos, atletas, jovens estudantes, pessoas de distintas

[101] *Trecho da história dos Pardais utilizada na provocação das ações desenvolvidas em parceria com a Companhia Antropofágica, conforme descrito no projeto O Tempo e Cão – Documentário Cênico de Pequenas Memórias da Cidade, de 2018.*

regiões da cidade a procura de um maior contato com a natureza.

Para essa ação, nos interessava valorizar o tempo com os transeuntes. O uso da máquina Polaroid funcionava como pretexto para abordar os frequentadores do parque. O tempo necessário para a revelação da foto, foi usado para compartilhar um trecho da história dos pardais e prolongar a conversa.

*Na foto o encenador Marcelo Soler com uma frequentadora do Parque Água Branca que aceitou participar da Interferência da Cia. Teatro Documentário desenvolvida em parceria com a Cia. Antropofágica, São Paulo, 2018.*

Como retorno das nossas propostas obtivemos relatos que nos ajudaram a ampliar a noção de moradia. Entre as respostas sobre o compartilhamento da história dos pardais, encontramos uma jovem funcionária, com um histórico de tratamento de câncer. Ela nos falou sobre a percepção do corpo como primeira morada. Nosso encontro aconteceu justamente enquanto ela alimentava voluntariamente uma ninhada de gatos, nascida e criada no parque. Quando perguntamos se os gatos estavam abandonados, ela nos disse que não, pois estavam sendo cuidados diariamente por ela. Um senhor aposentado, morador de um prédio na região, também nos trouxe a ideia de que um parque público, para muitos moradores dos edifícios das redondezas, acaba sendo uma espécie de quintal, como os das casas de antigamente.

Nessa abordagem de espaço público como extensão da própria casa, ou como um espaço compartilhado, as árvores e os animais adquirem outra importância. Nessa dimensão, faz sentido desprender cuidados com os bichos de um parque, ou de uma praça.

## 4.6.4

As residências com os grupos parceiros e os encontros com suas comunidades permaneceram repercutindo nos ensaios da Cia. Teatro Documentário, alimentando o processo de levantamento da encenação O Tempo e o Cão: documentário Cênico em Canteiro Aberto. De forma resumida, as ações desenvolvidas com cada um dos grupos parceiros estavam agrupadas em: uma visita de aproximação entre os integrantes dos coletivos teatrais (Cia. Teatro Doc e Grupo parceiro), realizada na sede de cada um dos grupos parceiros; uma palestra formativa teórica[102], gratuita e aberta ao público em geral, em torno de uma questão chave da narrativa eleita para cada coletivo parceiro; realização de uma interferência/ação de aproximação entre os moradores dos bairros dos grupos parceiros e a narrativa eleita para ser trabalhada com cada um dos coletivos; elaboração de duas materialidades artísticas que sintetizassem as percepções das experiências sobre o material recolhido na etapa da pesquisa de campo. Tanto as apresentações públicas dos grupos parceiros, como a da Cia. Teatro Documentário foram mediadas.

Rastros das materialidades utilizadas nessas encenações, e/ou motes temáticos coletados anteriormente, com os núcleos artísticos de cada um dos grupos, foram utilizados para impulsionar a participação dos espectadores durante as mediações de cada uma das cenas apresentadas. Assim, por exemplo, a ação de plantar sementes de girassóis foi utilizada para instaurar um espaço de extensão de conversa entre os espectadores, após as encenações dos grupos Heliópolis e da Cia. Teatro Documentário.

Durante nossas pesquisas de campo, descobrimos que a palavra Heliópolis pode ser compreendida

---

*[102]As palestras, gratuitas e abertas ao público em geral, integraram um ciclo de encontros teóricos denominado Memória e Cidade. O ciclo contou com as palestras da Geógrafa e Performer Gabriela Leirias (Espaço Cultural Pyndorama, zona Oeste da cidade); dos psicanalistas Rodrigo Lage Leite e Tiago Porto (CDC Vento Leste, zona Leste da cidade), da Semioticista Cândida Almeida (sede da Companhia do Teatro Heliópolis, zona Sul da cidade) e da antropóloga Ana Cláudia Marques (Ocupação Canhoba, zona Norte da cidade). Além dessas formações, fomos teoricamente alimentados pelas palestras do IV Colóquio de Teatro Documentário: Teatro e Memória, realizado na UMES - União Municipal do Estudantes de SP, no bairro da Bela Vista/ SP, com falas acompanhadas de debates do Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos, da Profa. Dra. Júlia Guimarães e do próprio integrante da Cia. Teatro Documentário, Prof. Dr. Marcelo Soler.*

como cidade do sol. A encenação da Companhia de Teatro Heliópolis utilizava grãos de feijão para representar as perdas de uma mãe, no contexto violento de uma comunidade. A encenação da Cia. Teatro Doc., utilizou os Girassóis numa espécie de ação de reparação às vítimas da violência. A questão da circularidade da história do cavalo Bolinha nos instigava a propor um espaço de reflexão sobre o que estamos plantando de forma coletiva. O queremos ver crescer e circular?

> *Do leão que não teve a mesma sorte do cavalo. O circo em que ele trabalhava não conseguia mais sustentar os gastos com o animal, deixando o felino em uma jaula já muito magro, após a trupe partir para outro bairro. Mesmo sendo uma área na qual os moradores tinham uma condição precária de subsistência, a comoção ao ver o rei da selva se definhando na selva da cidade levou a vizinhança a alimentá-lo com sobras de carne e frango. Em seguida, os órgãos competentes foram chamados. Ao chegarem ao local encontraram o animal morto.*
> *(CIA. TEATRO DOCUMENTÁRIO, 2018, p. 9).*

As mediações propostas na sequência das apresentações dos coletivos artísticos Grupo Dolores e Cia. Teatro Documentário, realizadas no espaço do CDC Vento Leste, na sede do Grupo Dolores, na zona Leste de São Paulo, foram importantes para elucidar aspectos esquecidos, ou ainda desconhecidos da narrativa do leão. Vale ressaltar que a construção da memória se vincula à própria identidade do indivíduo ou de um grupo, conforme nos lembra Le Goff: "A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar de identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia." (LE GOFF, 1996, p. 472).

Durante nossas pesquisas de campo no bairro Jardim Triana, encontramos novos moradores do bairro que não conheciam a história. Já entre os que conheciam a história, e até se lembravam dos rugidos de fome do leão, obtivemos versões díspares da narrativa sobre os modos como o leão sobrevivia no circo e sobre sua possível morte, no terreno onde o circo se instalou entre os de 1980 e 1990. Para alguns dos moradores o leão já bastante idoso, não fazia parte dos números do circo, ficava em um pequena jaula, como uma espécie de chamariz das atrações circenses. Outros moradores nos narraram que o circo, com dificuldades para custear a alimentação do leão, solicitava que os meninos do bairro levassem animais abandonados na vizinhança em troca de ingressos para as apresentações do circo. Embora a história fosse conhecida entre as pessoas que nos cederam depoimentos, não encontramos ninguém que tenha se beneficiado com essa troca. Outras narrativas diziam apenas que o leão foi abandonado por um circo decadente, no próprio terreno em que o circo havia se instalado. Em algumas versões o leão faminto foi salvo pela Sociedade de Proteção de Animais acionada pelos vizinhos; em outras narrativas, o leão faleceu pouco antes da Sociedade de Defesa de Animais chegar até o local. Alguns moradores insistiam em dizer que o leão foi enterrado no próprio terreno onde o antigo circo havia se instalado, onde atualmente funciona um Ecoponto[103].

*Foto ilustrativa da Interferência da Cia. Teatro Documentário em parceria com o Grupo Dolores, São Paulo, x'2018.*

[103]*Os Ecopontos, são Centros de Reciclagem Municipais, disponibilizados em diversas regiões da cidade de São Paulo, para entregas voluntárias de entulhos e outros inservíveis.*

As contradições, que marcaram os relatos dos moradores durante o período da pesquisa de campo, se tornaram o mote para apresentação processual da Cia. Teatro Documentário, na sede do Grupo Dolores. O grupo Dolores optou por trabalhar com a ressignificação de objetos, sobrepondo a versão que tinham da narrativa do leão com trechos do poema "O Elefante" de Carlos Drummond de Andrade.

> *"E há por fim os olhos, onde se deposita a parte do elefante*
> *mais fluida e permanente, alheia a toda fraude.*
> *Eis meu pobre elefante pronto para sair à procura de amigos*
> *num mundo enfastiado*
> *que já não crê nos bichos (...)"* [104]

A mediação, nesse contexto, adquiriu ares circenses. Os espectadores assumiram a função de um respeitável público. A estética circense foi utilizada em todos os dispositivos confeccionados nos desdobramentos realizados após as cenas apresentadas pelos grupos. O espaço coletivizado permitiu que aspectos nebulosos da narrativa do leão fossem esclarecidos, numa elaboração que se aproximou de uma memória coletiva, tornando mais nítido o discurso que foi incorporado na encenação final do projeto intitulada O Tempo e o Cão: documentário Cênico em Canteiro Aberto.

---

*[104]A versão Completa do texto "O Elefante" (32 páginas), de Carlos Drummond de Andrade, foi recentemente (2021) lançada pela editora Dois Pontos.https://www.doispontos.com.br/o-elefante-9788574069395/p. Acesso em 20/10/2021.*

# NARRATIVA 4
# CAVALO BOLINHA

*Legenda: o texto a seguir foi produzido por Danilo Monteiro a partir de uma narrativa compartilhada por Giuliana Simões à Cia. Teatro Documentário, no ano de 2011. A história do cavalo Bolinha foi eleita para integrar o projeto O Tempo e o Cão – Documentário Cênico de Pequenas Memórias da Cidade (2018), que por sua vez inspirou uma série de ações analisadas nesta tese.*

Oi, Guga. Então...
A história do...
do cavalo.

O que que aconteceu...
Eu
tinha uma amiga
que tinha uma fazenda
e a fazenda
que era até um tipo de fazenda que eu não conhecia na época
era uma fazenda que só tinha cavalos.

Cheia de pastos,
pastos grandes e
propícios pros cavalos.
Uma fazenda que não tem plantação.
Que na verdade
o que eles
cuidam
é dos pastos pros cavalos passearem
e correrem
e brincarem
e comerem
e se exercitarem.
A ideia de uma fazenda de cavalos é essa.
Cheia de pastos.
Cheia de espaço pros cavalos correrem e tal.

E quando eu cheguei lá tinha uns cavalos bem lindos assim
E eu falei pro
moço que cuidava dos cavalos
que eu queria um cavalo que não fosse muito veloz,
porque eu estava com medo daquela fazenda toda.

Eu falei: "ei, eu quero um cavalo mais mansinho e tal"
que eu não monto
muito bem, não sei montar tão bem assim,
as meninas montavam melhor que eu e tal.
Eu não sou boa de montaria.

E aí ele trouxe um cavalo
E ele falou, "aí, esse aqui você vai gostar.

O nome dele é Bolinha".

E aí eu sentei no cavalo e comecei a andar.
E o cavalo...
As meninas foram...
avançaram pelos
pastos lá que tinha
e o meu cavalo ficava dando voltas assim
Ele não...
Ele continuava fazendo uma circunferência como se ele estivesse dentro do cercado
e ele já não estava mais dentro da cerca.

Aí
elas voltaram
Aí eu perguntei pro moço
"mas o que tá acontecendo, eu tô
falando pra ele ir atrás dos outros cavalos
e ele não vai
eu tô virando a cabecinha dele pra cá
e ele não vai
ele só quer dar voltas
e mais voltas
e mais voltas
e mais voltas
e mais voltas"

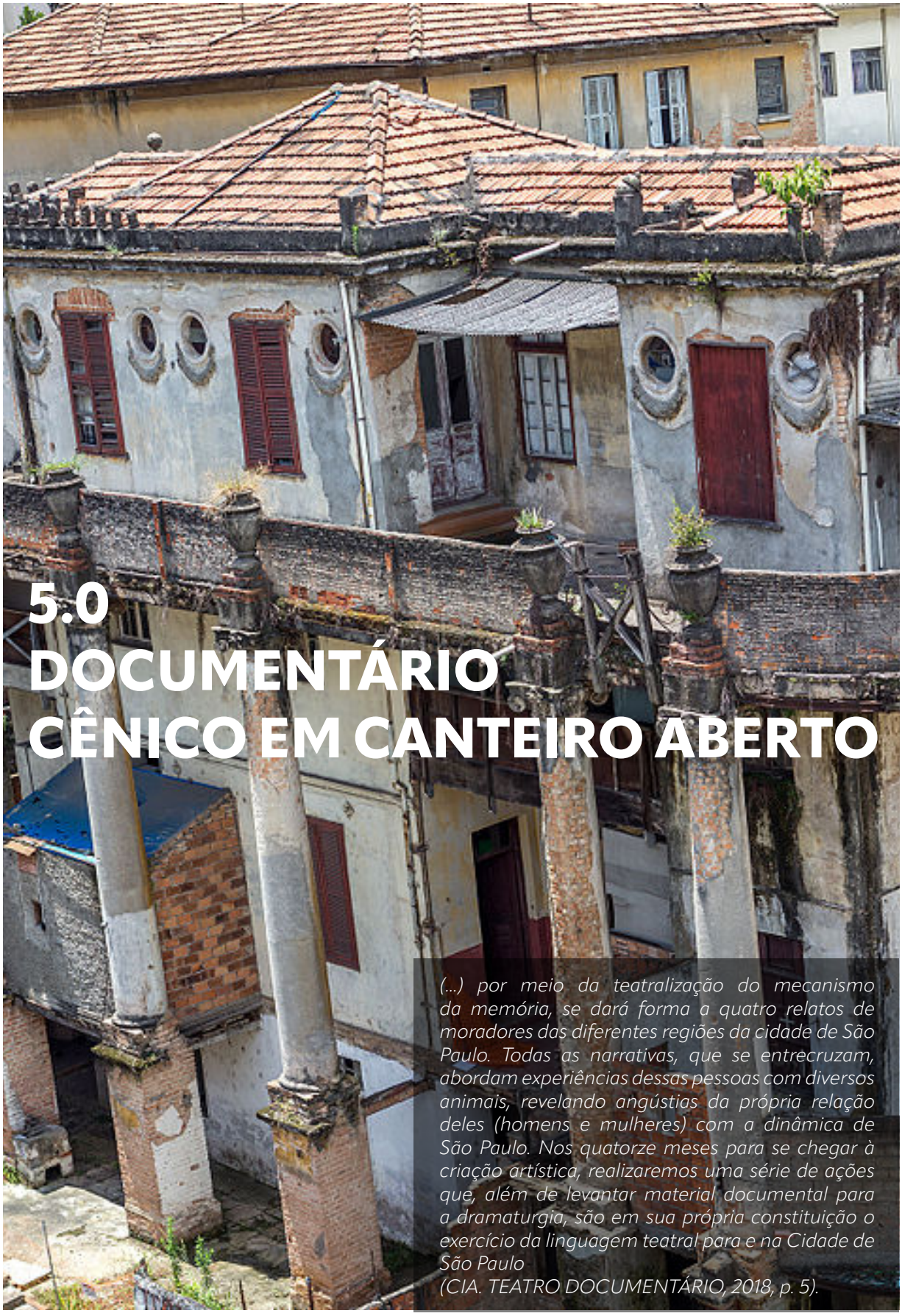
Aí o rapaz que cuidava dos cavalos comentou:
"não, é que esse cavalo aí,
ele veio
de um circo
e ele andou tanto no picadeiro, né?
Agora ele
só anda
em círculos,
mesmo com essa fazenda enorme
com esses pastos
liberados pra ele correr
e caminhar
e pastar
e se alimentar"

Porque são vários tipos de grama pra eles comerem,

quer dizer, vários atrativos naquela fazenda,
mas o cavalo Bolinha continuava
percorrendo
o espaço, como se lá estivesse
reduzido
a um picadeiro
a um espaço redondo
a uma arena
de circo.
(PAUSA MAIOR)

(ABAIXANDO O VOLUME GRADATIVAMENTE A PARTIR DE AGORA)

Então era muito impressionante ver
Como que ele continuava sem espaço
Mesmo tendo aquele espaço todo
Que os outros cavalos aproveitavam
E ele não
Então foi isso
Então, beijo!
Se quiser... se não tiver ficado claro me diz, tá bom?
Beijo!
Tchau!
Oi, Guga. Então...
A história do
do cavalo
O que que aconteceu...



# 5.0 DOCUMENTÁRIO CÊNICO EM CANTEIRO ABERTO

*(...) por meio da teatralização do mecanismo da memória, se dará forma a quatro relatos de moradores das diferentes regiões da cidade de São Paulo. Todas as narrativas, que se entrecruzam, abordam experiências dessas pessoas com diversos animais, revelando angústias da própria relação deles (homens e mulheres) com a dinâmica de São Paulo. Nos quatorze meses para se chegar à criação artística, realizaremos uma série de ações que, além de levantar material documental para a dramaturgia, são em sua própria constituição o exercício da linguagem teatral para e na Cidade de São Paulo*
*(CIA. TEATRO DOCUMENTÁRIO, 2018, p. 5).*

O texto acima explicita os desejos da companhia em relação ao projeto O Tempo e o Cão - memórias da cidade e as perspectivas em torno da encenação conclusiva da pesquisa. Ainda que o grupo empreenda muita energia nas ações processuais, nesse projeto as expectativas sobre a materialidade artística final ficaram bastante evidenciadas.

Ainda que a descrição de uma encenação seja apenas uma das versões do que realmente ocorreu em cena, sendo sempre distinta da experiência ao vivo, tão cara ao teatro, a síntese do discurso cênico d'O Tempo e o Cão:documentário cênico em canteiro aberto surge aqui como memória de uma espectadora, uma espécie de roteiro dos acontecimentos e das reações que me marcaram.

O relato será baseado na última sessão da nossa temporada, realizada no Centro Cultural Vila Itororó, durante os meses de março a maio do ano de 2019. A narrativa terá como foco a explicitação das experiências medianeiras que aconteceram ao longo das vinte apresentações, nas distintas versões do experimento.
Além de ilustrar os modos como o material recolhido durante o processo de pesquisa do projeto O Tempo e o Cão pôde ser elaborado, destaco o trabalho de mediação incorporado à encenação, chamando atenção para o fato de que embora não tenham sido nomeadas como propostas medianeiras, houve um planejamento de ações com esse propósito. Tais propostas foram apresentadas no início de cada uma das sessões, em uma espécie de pacto entre artistas propositores e espectadores, denominados nesse experimento de 'construtores', em um canteiro de obras aberto, propício à edificação de diálogos bastante originais, que se estabeleceram no decorrer das cenas e no prolongamento das mesmas.

*Nesta página imagens da encenação O Tempo e o Cão: documentário cênico em canteiro aberto*

Cabe registrar que as interferências medianeiras foram pensadas junto com a estruturação das próprias cenas. À medida que o encenador Marcelo Soler delimitava um desejo de experimentar uma maior participação dos espectadores diante de um tema, ou um problema, eu apresentava algumas possibilidades de abordagem.

Algumas propostas foram inclusive gravadas com o objetivo de melhor explicitar a ideia e as materialidades pensadas, em paralelo aos ensaios das cenas. Diante das alternativas, o diretor da Cia. Teatro Doc. não apenas selecionava o que parecia mais interessante, mas trazia elementos para complementá-las. Foi assim com a proposição inicial, em que conseguimos instituir a noção de 'canteiro aberto' que, por sua vez, tornou-se uma referência para a leitura dos próprios espectadores, de forma a autorizá-los a interagir de forma participativa, inclusive em momentos que a princípio não havíamos cogitado.

> *Deixando que o acaso, às circunstâncias do presente, o inesperado se produza no processo, em tensão com as bases investigativas do grupo, possibilitando aos artistas que escrevam o não pensado; o que pode oferecer ensejo a que os espectadores leiam o não escrito. (DESGRANGES, 2017. p.32).*

## 5.1 UM CANTEIRO ABERTO DE MEDIAÇÕES E MEMÓRIAS

Assim que os espectadores interessados em assistir a apresentação de O Tempo e o cão: documentário cênico em canteiro aberto adentravam o Centro Cultural Vila Itororó, avistavam uma micro instalação contendo um guarda-chuva com a ilustração de um pássaro que mais tarde faria parte de uma das histórias trabalhadas; e uma lousa contendo os créditos da encenação, referências à Lei de Fomento ao Teatro, além do endereço de uma conta no Instagram, que funcionava como um convite endereçado aos espectadores, destinado aos compartilhamentos das experiências ali vivenciadas. Na mesa ao lado, podiam retirar seus convites e depois aguardar o início da apresentação em um dos vários assentos disponíveis no espaço.

A ideia dessa micro instalação era a de que os objetos pudessem ser ressignificados por meio da curiosidade e da memória. A proposta do

*Nesta página imagens de algumas das propostas de mediação inseridas na encenação O Tempo e o Cão em canteiro aberto.*

encenador Marcelo Soler pressupunha que os objetos funcionassem como peças de um quebra-cabeças. O guarda-chuva aberto e os dizeres na lousa permaneciam expostos uma hora antes do início da encenação, ao lado do setor destinado à entrega dos convites aos espectadores, convidando os frequentadores do espaço a se perguntarem sobre o sentido daquilo.

Para os espectadores interessados em assistir à sessão, os objetos instalados no espaço poderiam, por meio da memória, se abrir em potencial de sentidos no decorrer da encenação, numa

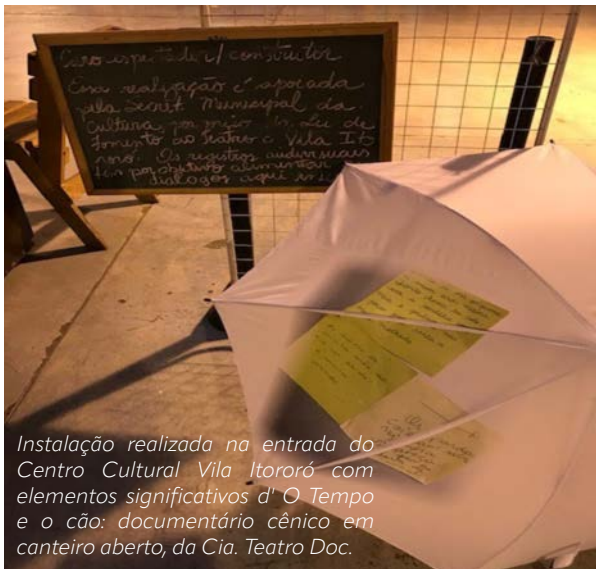
proposta não linear de percepção do tempo, na relação descontínua com os elementos de significação levados à cena.

A próxima proposição aos espectadores da encenação ocorria ainda na recepção do Centro Cultural Vila Itororó, o encenador Marcelo Soler, o produtor Alessandro Fritzen e eu, nos dirigimos até o público com um despertador contendo um alarme bastante potente, recolhíamos o guarda-chuva e a lousa com os créditos da encenação.

Após alguns instantes, um voluntário da plateia era convocado a falar de memória o conteúdo compartilhado na lousa, num exercício despretensioso de acesso à memória recente, que convidava o espectador a lançar um olhar atento para os convites do tempo presente. Simultaneamente a essa proposta, o público era conduzido a uma sala da Vila Itororó destinada ao armazenamento dos capacetes, elemento imprescindível para os trabalhadores do espaço responsáveis pelo restauro da Vila, bem como para os visitantes que se cadastram para as visitas monitoradas ao complexo arquitetônico oferecidas pelo espaço.

Nesse ambiente os espectadores percebiam no chão um material com textura e cor de cimento, mas que na verdade era argila, uma vez que iríamos manipulá-la. Essa materialidade cênica já havia sido experimentada junto ao grupo Pandora, durante a pesquisa de campo na zona Oeste.
Alguns elementos utilizados nas produções artísticas concebidas durante as pesquisas de campo estavam presentes nas apresentações de O Tempo e o Cão em Canteiro Aberto, como por exemplo a argila sob a qual grafávamos as intenções do experimento, era também uma referência direta às obras de restauro presentes no Canteiro Aberto da Vila Itororó; e para os que tinham visto a mostra processual tornava-se ainda memória dos experimentos na residência realizada junto ao coletivo artístico Pandora, que tematizavam a fábrica de cimentos.

Numa ação performática de escrita e apagamento das palavras M. Soler e eu grafávamos um comentário em um punhado de argila, que remetia a um punhado de cimento. Soler solicitava ajuda de um voluntário da plateia para a leitura do texto escrito sobre a argila. O texto escrito informava aos espectadores que o trabalho que estávamos prestes a compartilhar não se tratava de uma encenação e sim de um experimento sobre o tempo em canteiro aberto.



*Instalação realizada na entrada do Centro Cultural Vila Itororó com elementos significativos d' O Tempo e o cão: documentário cênico em canteiro aberto, da Cia. Teatro Doc.*

De fato, se houvesse necessidade de classificar a produção O Tempo e o Cão em Canteiro Aberto, a expressão em inglês work in progress, (WIP) (trabalho em processo) seria a que melhor se encaixaria na proposta de um contínuo processo que caracterizou a temporada.

O conceito de canteiro aberto era rapidamente discutido com os espectadores presentes até que se chegasse a noção de um processo inacabado. Na sequência, os espectadores recebiam seus kits para as tarefas que compreenderiam o papel atribuído aos presentes: atuarem como espectadores-construtores. Para tanto, recebiam capacetes, um pequeno bloco de notas adesivas Post-it e um lápis. O encenador Soler propunha uma leitura metafórica dos elementos distribuídos para o público, ressaltando que o material serviria para proteger as ideias, lembranças e traduções sugeridas pela cena, de tal sorte que o compartilhamento da apreciação de cada espectador se tornou a memória viva da experiência cênica.

A fim de introduzir o tema da memória, mote do projeto e da encenação, eu iniciava uma narrativa documental sobre um episódio familiar: no início da minha infância, minha mãe me esqueceu em um carro, fato esse que recentemente foi esquecido por ela, numa espécie de "esquecimento do esquecimento". Um áudio de uma tia, contemporânea à minha mãe, dizendo que eu realmente fui esquecida no carro quando bebê, tinha por objetivo tornar o fato dialógico e potencializar a questão da passagem do tempo, tema aprofundado na narrativa posterior sobre um enxoval para bebês com que minha mãe me presenteou em um natal, na década passada, na

tentativa de me alertar sobre o relógio biológico da mulher.

O conjunto de narrativas evidenciavam a experiência de um feminino que se instaura por meio de memórias externas, uma memória social. A narrativa de Soler tinha como objetivo opor-se ao teor do discurso sobre a educação do feminno que eu acabara de narrar. Ao contrário dos sapatinhos de lã que ilustravam o relato do meu enxoval, Soler apresentava ao público suas primeiras sandálias de couro eternizadas como memória por sua mãe, que não o criou especificamente para a paternidade, mas para que "ganhasse o mundo".

Ainda que não mencionássemos o carácter documental dessas narrativas, os documentos - a caixa coberta por um pano de prato confeccionado pela mãe do diretor do grupo, o quadro emoldurando os sapatinhos do Soler, a coleção de sapatinhos de bebê do enxoval que minha mãe me presenteara, o áudio da minha tia Anna Vera - conferiam à cena uma cumplicidade indexada por elementos do real.

Por relatar aspectos de um feminino vulnerável, era comum que espectadoras mulheres se aproximassem de mim, no decorrer da encenação com mensagens acolhedoras. Em um episódio, no final da sessão, uma espectadora desconhecida se aproximou, dizendo palavras motivadoras sobre minha suposta "juventude" e me encorajando a não desistir da maternidade, narrando sua própria experiência de uma gestação após os quarenta anos. Junto dela estava outra espectadora, mãe de um aluno[105] de um dos atores da companhia Teatro Documentário, uma artista visual bastante conhecida, que discordando do conselho anterior, solicitava que repensássemos a imposição da maternidade para as mulheres.

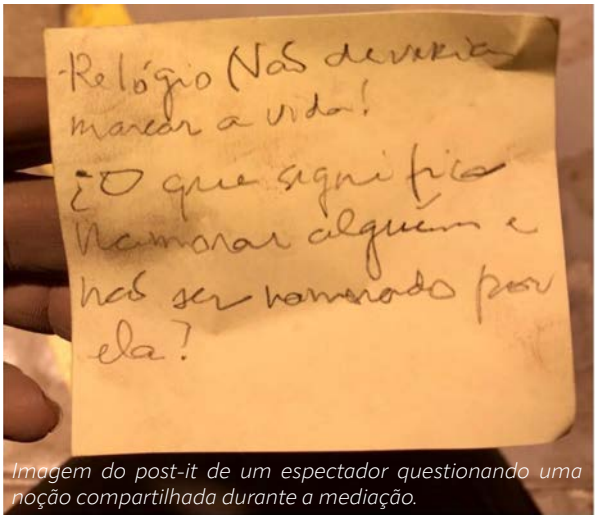


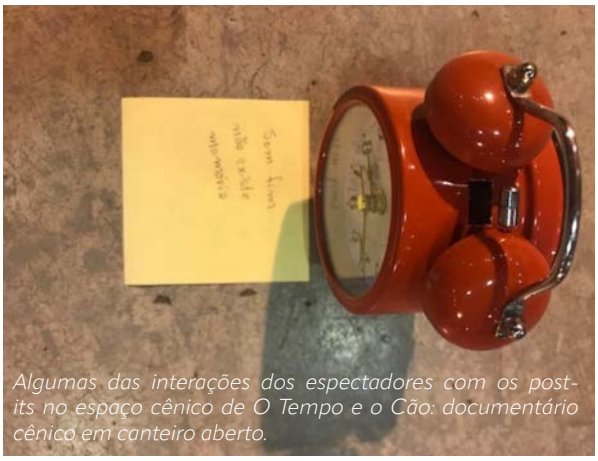
*Imagem do post-it de um espectador questionando uma noção compartilhada durante a mediação.*

As falas desse momento da encenação eram improvisadas, a partir de um roteiro estabelecido previamente. Uma outra reação marcante sobre esse início do espetáculo, foi de um estimado professor do curso de artes cênicas da Unesp, que indignado com o modo como me expressei, sobre não ser correspondida em um namoro, produziu alguns recadinhos no bloco de post-it endereçados a mim, fixando-os em minha roupa ao longo da encenação. Mais tarde, esse espectador narrou ao encenador Soler que havíamos encontrado nesse início um grau muito intenso de diálogo com o espectador, distinto do alcançado em outros momentos da encenação. De forma semelhante, sobre esse início, uma outra espectadora nos disse:

> *Mas, acima de tudo, lembro-me do começo do espetáculo. Penso hoje, revendo toda a emoção que senti, que a beleza e a força do espetáculo já se mostraram bem no início, quando o que acontecia não se apresentava como cena. Penso que tudo que vivi depois, na apreciação do espetáculo, seria muito diferente, não fosse esse primeiro encontro. O espetáculo começava, ou simplesmente anunciava seu começo, com uma mulher e um homem conversando bem perto dos espectadores. Eles contavam algo sobre suas vidas, memórias. O homem com um par de sandalinhas de quando era criança e ela, se não me engano, com algumas fotos ou documentos. Não me lembro da história de nenhum dos dois. Lembro-me do olhar deles. Da atenção que nos davam e do respeito que ele e ela tinham por suas próprias histórias. Lembro-me perfeitamente, e acho difícil esquecer, do olhar daquela mulher, de sua sinceridade e de uma relação honesta que ela parecia propor. Que os dois pareciam propor.*
> *Lembro-me que achei linda a história que ela contava e que me irritei quando o relógio tocou interrompendo o que ela dizia. Penso hoje, que foi no estabelecimento dessa relação, que naquele dia começou minha experiência estética. Foi ali que chorei. (TELMA FERNANDES, 57 anos, 14/03/2021).*

[105] *Vale ressaltar que todos os artistas que integram a Cia. Teatro Documentário são também professores.*

De volta à cena, um despertador avisava a todos que o tempo permanecia em movimento. Um novo pacto com a plateia estabelecia que todas as vezes que o alarme do relógio tocasse, o espectador teria o tempo da campainha do despertador para deixar suas memórias, registradas em umas das folhas do bloco de post-it recebido, fixadas no espaço da cena, em qualquer objeto presente no local, transformando o ambiente cênico em um lugar literalmente ocupado pelo espectador, numa espécie de instalação.



*Algumas das interações dos espectadores com os post-its no espaço cênico de O Tempo e o Cão: documentário cênico em canteiro aberto.*

Ao final do tempo marcado pelo despertador, as imponentes portas do galpão se abriam para um encontro sobre o tempo e a liberdade protagonizada pelo ator Márcio Rossi, embora curta, a cena tinha o potencial de provocar o espectador a formular respostas para questões bastante complexas, tais como: "como seriam nossas vidas se não tivéssemos dono? E se tivéssemos controle sobre nossas finitudes?" Conforme explicita a fala do ator:

> *Essa história começa com a morte de um cão. Sim, essa história começa com uma morte. Em uma casa, próxima daqui, em um jardim, foi plantada uma rosa, em homenagem a uma atriz que morreu aos 33 anos de idade.*
> *Ninguém deveria morrer aos 33 anos de idade. Ninguém deveria morrer, a não ser que fosse em comum acordo com o fim.*
> *O cão dessa história, nós não sabemos se ele tinha dono. Ninguém deveria ter dono. Nem um cão, nem a gente. A liberdade é um mergulho no vazio, os pássaros sabem muito bem o que é isso. Os cavalos selvagens também. (transcrição da dramaturgia da cena da versão de uma das últimas apresentações da encenação O Tempo e o Cão: documentário cênico em canteiro aberto, 2018).*

## 5.2 SOBRE A TENTATIVA DE PARAR O CAVALO BOLINHA

Uma música, dessas que costumavam tocar nos antigos carrosséis, conduzia o público até uma nova estação. Alguns dos espectadores, de maneira semelhante aos atores, seguiam trotando como cavalos adestrados, em referência a uma metáfora que seria revelada no decorrer da cena.

Sentados frente a frente numa disposição de corredor cênico, os espectadores passavam a acompanhar uma cena sobre adestramento, mote da narrativa do cavalo Bolinha - um cavalo que durante sua vida útil trabalhou em um circo onde fora adestrado para andar em círculos. Com o tempo, como dito anteriormente, Bolinha

desaprendeu a cavalgar livremente, mesmo no período em que deveria desfrutar da sua aposentadoria e se deslocar espontaneamente pelo espaço.

A narrativa do cavalo Bolinha foi compartilhada com os artistas do grupo pela pesquisadora Giuliana Simões[106], e compôs o desfecho da encenação do espetáculo Pretérito Imperfeito, realizado, em 2011, pela Cia. Teatro Documentário, na casa que era então sede do grupo, no bairro da Bela Vista, em São Paulo. Em 2017, como acima descrito, o desejo de retrabalhar essa história surge durante o processo de escrita do projeto O Tempo e o Cão em canteiro aberto. O trecho da narrativa aqui compartilhado recebeu tratamento do escritor Danilo Monteiro, que optou por valorizar os aspectos da linguagem coloquial e circular do discurso.

*Aí o rapaz que cuidava dos cavalos comentou*
*"não, é que esse cavalo aí*
*ele veio*
*de um circo*
*e ele andou tanto no picadeiro né*
*que agora ele*
*só anda em círculos*
*mesmo com essa fazenda enorme*
*com esses pastos*
*liberados pra eles correrem*
*e caminharem*
*e pastarem*
*e se alimentarem"*

O relato com a voz gravada (durante a encenação de "Pretérito Imperfeito, 2011) da própria Giuliana Simões era parcialmente compartilhado com a plateia. A Atriz Carolina Angrisani apresentava a história, acrescentando na modulação vocal, sucessivas pausas, com o objetivo de que essas sugerissem lapsos de memória. Além disso, uma nota informava que a cena não estava pautada no desejo de imitar (ou representar) a autora da história, pois segundo o discurso circular da atriz "tudo aquilo que não é criado é mentira".

A cena sobre o cavalo Bolinha, na encenação realizada no projeto O Tempo e o Cão, previa momentos de grande interatividade com o público. Um deles acontecia durante a proposta de um leilão de cavalos. O simulacro do leilão foi construído com objetivo de ilustrar a semelhança entre os modos como os corpos dos animais e dos humanos permanecem a serviço do capital.

A cena abria possibilidades de participações inusitadas. Em uma ocasião o segurança que prestava serviços à Vila Itororó, nos surpreendeu entrando na brincadeira, mesmo não saindo do local reservado à segurança (junto à entrada do edifício da Vila Itororó onde passava horas do dia, durante seus plantões), permaneceu dando "lances" no jogo até vencer o leilão.

Não há como precisar quais eventos foram responsáveis pelo ocorrido em umas das interações dos espectadores que elejo para exemplificar a participação espectatorial na cena do cavalo Bolinha. E é exatamente a radicalidade desconcertante do acontecido que me move a narrá-lo, imaginando que o fato nos aproxima de um desadestramento das convenções teatrais.

O Sr. César, 51 anos, é um dos vários sem-teto que se abrigam na marquise do supermercado Pão de Açúcar (loja da Rua Pedroso), localizado quase em frente ao centro cultural Vila Itororó, no bairro da Bela Vista. O número de moradores do abrigo é variável. No momento dessa escrita eles estão em onze moradores, distribuídos em três calçadas distintas. Os que desejam permanecer ali são avaliados pelos que estão há mais tempo no espaço, segundo informação do próprio grupo, pois existe um limite definido - pelos próprios moradores - de pessoas permitidas em cada assentamento urbano informal.

*Foto do Sr. César, 51 anos, concedida durante uma visita que fiz ao abrigo improvisado, no dia 11/5/2021*

[106]*Atriz e dramaturga, professora do Mestrado Profissional em Artes da Cena da Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH), em São Paulo, e coordenadora do iNerTE – Instável Núcleo de Estudos de Recepção Teatral.*

Assim como seus companheiros do abrigo improvisado na marquise do supermercado Pão de Açúcar, Sr. César utiliza os banheiros públicos disponíveis no Centro Cultural da Vila Itororó, inclusive para as necessidades de higiene pessoal. Acomodados no chão da calçada do Pão de Açúcar, os moradores ficam o tempo todo expostos e vulneráveis às dificuldades dos intempéries do tempo, tendo como proteção apenas uma estreita marquise. Dentro dessa realidade, a estrutura disponibilizada pelo Centro Cultural Vila Itororó torna suas subsistências mais dignas. Em dias de chuvas, por exemplo, o grupo se beneficia de um brechó sem fins lucrativos, instalado na entrada do centro cultural, o mesmo ocorre com uma biblioteca de doação voluntária. As roupas e os livros usados e seminovos do brechó beneficente e da biblioteca são oferecidos ao público em geral, permanecendo expostos e organizados por meio de uma gestão consciente e participativa, ou seja, qualquer pessoa pode doar roupas e livros, organizá-los no espaço, ou retirá-los conforme suas necessidades e possibilidades. O brechó, por exemplo, permite que o Sr César e seus amigos tenham roupas secas em dias de chuva, a cozinha comunitária, durante as oficinas de culinária sustentável, fornece o consumo de refeições nutritivas e aquecidas, as redes e os assentos disponíveis na Vila Itororó, possibilitam momentos de descanso mais seguro e confortável, do que os assentos e camas improvisadas na calçada do referido supermercado.

Sr. César e seus vizinhos de marquise costumavam participar de grande parte das ações da Vila Itororó, e não agiram diferente durante a residência da Cia. Teatro Documentário no espaço. Estiveram presentes desde o início das conversas com o gestor da Vila Itororó, que mediou nossa solicitação de ocupação dos espaços com a Secretária Municipal de Cultura.

Parte desses vizinhos assistiram algumas vezes a nossos ensaios e participaram da construção de algumas das cenas. De tão presentes no espaço, um dos cachorros que os acompanhava ilustrou o material de divulgação da nossa temporada.

*Flyer de divulgação da encenação O Tempo e o Cão: documentário cênico em canteiro aberto, Cia Teatro Documentário.*

Sr. Cesar assistiu mais de uma versão da encenação e conhecia bem a cena do cavalo Bolinha e as propostas de participação do público realizadas pela Cia. Teatro Documentário.

No dia 19 de abril de 2019, Sr. César, que era um pouco mais velho e reservado que os outros moradores daquele espaço, parecia mais agitado e alterado do que o habitual. Há boatos de que durante uma oficina de pintura que antecedeu a apresentação, o Sr. César havia consumido o removedor disponível para as práticas de limpeza dos pincéis utilizados na oficina, com objetivo de se entorpecer.

Durante a apresentação desse dia, o espectador César permaneceu dialogando com cada uma das proposições lançadas pelos atores. Assim que terminei minha participação na cena, em que junto com o Soler estabelecíamos os acordos de participação com o público, me aproximei do Sr. César, como integrante da plateia, a fim de interagir diretamente com ele.

Ele sempre me reconheceu como parte do elenco, inclusive adotando o termo prima para se referir a mim, assim como fazia como as demais integrantes femininas do grupo. Mas, nessa ocasião, a "suposta intimidade" não rendeu a credibilidade esperada. Durante a cena do cavalo Bolinha, o Sr. César começou a insistir em falar com o diretor da encenação. Enquanto eu buscava compreender o que estava acontecendo e acalmá-lo, a fim de amenizar a situação, Sr. César passou a interagir diretamente com os atores.

Por fim, atendendo minhas solicitações, voltou a falar comigo, mediante a promessa de que ao final da apresentação eu repassaria aos atores e ao diretor o recado dele, um aviso da necessidade de se retirar o cavalo Bolinha da encenação, uma vez que, em sua visão, essa história tinha o potencial de hipnotizar os espectadores, os levando à loucura. Tudo parecia estar sob controle, até a aparição do cavalinho de plástico utilizado para ilustrar o cavalo Bolinha. Diante do brinquedo, o Sr. César aumentou a altura de voz num esforço para alertar os demais espectadores do que estava para acontecer no restante da cena, ainda muito viva em sua memória.

No momento da escrita do projeto O Tempo e o Cão – documentário cênico de pequenas memórias da cidade (2017), da Cia. Teatro Documentário, havia o desejo do encenador Soler, em ter um espectador que funcionaria como a memória do espetáculo. Na prática, a ideia funcionaria assim:

um espectador contratado, tendo assistido uma sessão, voltaria numa próxima data, para comentar com a plateia presente suas lembranças da apresentação anterior. Durante o processo da encenação, essa ideia foi deixada de lado, até a referida participação do Sr. César, que de forma aleatória, na cena do cavalo Bolinha, compartilhou com o público suas impressões sobre a cena conhecida.

Sr. César começou a narrar a cena na mesma altura de voz que os atores, antecipando as ações, a fim de compartilhar com os espectadores não somente o desenvolvimento da cena, mas também sua interpretação sobre as ações previstas. Na sua visão: o circular do cavalo (de brinquedo) tinha um poder de enlouquecer os atores, que também passariam a circular e levantar assuntos que circulam nas mentes dos que assistiam, de forma que os espectadores também ficariam loucos se permanecessem ali, assistindo a cena do cavalo Bolinha.

Diante da veemência com que o Sr. César tentava convencer os demais espectadores, o segurança da Vila Itororó se levantou acenando para que ele saísse da peça. Perguntei se ele gostaria de tomar um ar. Mas, a princípio, ele permaneceu focado em tirar as pessoas do espaço. Para nossa sorte, ninguém desejava sair, diante dessa frustração ele preferiu sair, dizendo que seríamos responsáveis pela sanidade dos demais espectadores. Eu o acompanhei até a marquise da loja Pão de Açúcar, onde ele continuou protestando. Diante da cena em curso, solicitei aos colegas de marquise que cuidassem dele. O episódio não foi comentado pelos outros espectadores. De forma tácita, todos pareceram compreender as circunstâncias daquele acontecimento, reavendo inclusive o sentido efetivo de um canteiro aberto, onde tudo está por acontecer.

O curioso é que a cena trabalhava com a circularidade, e a forma obstinada com que Sr. César - um homem numa luta diária para vencer o ciclo da dependência do álcool - encontrou para convencer os demais espectadores foi, exatamente, por meio de uma insistência circular. Se a metáfora do cavalo Bolinha diz respeito à insanidade dos processos de adestramento, o estado alterado do Sr. César, quase selvagem, talvez seja ilustrativo de um espaço criativo, de certo modo, até vulnerável, que a mediação pode ocupar quando se dispõe a dialogar com todos os públicos.

## 5.3 QUEM ESQUECE UM LEÃO?

De volta à cena, o relógio convocava novamente o público, anunciando um intervalo de tempo destinado ao espectador: momento de elaborar e tomar nota do que foi assistido antes de embarcar na próxima narrativa dos episódios da capital paulista, que às vezes parece solicitar nervos de aço das sensibilidade despertas.

A quem pertence o privilégio da vida? Qual o valor da existência de um animal de estimação? E dos animais selvagens? E dos animais que prestam serviços? Que recursos uma comunidade tem para fazer valer o direito à vida? E a liberdade?

Nas últimas apresentações, lembrando que a encenação work in progress se caracterizou por várias versões, a cena que sucedia as narrativas comentadas anteriormente tinha início com as memórias do ator Gustavo Idelbrando. Ele contava suas primeiras lembranças sobre o circo, ainda mediadas por sua avó portuguesa, e seus primeiros encontros com os artistas circenses populares.

Nessa cena os espectadores projetados na representação recebiam tratamento do público frequentador do circo, instalado no Jardim Triana (zona Leste), na década de 1990, espaço que deu origem à história do leão abandonado. Convidados pelo ator Gustavo Idelbrando a se organizarem em fila, numa improvisada bilheteria, os espectadores eram abordados como se tivessem que apresentar seus ingressos para um espetáculo circense. Aos invés dos habituais bilhetes, numa referência à narrativa que surgiria posteriormente, os espectadores reais, agora em situação de plateia da cena do circo, eram consultados sobre a entrega dos animais (gatos, cachorros, etc). Em uma das versões da história do leão abandonado, ficamos sabendo que os proprietários do decadente circo buscavam a ajuda dos garotos da região a fim de conseguir que estes meninos trouxessem animais abandonados do bairro, para, possivelmente, servirem de alimento para o faminto leão. Nesta versão da história, os meninos que conseguiam entregar os animais, recebiam em troca ingressos gratuitos para assistirem ao espetáculo circense.

Ficamos sabendo ainda, que o circo teria partido em busca de outra temporada, ou mesmo por ter chegado à falência final. A partida ocorreu sem o leão, que, esquecido, ou abandonado no mesmo terreno em que antes se apresentava como atração, tornou-se história local, conforme o trecho da dramaturgia de O Tempo e o Cão: documentário Cênico em Canteiro Aberto "(...) E eles? Eles ainda escutam um rugido enorme na noite que pegava todo o bairro, um rugido dentro deles".

A história do leão, nos foi apresentada ainda na

época do projeto Como se pode brotar poesia na casa da Gente? - pesquisa de teatro documentário para e sobre a Cidade de São Paulo (2011), pelo parceiro do grupo Dolores Boca Aberta, Luciano Carvalho[107], e apurada no projeto O Tempo e o Cão (2018) junto às redondezas da sede do referido coletivo teatral durante nossos ensaios. Versões distintas do paradeiro do leão supunham: ter sido resgatado, ter morrido de fome pouco antes do resgate, ter morrido e ter sido enterrado no local onde o circo se apresentava. Contudo, as narrativas eram unânimes quanto aos rugidos de fome que o leão produzia enquanto permaneceu como chamariz das atrações do circo.

A encenação sobre o esquecimento do leão buscou enfatizar a questão da decadência do circo, retratada por meio do tempo estendido das ações cênicas, de narrativas circulares, de memórias inventadas e signos visuais datados. A história, dessa vez, foi contada pelos próprios personagens, os artistas que integravam o circo em nossa encenação, ilustrando a dicotomia entre a espetacularização e a crise das circunstâncias materiais sobre a vida.

A cena contava também com o relato do próprio Luciano Carvalho, projetado em vídeo em uma das faces de uma mala em referência à partida dos trabalhadores do circo. O tom da fala do Luciano nos remete às memórias de um espectador daquele antigo circo, que elaborou poeticamente o registro de uma infância que vivenciou a precariedade da vida do leão e a instabilidade das condições de trabalho dos artistas do circo. Em umas das passagens Luciano compartilha:

> *A essa altura, o circo já não estava mais fazendo o espetáculo. Ele começou... Eu vi um ou dois espetáculos bem precários e tal, no fim desse circo. O leão não fazia parte do espetáculo. Sei que essa mulher conseguiu a soltura do leão para encaminhar ele para um abrigo de felinos, né?...importados aí, tá?*
> *E quando ela veio resgatar ele aqui, ele estava morto, de fome, de fraqueza, de tristeza, né?*
> *E com a morte do leão que deve estar enterrado por aqui em algum lugar. É... Também morreu o circo. Foi interessante que as lonas, né? Entre aspas "coloridas" com remendos desbotados, que foram se desbotando e cada vez mais ganhando tons avermelhados de terra, assim, e com a chuva, era muito deprimente porque parecia que o circo estava derretendo, né? Ele começou a se desfazer, isso é uma coisa da minha cabeça, o corpo do leão se desfazendo, nesse espaço, nesse solo, um tempo que se acaba, um tempo que se abandona.*[108]

Interessante notar nas memórias do espectador Luciano a associação entre o abandono e a passagem do tempo. Se o abandono pode ser compreendido como a construção de um esquecimento, ao apagar uma narrativa, atropela-se com ela um tempo vivenciado. O contrário, por sua vez, também torna-se legítimo, ao lembrar- se de uma história nos nutrimos de experiências.

Na sequência do relato do Luciano, o ator Márcio Rossi trazia o seguinte fragmento do discurso de Luís Inácio da Silva, proferido pouco antes da prisão do ex-presidente:

> *Não adianta tentar acabar com as minhas ideias, elas já estão pairando no ar e não tem como prendê-las.*
> *Não adianta parar o meu sonho, porque quando eu parar de sonhar, eu sonharei pela cabeça de vocês e pelos sonhos de vocês (...)*
> *Não adianta eles acharem que vão fazer com que eu pare, eu não pararei porque eu não sou um ser humano, sou uma ideia, uma ideia misturada com a ideia de vocês. (Luiz Inácio Lula da Silva, 2018)* [109].

Durante as apresentações dessa cena, uma das participações mais marcantes foi a do espectador Renan, mais um dos desabrigados que acompanharam o nosso processo e as apresentações de O Tempo e o Cão: documentário cênico em canteiro aberto. Renan se revelava um líder entre os colegas. Embora todos cuidassem dos três cachorros que os acompanhavam, ele se intitulava tutor dos cães, e foi quem nos autorizou utilizar imagens do Renato Russo, o cachorro que ilustrou o material de divulgação da encenação O Tempo e o Cão.

---

*[107]Luciano Carvalho é poeta, dramaturgo e diretor teatral do coletivo Dolores Boca Aberta. Dirigiu e compôs coletivos dramatúrgicos de uma série de encenações, entre as quais se encontra A Saga do Menino Diamante _ Uma Ópera Periférica (2009-2012), espetáculo que recebeu os prêmios Shell (2011) e Cooperativa Paulista de Teatro (2010). Possui formação na área da Comunicação Social e pesquisa no campo do Desenvolvimento Territorial da América Latina e Caribe (Mestrado/ Unesp).*
*[108]Transcrição de entrevista com Luciano Carvalho, realizada pela Cia. Teatro Doc em 2011.*
*[109]Fragmento de discurso do Ex presidente Lula, proferido pouco antes da sua prisão em frente ao Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, em 07 de Abril de 2018, cunhado pelo ator Márcio Rossi durante nossos ensaios.Discurso na integra disponível em https://www.brasildefato.com.br/2018/04/07/leia-a-integra-do-discurso-historico-de-lula-em-sao-bernardo. Acesso em 21/05/2021.*

*Foto do espectador Renan, 33 anos, com o cachorro Renato Russo, concedida durante uma visita que fiz ao abrigo improvisado, no dia 29/2/2020.*

Renan esteve conosco durante a estruturação da encenação, assistindo e participando ativamente de três apresentações. Em todas as sessões assistidas, se demonstrou sensível ao discurso do ex-presidente Lula, por vezes, expressava em tom audível: "Lula Livre", acompanhada ou não, de choro. Na última vez que assistiu a O Tempo e o Cão, no dia 26 de abril de 2019, chorou copiosamente. Me aproximei e perguntei se queria uma água. Ele aceitou. Conforme nos aproximávamos do bebedouro e ficávamos mais distantes da cena, o espectador Renan aumentava a altura do choro, a ponto de alguns espectadores acharem que o choro dele, misturados com as alusões dos rugidos do leão, fosse uma proposta cênica.

Ao final da cena do leão, o despertador alertava para mais um momento reservado às memórias dos espectadores. Durante o tempo do alarme, como explicitado anteriormente, a plateia era convidada a ocupar a cena, interferindo no espaço, fixando nos objetos ali presentes os papéis em que deixavam anotados os rastros de suas leituras.

Na sequência, uma personagem feminina surgia paramentada com capa e guarda-chuvas para se proteger de um "temporal" que ela mesma produzia diante do público, por meio de um borrifador de água, numa das passagens da encenação que mais assumidamente buscava evidenciar os artefatos da teatralidade.

A encenação optou também por revelar o hibridismo de propostas no tratamento dos temas abordados por cada uma das cenas, buscando revelar a sobreposição de ideias que caracterizam um processo colaborativo. A cena de uma mulher que se esforçava para não esquecer, de forma distinta das outras cenas aqui descritas, partiu de improvisos sobre as observações das muitas demandas de uma mulher contemporânea e de experimentos com os elementos ficcionais e épicos, explicitados no fato da atriz assumir o tempo da ação, molhando sua própria capa de chuva, para na sequência narrar suas impressões sobre a chuva que acabara de construir.

Nessa cena a atriz pesava sua bolsa, e às vezes a de uma pessoa do público. No desenrolar da conversa sobre os pesos que a realidade de um tempo corrido nos impõe, a personagem compartilhava com a plateia a pesagem da sua cabeça, para tanto, pedia ajuda de um espectador para segurar sua bolsa e averiguar o peso marcado na balança. Na sequência a atriz fazia uma pequena análise dos preciosismos de uma mudança, para então concluir a cena com a frase: "Ninguém esquece um leão". Já convidando o público para apreciar o acervo de peças originais da Vila Itororó armazenadas para restauro.

Entre as peças tombadas, agrupadas no centro do Galpão da Vila Itororó, algumas carrancas em formato de leão, da construção original do Palacete construído por Francisco de Castro, idealizador da Vila Itororó, instigaram a Cia. Teatro Documentário a realizar uma cena nessa área. Dada a fragilidade das peças, a necessidade de iluminação extra e o deslocamento dos atores por um corredor estreito que isolam as esculturas, da visitação pública, a proposta foi descartada. Importa registrar que a ideia de uma cena nesse espaço permaneceu entre as sugestões mais frequentes dos espectadores, durante a temporada de ensaios abertos, demonstrando o vínculo entre as proposições artísticas do elenco da Cia. Teatro Documentário e as propostas dos espectadores da encenação.

## 5.4 O QUE OS PARDAIS DESTA ÁRVORE TÊM A DIZER

*Cada vez que nos lembramos de um fato do passado, a nossa mente faz um caminho diferente. As nossas lembranças se modificam sempre que são revisitadas. Na cidade que era bairro, a Cidade*

*Patriarca, Fernando nos contou que a árvore corria risco de ruir por conta dos cupins. Francisca ainda se lembra do dia que a Seringueira deitou e acabou. Seu João da banca de jornal disse que foi um raio. Para Carlos, a Seringueira continua lá até hoje. Flávio não esquece dos pardais que partiram em busca de outra casa. O Celso da fábrica de massas plantou no lugar quatro mudas de árvores. Luís reclamou que não tinha um teto só para ele, ainda assim, enfatizou:*
*- Foi triste ver os pássaros sobrevoando o espaço vazio deixado pela Seringueira, sem entender o que havia acontecido. Por que mesmo pediram para cortar a árvore?*[110]

De volta à sequência de cenas das últimas apresentações de O Tempo e Cão, enquanto os espectadores apreciavam as carrancas de leões da Vila, um som de cachorro de brinquedo anunciava a cena dos pardais desabrigados.

Também cunhada durante as investigações cênicas do projeto Como se pode brotar poesia na casa da Gente? (2010), que resultou no espetáculo Pretérito Imperfeito (2011), a cena dos pardais contava a história dos pássaros que se abrigavam em uma frondosa árvore em uma praça na zona Leste. Entre os anos de 1990 e 1992, a seringueira foi ganhando proporções volumosas, tomando toda praça. Seus galhos começaram a bloquear a fachada de uma padaria, prejudicando a visibilidade do letreiro do estabelecimento. Incomodados com a situação, os proprietários do estabelecimento solicitaram uma poda radical da árvore. Na mesma tarde, caiu uma chuva torrencial na região. Dezenas de pardais acostumados a se proteger na antiga moradia, permaneceram rodopiando em volta da antiga seringueira, até que encharcados, exaustos, se amontoaram já mortos no chão da praça.

A encenação da narrativa buscou evidenciar a produção do esquecimento, por meio do silenciamento. Além disso, a cena trazia signos que remetiam às 146 famílias desabrigadas que permaneceram em situações precárias após o incêndio da ocupação do edifício do Largo do Paissandu, localizado entre a Avenida Rio Branco e a Rua Antônio de Godói, no dia 01 de maio de 2018[111]. Em um trecho da cena, os atores Daniela Lopes e Gustavo Idelbrando apresentavam de forma polifônica as várias versões da história apresentadas pela vizinhança. Na sequência, a atriz Carolina Angrisani começava a procurar alguma coisa, até achar um post it, na intenção de quem deseja se lembrar de algo, mencionando: "Eu tinha alguma coisa a dizer". E prosseguia: "Eu gostaria de saber: o que os moradores dessa árvore têm a dizer?".

Em outro momento inusitado ocorrido em uma das apresentações do espetáculo, que aos olhos dos demais espectadores parecia ter sido ensaiado, tamanha sintonia estabelecida entre as escutas de uma pessoa da plateia e a atriz, uma espectadora levantou do seu assento e proferiu um poema sobre pássaros de sua própria autoria.
O fato nos convida a pensar sobre quais são mecanismos propositivos que fazem com que uma pergunta cênica receba uma resposta efetiva, seja ela compartilhada publicamente ou não.

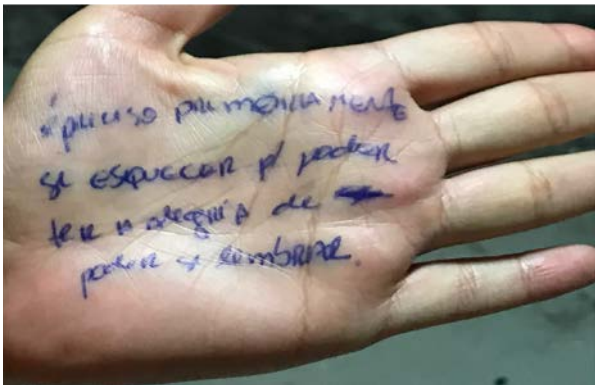
O final dessa cena abria espaço para que o público tivesse acesso ao Palacete, além do histórico do espaço, compartilhado em tom de visita guiada por Guilherme B. Leite (mediador e produtor cultural da própria Vila Itororó canteiro aberto) e eu, que apresentavámos narrativas vinculadas ao espaço, e que se entrecruzavam com as histórias e questões tematizadas pela encenação.

*Imagem do Palacete, Vila Itororó/Canteiro Aberto.*

[110]*Carolina Angrisani, atriz, professora e pesquisadora teatral, em fragmento retirado da apresentação do projeto O Tempo e o Cão (CIA. TEATRO DOCUMENTÁRIO, 2017, p.1)*
[111]*Para mais informações sobre o incêndio:https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/incendio-atinge-predio-no-centro-de-sp.ghtml. Acesso em 07/07/2021.*

Nesse momento compartilhávamos histórias como as da Dona Cida, antiga moradora de uma das residências do conjunto que forma a Vila, que ainda hoje, quando visita o espaço, conta que sente que o atual conjunto residencial do CDHU[112], em que mora desde a desocupação da Vila, lembra uma gaiola.

Em uma sessão, vimos que uma espectadora estava escrevendo a fala de Dona Cida em seu próprio braço. Ao perguntar o motivo, ela compartilhou que o bloco de notas adesivas Post-it que tinha recebido no início da sessão havia acabado, fazendo com que ela optasse por escrever em seu próprio corpo, a fim de não esquecer uma passagem marcante, de acordo com sua percepção.



*Solução de uma espectadora para driblar a falta de post-it e permanecer com suas anotações.*

## 5.5 O CÃO E O IMPERATIVO DA VELOCIDADE

Uma frase em língua quéchua, do Peru, cunhada pelo encenador Soler durante uma imersão com o Grupo Cultural Yuyachkani[113], dizia que "o passado está adiante de nós", servia de ponte para a desmontagem do acidente de carro e o atropelamento do cão, vivenciada pela psicanalista Maria Rita Kehl, ponto de partida para elaboração do livro O tempo e o Cão, a atualidade das depressões e inspiração para que a Cia. Teatro Documentário revisitasse suas histórias atropeladas".

*Como a gente vive num imperativo da velocidade*
*Em que você não tem escolha de não continuar na velocidade*
*E é claro que o episódio do carro na estrada foi uma espécie de condensação*
*Não foi uma metáfora foi uma metonímia a parte pelo todo*
*Aquilo lá mostrou como nós vivemos numa aceleração que às vezes atropela nossa SENSIBILIDADE.* [114]

A encenação finalizava com o que teria sido o quase atropelamento do cão, história contada pela autora Maria Rita Kehl. A quase morte do cão ocorreu em uma estrada de rodagem de alta velocidade, numa das muitas idas da autora até a Escola Florestan Fernandes do MST, em Guararema[115]. O ocorrido surge descrito no seguinte fragmento do livro O Tempo e Cão: atualidade das depressões.

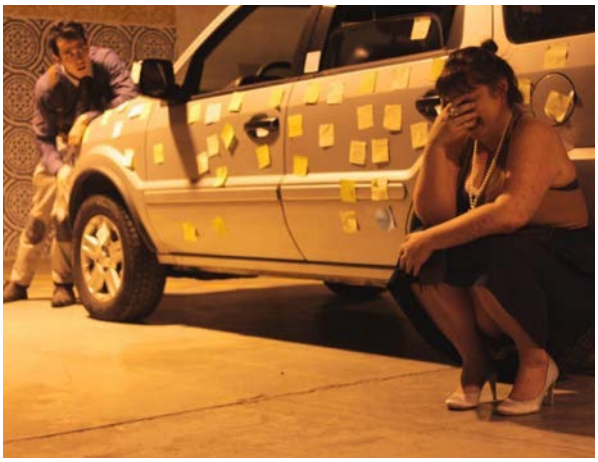
*Se o projeto deste livro se deve ao início de algumas análises com pessoas depressivas, o processo mental de sua escrita inaugurou-se no dia em que atropelei um cachorro. Foi um acidente anunciado, com poucos segundos de antecipação, e mesmo assim inevitável, por conta da velocidade normal dos acontecimentos na atualidade. Mal nos damos conta dela, a banal velocidade da vida, até que algum mau encontro venha revelar a sua face mortífera. Mortífera não apenas contra a vida do corpo, em casos extremos, mas também contra a delicadeza inegociável da vida psíquica. Naquele dia, acossada pelos caminhões que vinham atrás de mim em uma autoestrada, ainda pude ver pelo retrovisor que o animal ferido conseguiu atravessar o resto*

---

[112]*A sigla CDHU, refere-se a Companhia de Desenvolvimento Habitacional e Urbano do Estado de São Paulo. Para saber mais, acesse: https://www.cdhu.sp.gov.br.*
[113]*O Grupo Cultural Yuyachkani (Peru) atua na vanguarda da cena teatral desde o ano 1971. Entre os temas eleitos pelo coletivo artístico constam questões como a violência a grupos étnicos peruanos e trabalhos que pautam a memória social por meio de produções inscritas nos campos da performance política e da criação colaborativa. Saiba mais em: https://hemisphericinstitute.org/pt/enc07-home/enc07-performances2/item/954-enc07-yuyachkani.html*
[114]*Entrevista com a psicanalista Maria Rita Kehl realizada pela Cia. Teatro Doc, disponível em anexo.*
[115]*O MST_ Movimento Sem Terra tem prestado suporte às famílias de trabalhadores rurais nas 5 regiões do país, em 24 estados distintos. Idealizada pelo MST, a Escola Nacional Florestan Fernandes constitui um centro de formação e educação, localizado em Guararema, na Região Metropolitana de São Paulo. Maria Rita Kehl prestou atendimento psicanalítico dentro do MST, na Escola Nacional Florestan Fernandes.*

*da rodovia e embrenhar-se no mato. Em questão de segundos, não escutei mais seu uivo de dor nem pude conferir o dano que lhe fiz. O cão deixou de existir em meu campo perceptivo, assim como poderia ter sido definitivamente forcluído do registro da minha experiência; seu esquecimento se somaria ao apagamento de milhares de outras percepções instantâneas às quais nos limitamos a reagir rapidamente para em seguida, com igual rapidez, esquecê-las (Kehl, 2009, p.16-17).*

O áudio do acidente narrado pela própria Maria Rita Kehl acompanhava uma espécie de instalação. Um carro, que o ator Gustavo Idelbrando avisava que se tratava apenas de uma representação, surgia no meio do Centro Cultural Vila Itororó coberto das notas adesivas "Post-it" deixadas pelo público ao longo das cenas anteriores. Os Post-it, agora fixados na lataria externa do veículo, tinham por objetivo rememorar as experiências dos espectadores, bem como compartilhar os atos criativos dessas subjetivas diante das cenas vivenciadas.



*Carro contendo post-its com mensagens e memórias elaboradas pelos espectadores durante as cenas de O Tempo e o Cão: documentário cênico em canteiro aberto.*

Além de retratar episódios da narrativa do acidente do cão, trechos das outras três histórias que compuseram a encenação, apresentadas ao público em passado recente, eram retomadas de forma circular, justapostas, associadas a um texto que ressaltava a lembrança de que ninguém deveria perder tempo, vendo o tempo passar.

## 5.6 MEDIAÇÕES SOBRE PROPOSIÇÕES META- DOCUMENTARISTAS

Após o último alarme do despertador, os espectadores eram convidados para se organizar em subgrupos destinados à fruição coletiva de cada uma das histórias: do cachorro, do cavalo, dos pardais e do leão. Agrupados ainda no espaço da cena exposta, a cada noite eram convidados a reelaborar as experiências vivenciadas a partir de alguma proposta, que variava a cada apresentação. Algumas vezes eram estimulados a sugerirem alterações nas cenas. Em outras sessões pedíamos que definissem algo que lhes parecesse marcante, e algo que avaliavam que o experimento cênico havia esquecido. Nas elaborações compartilhadas por esses subgrupos eram recorrentes as passagens sobre lembranças com os animais e observações sobre os espaços cênicos.

Na última apresentação, a grande quantidade de pessoas presentes acabou gerando um maior tempo de deslocamento do público e uma dilatação da duração da apresentação, além disso tínhamos que administrar o tempo para saída do espaço (retirada da estrutura cênica da Vila Itororó). Nesse contexto convidamos os espectadores para conceber um prolongamento a partir da construção coletiva, a partir dos recursos dos próprios Post-it, sobre duas questões: Um recado para a Cia. Teatro Documentário sobre algo que não deveria ser esquecido, e uma outra anotação sobre as possíveis lembranças que a cena havia evocado para cada subgrupo.

Um dos subgrupos, com algumas pessoas que já tinham assistido a outras sessões (em dias com um público menor, ou ainda, em sessões que foram apresentadas menos cenas), se negou a realizar as anotações. Foi a única vez que um subgrupo preferiu dar outro rumo à proposta. A justificativa foi que usaram o tempo da discussão para pensar a questão da participação dos espectadores na encenação. Para eles, as mediações fundidas com a própria encenação, do início do espetáculo, causaram a expectativa de uma interatividade com a plateia, não contemplada na totalidade da encenação. Um espectador desse grupo sugeriu que levássemos a cabo a corajosa empreitada dessa "proposição meta documentarista", ressaltando como valorosos os aspectos da encenação que justamente estavam vinculados a momentos de maior participação do público.

As propostas feitas aos subgrupos de espectadores

ao final da encenação, para que formulassem questões acerca das cenas, disponibilizava todos os elementos cênicos do experimento para serem repensados pelo público, incluindo o trabalho dos atores. As proposições surgidas foram as mais variadas, tais como: "Imagine que vocês necessitam editar essa encenação para um festival, apenas com os melhores momentos do espetáculo, que imagens, que momentos vocês destacariam?". Essas proposições costumavam mobilizar mais o interesse dos espectadores ligados ao fazer teatral, como estudantes e artistas, e fez com que alguns espectadores se fidelizassem, participando de várias apresentações a fim de acompanhar o desenvolvimento da encenação, para observar como as propostas do público eram incorporadas ao espetáculo pela Cia.

Nesse sentido a plateia de cada sessão acabava participando do processo de escrita cênica da sessão posterior. O público, desse modo, foi incluído no experimento, não apenas para elaborar novas leituras para as novas escritas, mas como protagonista de um gesto propositivo durante a ação artística em curso. Conferindo ao público um ato explicitamente autoral, de parceria criativa:

> *O que faz com que os artistas percam o controle total sobre a dinâmica criativa, disponibilizando-se para tomar rumos imprevistos, tanto na abordagem de temas quanto na investigação de linguagem e maneiras de articular a escrita cênica, que surge da ação artística em curso.*
> *(DESGRANGES, 2017, p. 46).*

## 5.7 MEDIAÇÕES EM REDE

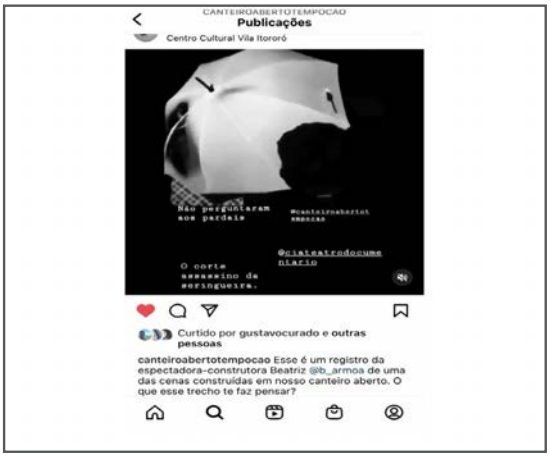
De forma distinta de outras encenações da Cia. Teatro Documentário, em que as propostas de mediação eram realizadas prioritariamente no início e no final do espetáculo, no caso da encenação de O Tempo e o Cão: documentário cênico em canteiro aberto a mediação perpassou toda a montagem cênica, não havendo momentos demarcados para as modalidades de aproximação e de prolongamento – como antes e depois. Contudo, a noção de mediação como espaço de aproximação com o público, espaço entre a cena e os participantes, entre artistas e espectadores, ou mesmo como espaço de diálogo entre os próprios espectadores, permaneceu norteando as propostas.
No projeto como um todo, o conceito de mediação foi tratado de forma ampla, com objetivos bem definidos: proporcionar mais tempo de fruição sobre as abordagens e temas motrizes do projeto, num espaço coletivizado, de modo a aproximar os espectadores, tanto das materialidades artísticas, como das múltiplas leituras produzidas sobre elas.

Ao mencionarmos que as propostas de mediação da Cia. Teatro Documentário foram, nesse caso, concebidas de forma ampla, temos como referência a noção proposta por Texeira Coelho sobre o âmbito das mediações, entendido nas palavras do autor como "(...) processos de diferentes naturezas cuja meta é promover a aproximação entre indivíduos ou coletividades e obras de cultura e arte" (COELHO, 2012, p. 268).

Nas redes sociais (Instagram, oficialmente, e esporadicamente no Facebook) as respostas sobre as propostas medianeiras permaneceram muito semelhantes às obtidas nas sessões presenciais. Nas postagens dos espectadores (fotos, vídeos, trechos da dramaturgia e da encenação), e nos comentários, destacam-se as associações entre os elementos da encenação e as narrativas, canções, lembranças pessoais e ainda as defesas de temas relevantes para os espectadores, conforme demonstram os fragmentos coletados da própria página do grupo no Instagram.[116]

No entanto, as participações virtuais trazem um dado que as diferencia dos retornos das mediações presenciais. Enquanto nos experimentos ao vivo as narrativas em torno dos quatro animais geralmente serviam de metáfora para tematizar questões políticas-sociais, nos retornos virtuais, às vezes, as existências dos animais tornaram-se o próprio tema, como podemos notar nos exemplos a seguir:

[116] *https://www.instagram.com/canteiroabertotempocao*



*Imagens de postagens dos espectadores na plataforma Instagram.*

Uma atitude atenta aos hábitos do espectador, por um lado, e as produções artísticas, por outro, nos permitirão compreender de que forma as experiências do público se efetivam em função das propostas de mediação, aqui pensadas também como atos criativos, do sentido e do sentir, destinados, tanto aos que atribuem sentido à leitura, como aos que se dedicam a construí-las de forma comungada, pois acreditamos que compreender-se como espectador-atuante da cena e do mundo ainda pode ser um modo de tornar a arte necessária.

# 6. ARREMATES FINAIS

As práticas cênicas aqui apresentadas trazem em comum a percepção das leituras e traduções do público teatral, inscritas, tanto nos processos de mediação extra-espetacular, quanto no decorrer das apresentações teatrais, como atos inventivos, que explicitam o caráter autoral próprio ao ato do espectador, conforme nos demonstram os estudos da recepção teatral, assim compreendidos, entre outros, por Desgranges: "De maneira que também os espectadores são instados a se colocar em condições de efetivar uma leitura que se produza como ato artístico, se concretize como gesto criativo, engendrando o que podemos compreender como uma dramaturgia do espectador." (DESGRANGES, 2017, p.32).

A leitura cênica costuma abarcar uma série de ações que, com maior ou menor consciência, são desempenhadas pelo público, dentre as quais podemos citar, sem a pretensão de esgotá-las: a identificação com os personagens; a imersão no universo ficcional; o distanciamento crítico; o reconhecimento das situações de vida ali presentes; as associações com passagens artísticas e vivenciais as mais diversas; a elaboração de hipóteses de leitura; o acesso a conteúdos mais ou menos esquecidos da memória; as elaborações poéticas que o espectador "escreve" enquanto lê; as compreensões e reinvenções possíveis para as composições artísticas propostas; entre outras. De forma semelhante aos modos como as criações cênicas operam, nos exercícios de leitura os sujeitos acessam tanto as informações projetadas no mundo externo, como seus conteúdos internos mais marcantes.

Nesses processos, uma série de fatores pode atuar estimulando insights dos sujeitos-leitores. Entre os aspectos capazes de potencializar as traduções dos espectadores, essa pesquisa buscou enfatizar: a abertura da produção artística para o diálogo com os espectadores nas diversas etapas da criação; o comprometimento das pessoas envolvidas nos processos artísticos-investigativos; a porosidade dos próprios produtos artísticos em questão; o tempo ampliado favorável à elaboração de experiências; a construção de um ambiente democrático que encoraje o compartilhamento das produções subjetivas; a atenção aos lugares de fala; e a promoção de escutas empáticas entre e com os participantes.

O emprego de processos medianeiros focados nos diálogos propostos pela cena, e na valorização das leituras pessoais dos espectadores, costuma engendrar um modo temporal propício para que os participantes tenham a acuidade necessária tanto para se perceberem, quanto para atuarem nas diversas etapas, sempre singulares, que compõem a produção de sentidos.

Nossa aposta é que a mediação tenha uma atuação focada em aproximar os espectadores daquilo que se apresenta como novo, valorizando o conhecimento que cada sujeito é capaz de elaborar sobre o que surge diante dele, e a partir do que acontece com ele.

Neste registro analítico me coloquei como espectadora das experiências que me marcaram como pessoa e como pesquisadora de teatro, bem como busquei rever alguns processos medianeiros que impactaram minha relação com a cena. Ao longo desta pesquisa percebi que tão relevante quanto tomar consciência de uma experiência é encontrar meios para reelaborá-la. Tornei-me ainda mais consciente de que o compartilhamento de experiências possibilita a elaboração de afetos significativos, enriquece percepções e vocabulários, propiciando espaços de aprendizagens entre pessoas de gerações e classes sociais variadas.

Como no caso da espectadora que nos ensinou que o tecido utilizado para projeção na encenação O Tempo e o Cão: em canteiro aberto pode ser pensado também como uma iluminura, termo até então desconhecido pela Cia. Teatro Documentário. Ou ainda, das aprendizagens que obtivemos durante os ensaios da mesma encenação, quando pudemos, junto com espectadores diversos, ouvir o ponto de vista das pessoas sem teto, que acompanhavam nossos processos investigativos em torno das questões relativas à falta de moradia.

Assim como os processos de mediação permitem a coletivização dos saberes, eles também oportunizam que assuntos negligenciados ganhem vozes, tons e volumes. Entendemos que as oportunidades de olhar para os assuntos tabus e, junto com a comunidade, buscar possíveis elaborações para os mesmos, podem inaugurar possíveis processos de cura. Pois, à medida que vários setores de uma mesma sociedade se abrem para essas escutas, e pessoas até então silenciadas passam a ter tempo e espaço para se expressarem, abrem-se novas possibilidades, nas quais esses mesmos indivíduos são convidados a ocuparem o lugar que lhes cabe nessa história.

Portanto, tão importante quanto conceituar com precisão as distinções entre "espectador" e "público" é a urgência em olhar para as

pessoas à margem dessas duas terminologias. As indagações "teatro para quê?", "teatro para quem?", não são apenas questões que apontam para a defesa da existência e do desenvolvimento de uma linguagem artística, mas se fazem fundamentais para sustentar as investigações que visam à democratização do acesso ao espaço físico e à apropriação dos canais expressivos que a cena oferece. Ou seja, um serviço público - para e com o público -, processual, que oportunize as pessoas a se sentirem aptas a compartilharem suas impressões sobre as questões que dizem respeito às encenações, às performances, aos encontros, à qualidade das presenças que se estabelecem por meio da prática teatral.

Um encenador que desconsidere o espectador, ou um ator, que diante da cena contemporânea seja incapaz de dialogar com o público a partir das proposições estéticas que integram sua atuação, ficam, de forma semelhante às pessoas que nunca frequentaram uma peça, desapropriados do próprio sentido do teatro.

À medida que interesses mútuos entre artistas produtores da cena e artistas leitores da cena se abrem para construções coletivas, a mediação - entendida como recurso dialógico que visa possibilitar trânsitos entre a materialidade cênica e a produção de sentido acerca do que é compartilhado - passa a deslocar-se para um espaço talvez ainda mais vigoroso do que o de atuar entre grupos ainda separados. Assim, a mediação pode também, de forma intencional, atuar junto a um coletivo interessado em investigar as possibilidades cênicas surgidas a partir das variadas questões urgentes de nossas sociedades contemporâneas.

Ainda que de caráter distinto, o trabalho de mediação, realizado com os espectadores que frequentam o teatro pela primeira vez, pode ser tão valoroso para o desenvolvimento da cena teatral quanto as mediações dedicadas a produzir coautorias artísticas desenvolvidas com os espectadores já familiarizados com a cena. Em ambos os casos - o da mediação para novos espectadores e o da mediação em propostas interativas de produção teatral -, o caráter inaugural redimensiona as reflexões produzidas na relação dos espectadores com os elementos cênicos.

A cena contemporânea apresenta desafios não apenas para quem a produz, mas também para os espectadores mais experientes, muitas vezes fixados nas convenções teatrais inscritas em outros tempos históricos. Nessas situações, a mediação pode funcionar como elemento propulsor de uma conduta espectatorial efetivamente autoral e propositiva.

Em contextos favoráveis, a mediação pode amparar a incorporação das experiências dos espectadores nas distintas fases do desenvolvimento criativo de uma produção teatral. De tal sorte que a medição pode, como no caso descrito da encenação O tempo e o Cão: em canteiro aberto, da Cia. Teatro Documentário, tornar-se parte do jogo cênico, estimulando ativamente a apropriação dos espaços de produção simbólica coletiva. Nessas circunstâncias, a mediação desloca-se do espaço do "entre" pessoas distintas, para assumir propostas inscritas no "com", no qual uma diversidade de leitores-propositores ocupam seus espaços na cena, instaurando conversas artísticas surpreendentes.

# REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


BARBOSA, Ana Mae. *Mediação, Medição*, Ação. Revista Digital Art & . Ano XIII - N. 17, 2016. Disp. em: http://www.revista.art.br/site-numero-17/01.pdf. Acesso em 01/05/2021.

BARBOSA, Ana Mae. *Tópicos utópicos*. Belo Horizonte: Com/Arte, 1998.

BARBOSA, Ana Mae e AMARAL, Lilian (Orgs). *Interterritorialidade: mídias, contextos e educação.* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

BARBOSA, Ana Mae e CUNHA, Fernanda Pereira da (Orgs.). *A abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais.* São Paulo: Cortez, 2010.

BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.* São Paulo: Brasiliense, 1983 (Obras Escolhidas, v1).

BENJAMIN, W. *O narrador. In: Obras Escolhidas;* tomo I. São Paulo: Ed Brasiliense, 1985a.

BENJAMIN, W. (G II-2, p. 479). Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker. In: Benjamin, W., *Gesammelte Schriften.* II-2, (Aufsaetze, Essays, Vortraege). Frankfurt: Suhrkamp Verlag, l985b.

BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* Obras escolhidas I. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, W. S*obre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana.* Trad. de Maria Luiz Moita. Relógio D'Água Editores, Lisboa, 1992.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política.* São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, W. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação.* São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação, n.19, jan-abr, 2002.*

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Tremores*: escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Tremores:* escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária: In: BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. Ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Ática, 1988, p. 274-275.

BOSI, Ecléia. *Memória e sociedade:* lembrança de velhos. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009.

BRAGA.J. L. Lugar de Fala como conceito metodológico no estudo de produtos culturais. In: MALDONADO, Alberto Efendy; FAUSTO NETO, Antonio; COGO, Denise; BRAGA, José Luiz et all. *Mídia e processos socioculturais.* São Leopoldo: Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2000. p. 159-184.

BRECHT, Bertold. *Poemas* (1913-1956). São Paulo: Brasiliense, 1986.

BROOK, Peter. *O Diabo é o Aborrecimento*. Lisboa: Edições Asa, 1993.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: O Ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin reconsiderado. *Revista de Literatura*, 33. UFC, 1996. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/1656. Acesso em 10/10/2020.

BUENO, José Lino Oliveira & NATHER Francisco Carlos. O Tempo subjetivo e percepção de movimentos em obras de arte. *Estudos de Psicologia,* 11(3), 2006, p. 265-274. Disponível em: https://www.scielo.br/j/epsic/a/jg3hvqrzY7zRFHfztRKsGTx/?lang=pt . Acesso em 15/07/2020.

BURKE, Peter. *A arte da conversação.* São Paulo: Unesp, 1995.

CADERNO PROJETO FORMAÇÃO DE PÚBLICO 2001-2004. SP: PMSP/SMC/SME/Dep. de Teatro, 2004.

CAMPOS, Ludimila Caliman & GARCIA, Mereida Maria Modesta Netto. *Pensando nos nós do Macramê: uma história, uma técnica, um lugar de memória no cotidiano feminino.* RJ., v. VII, n. 3, jul./set. 2012. Disp. em: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/aa_macrame.htm. Acesso em 23/12/2020.

CANTON, Kátia. *Espaço e Lugar*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CARNEIRO, Leonel Martins. *A experiência do espectador contemporâneo:* memória, invenção e narrativa. Tese de Doutorado. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2016.

CARNEIRO, Leonel Martins. A construção do espectador teatral contemporâneo. *Revista Sala Preta*, Vol. 17, n. 1, 2017.

CARNEIRO, Leonel Martins e GUIMARÃES, J. Editorial – O espectador contemporâneo. *Aspas*, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 1-6, 2016.

CARVALHAL, Júlia A. R. *Provocador Cênico:* implicações de uma outra função em Processos Colaborativos e Pedagógicos. Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Univ. de Brasília, 2016.

CARVALHO, L.C.L. Mediação em artes cênicas e laços amorosos com o mundo. *Revista Cidade Nuvens*, v.2, n. 2, p.173, 2020. Disponível em: http://periodicos.urca.br › rcn › article › download. Acesso em 03/05/2021.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. SP: Papirus/Travessia do Século, 1995.

CHAUÍ, Marilena. Os trabalhos da memória. In: BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade*. Lembranças de Velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CIA. TEATRO DOCUMENTÁRIO. *O Tempo e o Cão:* documentário cênico de pequenas memórias da cidade. Projeto entregue à Lei de Fomento ao Teatro de São Paulo, 31 edição, SMC/SP, 2018.

CIA. TEATRO DOCUMENTÁRIO. *Como se pode brotar poesia na casa da Gente?* Pesquisa de teatro documentário para e sobre a Cidade de São Paulo. Projeto entregue à Lei de Fomento ao Teatro de São Paulo, 16 edição, SMC/SP, 2010.

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

COELHO, José Teixeira. *A cultura e seu contrário:* cultura, arte e política pós-2001. Iluminuras, Itaú Cultural: SP, 2008.

CORNAGO, Óscar. Estéticas de la participación y éticas del (des)encuentro. Telón de Fondo – *Revista de teoría y crítica teatral,* Buenos Aires, v. X, n. 24, p. 191-213, dez. 2016.

CORNAGO, Óscar. *Ensayos de teoría escénica: sobre teatralidad, público y democracia.* Madrid: Abada, 2015.

COURTNEY, Richard. *Teatro e pensamento.* São Paulo: Perspectiva, 1980.

COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. *Projeto História* n.15, São Paulo, 1997.

DA COSTA, José. *Teatro Contemporâneo no Brasil.* Criações partilhadas e presença diferida. Rio de Janeiro: 7 letras, 2009.

DA-RIN, Silvio. Espelho Partido – *tradição e transformação do documentário*. São Paulo: Azougue Editora, 2008.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo:* comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos.* 8. ed. atualizada. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Rizoma. In: *Mil platôs:* capitalismo e esquizofrenia. v. 1. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.

DELEUZE, Gilles. *O que é um dispositivo?* O mistério de Ariana. Lisboa: Ed. Vega – Passagens, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro:* um manifesto de menos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

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

DESGRANGES, Flávio. Quando teatro e educação ocupam o mesmo lugar no espaço. *Revista do Site da Secretaria de Educação do Estado de São Paulo,* 2004, p.7.
Disponível em:http://www2.eca.usp.br/inerte/publicacao/43/.Acesso 14/07/2021.

DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do teatro:* provocação e dialogismo. São Paulo: Editora Hucitec; Edições Mandacaru, 2006.

DESGRANGES, Flávio. Mediação Teatral: anotações sobre o Projeto Formação de Público. *Revista Urdimento,* 2008. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/inerte/sites/default/files/media/paper/urdimento_10_especial.pdf. Acesso em 01/05/2021

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

DESGRANGES, Flávio e LEPIQUE, Maysa (org.). *Teatro e vida pública:* o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo: Hucitec: Cooperativa Paulista, 2012b.

DESGRANGES, Flávio. Meandros Genéticos de um Pretérito Imperfeito: A indelével interferência dos processos de criação nos

modos de recepção artística. In: Ferraz, A. (org) *Uma escrita documental:* Cia. Teatro Documentário - encontros e perdas nas casas e ruas da cidade de São Paulo. São Paulo: Design Editorial, 2014a.

DESGRANGES, Flávio. O desejo dos outros: aspectos da relação entre teatro e público na contemporaneidade. *MORINGA*. Artes do Espetáculo, v. 5, n.1, 2014b. Disp. em: https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/19620. Acesso em: 25/12/2021.

DESGRANGES, Flávio. A Interferência dos Processos de Criação nos Modos de Recepção Artística: Percursos de um Pretérito Imperfeito. In: DESGRANGES, Flávio & SIMÕES, Giuliana (Org.) *O Ato do Espectador:* perspectivas artísticas e pedagógicas. São Paulo: Hucitec; Florianópolis; iNerTE, 2017.

DESGRANGES, Flávio. O que eu significo diante disso: ação artística com espectadores teatrais. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, UFRGS, v. 10. n. 10, 2020.

DEWEY, John. *A arte como experiência*. São Paulo: Editora Martins, 2010.

DEWEY, John. *Democracia e Educação:* uma introdução à filosofia da educação. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1959.

DI TELLA, Andrés. O documentário e Eu. In: LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora (Orgs.). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DIDI HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha.* São Paulo: Editora 34, 2010.

DOAT, Jan. *Entrée du public:* la psychologie collective et le théâtre. Paris: Éditions de Flore, 1947.

DUBATTI, Jorge. *Filosofia del Teatro I*: convivio, experiencia, subjetividade. Buenos Aires: Atuel, 2007.

DUBATTI, Jorge. Construindo Novos Olhares: a Importância da Formação do Espectador, Subtexto, *Revista de Teatro Galpão Cine Horto*, Ano XIV, n. 13, Set, 2017. Disponível em: https://galpaocinehorto.com.br/wp-content/uploads/2020/03/subtexto13_pt.pdf.

DUNKER, Christian. A empatia como experiência estética. Carteiro do Inconsciente. *Revista Arte Brasileiros.* Disponível em: https://artebrasileiros.com.br/featured/a-empatia-como-experiencia-estetica/. 2017. Acesso em 01/10/2021

DUNKER, Christian. A Educação, o olhar e a leitura de imagens. *Revista Arte Brasileiros.* Outubro de 2018. https://artebrasileiros.com.br/opiniao/carteiro-do-inconsciente/a-educacao-do-olhar-e-a-leitura-de-imagens/. Acesso em 20/10/2018.

FABIANO, Cláudia Alves. *Uso do Território*, *Descentralização e Criação de Redes no Teatro Vocacional:* aspectos da práxis teatral do artista-orientador. Dissertação de mestrado – PG CAC/ ECA/ USP, 2010.

FABIANO, Cláudia Alves. *Por uma práxis teatral descentralizada:* o uso do Território no Teatro Vocacional. Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010. Disp.http://portalabrace.org/vicongresso/pedagogia/Claudia%20Alves%20Fabiano%20-%20Por%20uma%20praxis%20teatral%20descentralizada.pdf. Acesso em: 25/12/ 2021.

FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra.* Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

FARIAS, Agnaldo. Entre a potência da arte e sua ativação cultural: a curadoria educativa. In: MARTINS, Mirian Celeste, EGAS, Olga e SCHULTZE, Ana. *Mediando [con]tatos com arte e cultura.* São Paulo: Pós-graduação do Instituto de Artes/Unesp, 2007.

FAVARETTO, Celso. Arte contemporânea – opacidade e indeterminação. Rapsódia - *almanaque de filosofia e arte.* Publicação do Departamento de Filosofia da USP. n° 8, 2014.

FAVARETTO, Celso. *O grande mundo da invenção*. ARS (São Paulo), 15(30), 33-48, 2017. Disponível em https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.134274. Acesso em 13/09/2021.

FERAL, Josette, *L'École du Jeu*. Paris: L'Entretemps, 2003.

FERNANDES, Silvia. Experiências de performatividade na cena brasileira contemporânea. *Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Arte.* ABRACE, ANPAP e ANPPOM em parceria com a UFRN. Vol. 1. 2014.

FERRANTE, Elena. O Livro Roteirizado. In: FERRANTE, Elena. *Frantumaglia*. Rio de Janeiro: Ed. Intrínseca, 2017. Disponível em:www.intrínseca.com.br Acesso em 13/07/2021.

FERRAZ. Aline (Org.) *Uma escrita documental:* Cia. Teatro Documentário - encontros e perdas nas casas e ruas da cidade de São Paulo. São Paulo: Design Editorial, 2014.

FEUERSTEIN, R. & FEUERSTEIN, S. *Mediated learning experience:* a theorical review. Em R. Feuerstein, P. S. Klein, & A. J. Tannembaum (Orgs.). Mediated Learning Experience (MLE): Theorical, psychosocial and learning implications . London: Freund, 1991.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir:* nascimento da prisão. Petrópolis: RJ: Vozes, 1977.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2*: O uso dos prazeres. (M. T. Albuquerque, Trad.) Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler:* em três artigos que se completam. São Paulo: Cortez, 1989.

FREIRE, Paulo. *A educação como prática para a liberdade.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

FREIRE, Vítor. Reflexões sobre os esforços na formação de plateia para o teatro paulistano. *Revista Sala Preta*, Vol. 17, n. 1, 2017 Disp. em: doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v17i1p194-207. Acesso em 10/10/2021.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método.* Petrópolis, R J : Vozes, 1997.

GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de arte.* São Paulo: Editora WMF; Martins Fontes, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GALEANO, Eduardo. *O Livro dos abraços.* Porto. Alegre: L & PM, 2002.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana.* Petrópolis: RJ: Vozes, 2007.

GONÇALVES. Ana Maria Gonçalves.*Um Defeito de Cor*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2006.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 1984. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4584956/ Acesso. 10/01/2021.

GROTOWSKI; FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007.

GUATTARI, F. *Caosmose:* Um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GUÉNOUN, Denis. *O Teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença:* o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC RIO, 2010.

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

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença.* Petrópolis: Vozes, 2000.

HEIDEGGER, M. *Seminários de Zollikon.* Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

ISER, Wolfgang. *Uma teoria do efeito estético.* São Paulo: Ed.34, 1996.v.1

JAPPE, Anselm. O reino da Contemplação Passiva. In: NOVAES, Adauto (org.). *Muito além do espetáculo.* São Paulo: Senac, 2005.

JOSGRILBERG, Fabíola Pozuto. A temporalidade a partir da perspectiva existencial. *Rev. Abordagem gestalt*. [online]. 2007, vol.13, n.1, , p. 63-73 . Disponível em:http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-68672007000100005&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 24/12/ 2021.

KEHL,Maria Rita. *O Tempo e o Cão:* a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009.

KOUDELA, I. *A ida ao teatro.* São Paulo: FDE, s/d. Disponível em: http://culturaecurriculo.fde.sp.gov.br/administracao/Anexos/Documentos/420090630140316A%20ida%20ao%20teatro.pdf. Acesso em: 07/10/2021

KOUDELA, I. D.; JR. ALMEIDA, J. S. *Léxico de Pedagogia do Teatro.* São Paulo: Perspectiva, 2015.

KWON, Miwon. *One place after another:* Site-specific art and locational identity. London: The MIT Press, 2002.

LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia.* São Paulo: Martins Fontes, 1993

LE GOFF, J. *História e Memória.* São Paulo: Ed. Unicamp, 1996.

MATOS, Olgária. *O iluminismo visionário:* Benjamin, leitor de Descartes e Kant. 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

MARTIN, Jay. *Cantos de experiência.* Variaciones modernas sobre un tema universal. Buenos Aires: Paidós, 2009.

MARTÍN-BARBERO, *Jesús. De los medios a las mediaciones:* comunicación, cultura y hegemonía. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.

MARTINS, Leda. *Performances da oralitura:*corpo, lugar da memória.. Letras, (26), (2003). Disponível em : https://doi.org/10.5902/2176148511881

MARTINS, Mirian Celeste (Org.). *Mediação cultural: olhares interdisciplinares*. São Paulo: Uva Limão, 2017.

MATTA, Roberto. Você tem Cultura? *Jornal da Embratel*, RJ, 1981, p. 2. Disp. em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/877886/mod_resource/content/1/2_MATTA_Você%20tem%20cultura.pdf. Acesso em 20/02/2020.

MATTA, Roberto. *Experiências e conceitos*. São Paulo: terracota, 2014.

MENDES, Julia Guimarães. *Teatros do real, teatros do outro:* os atores do cotidiano em cena contemporânea. 2017. Tese (Doutorado) – ECA USP, São Paulo, 2017.

MENDONÇA, Renato. Entrevista com Jorge Dubatti. In: *Revista Cena*, n. 10, PPGAC, Porto Alegre, 2011.

MICHALSKI, Y & ROTAR, R. *Teatro e Estado.* As Companhias Oficiais de Teatro no Brasil: história e polêmica. Rio de Janeiro, Hucitec – IBAC, 1992.

MURICY, Katia. *Alegorias da dialética:* imagem e pensamento em Walter Benjamin. 1.ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.
NICHOLS, Bill. Introdução ao Documentário. São Paulo: Papirus, 2005.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. São Paulo: Papirus, 2005.

OLIVEIRA, E. S.; CORRÊA, V. S. A. Ensino de artes: a abordagem triangular de Ana Mae Barbosa. *Revista Contemporartes.* São Paulo, 2018. Disponível em: http://revistacontemporartes.com.br/2018/12/14/ensino-de-artes-a-abordagem-triagular-de-ana-mae-barbosa/. Acesso em: 10 maio 2020.

OROZCO GÓMEZ, Guillermo. Recepción televisiva y mediaciones: la construción de estrategias por la audiência. *Televidencia. Cuademos de Comunicación,* n. 6, México, 1994.

PAULA. Simão (Org.) *Freud - Seus provérbios e pensamentos.* 2017. Disponível em:
https://br1lib.org/book/17135507/5ec84f. Acesso em 10/11/2021.

PAVIS, Patrice. *Dicionário do teatro.* 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo.* São Paulo: Perspectiva, 2017.

PEARSON, Mike. *Site-specific performance.* New York: Palgrave Macmillan.2010.

PICON-VALLIN, B.; MAGRIS, É (org.). *Les Théâtres Documentaires.* Montpellier: Éditions Deuxième Époque, 2019.

PICON-VALLIN. O Teatro e as formas Documentais. In: Ferraz, Aline (Org.). *Uma escrita documental:* Cia Teatro Documentário em encontros e perda nas casas e ruas da Cidade de São Paulo. SP. Design Editora Gráfica, 2014, pp.217, 218.

PICON-VALLIN, B., VELOSO, B., & OLIVEIRA, C. A. de A. (2011). Teatro híbrido, estilhaçado e múltiplo: um enfoque pedagógico. *Sala Preta*, 11(1), 193-211. https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v11i1p193-211.Acesso em 13/09/2021.

PIMENTEL, Luiz Paulo e AQUINO, Júlio. Um qualquer espectador: notas sobre um escândalo teatral. *Revista Sala Preta*, Vol. 17, n. 1, 2017.

PORTAL GELEDÉS. Público pede e Itaú Cultural cancela apresentação de peça considerada racista. 05/05/2015.
Disponível em: https://www.geledes.org.br/publico-pede-e-itau-cultural-cancela-apresentacao-de-peca-considerada-racista/. Acesso em 20.12.2021.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO. Balanço de Gestão. SP, 2004. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/arquivos/secretarias/governo/BalancoGestao.pdf

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Abraçar e ser abraçado. In: DESGRANGES. Flávio. *A pedagogia do teatro:* provocação e dialogismo. São Paulo: Editora Hucitec: Edições Mandacaru, 2006.

PUPO, Maria Lúcia de S. Barros. Mediação Artística, uma tessitura em processo. *Revista Urdimento*, n. 17, de 2011, p. 114. Disp. em https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102172011113/9534.
Acesso em 21/09/2021.

PUPO, Maria Lúcia de S. Barros. Alteridade em Cena. *Sala Preta*, n. 12, v. 1, p. 46-57, São Paulo, 2012. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57546/60585 .Acesso em 17/04/2020.

PUPO, Maria Lúcia de S. Barros. *Para alimentar o desejo de teatro.* São Paulo: Hucitec, 2015.

PUPO, Maria Lúcia de S. Barros. Leituras da Cena do Didatismo à Interlocução. S*ubtexto _ Revista de Teatro do Galpão Cine Horto.* n13 - BH, set 2017. Disp. em:https://issuu.com/galpaocinehorto/docs/00_revista_subtexto_port_final Acesso em 21/09/2021.

PUPO, Maria Lúcia de S. Barros. "Teatros documentários": esfera pública e subjetividade. *Revista Sala Preta*, 20, n. 1, 2020 DOI: 10.11606/issn.2238-3867.20i1p220-228. Acesso em 1/11/2020.
RAMOS, Luiz Fernando. *Da pateada à apatia:* O teatro da bagunça de Alcântara Machado e a crítica de teatro no Brasil. Rio de Janeiro: O Percevejo, 1994.

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

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante:* cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte : Autêntica, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RIBEIRO, D. *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte (MG): Letramento, 2017.

ROMEO, Simone do Prado. *O movimento Arte contra a barbárie:* gênese, estratégias de legitimação e princípios de hierarquização das práticas teatrais em São Paulo. Universidade Federal de São Paulo - Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Guarulhos, 2016.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia* – terceiras estórias. 2a ed., Rio de Janeiro: José Olympio. 1968.

SALUME,Celida. *Fome de quê? Processos de criação teatral na rede pública de ensino de Salvado*r. São Paulo: Hucitec, 2019.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões.* Coleção: Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

SANTOS, Milton. *O Tempo nas cidades.* 1989, p. 21. Disponível em : http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v54n2/14803.pdf. Acesso em 19/07/2020.

SECRETARIA MUNICIPAL DA CULTURA DA CIDADE DE SÃO PAULO. *Programa Fomento*. https://fomentoaoteatro.wordpress.com. Acessados em:17/07/2021

SIGNATES, Luiz. Estudo sobre o conceito de medição. São Paulo. ECA/ USP. *Novos Olhares*, 1998, p.36. Disponível em:https://www.tjap.jus.br/portal/images/stories/CURSO_MEDIACAO/Texto_-_Estudo_sobre_o_conceito_de_mediao.pdf. Acesso: 17/09/2020.

SILVA, João Gabriel. *O castelo da experiência:* Walter Benjamin e a literatura medieval. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Psicologia, 2012.

SILVA, José Jackson; TORRES NETO, Walter Lima. Considerações sobre o conceito de site-specific no Teatro Brasileiro. *Urdimento*, Florianópolis, v.2, n. 38,ago./set.2020.

SILVA, Tomaz Tadeu da .(Org.)Stuart Hall, Kathryn Woodward- *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.* Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SIMÕES, Giuliana. O espectador em pleno voo: as experiências do iNERTE. *Revista Sala Preta*, v.13, n.2, 2013. Disp. em: http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69088/71533v.13. Acesso em 20/10/2021.

SIMÕES, Giuliana. *Teatro e Sociedade:* Reflexões sobre a formação da plateia brasileira. Dissertação de Mestrado. ECA/USP. São Paulo, 2001.

SIMÕES, Giuliana. *Veto ao modernismo no teatro brasileiro.* São Paulo, Editora Hucitec/Fapesp, 2010.

SOLER, M. Marcelo. *O campo do teatro documentário:* morada possível de experiências artístico-pedagógicas. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/T.27.2015.tde-24112015-104357. Acesso em: 2021-07-27.

SOLER, M. Marcelo. O campo do teatro documentário. *Sala Preta*, 13(2), 2013. https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p130-143. Acesso em 17/01/2021.

SOLER, M. Marcelo. *Teatro Documentário:* a pedagogia da não ficção. SP: Hucitec, 2010.

TARKOVSKI, Andreaei Arsensevich. *Esculpir o Tempo.* São Paulo: Martins Fontes, 1998.

UNESCO. *Reinventar a Cidade.* 2019. Disp. em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000367693_por. Acesso em 13/03/2021

ZAMIN, Ângela. A Crítica das práticas no Dizer do Repórter. *Revista Observatório.* Vol. 4, n. 1, Janeiro-Março. 2018 Disponível em: http: //dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2018v4n1p327. Acesso em 09/02/2021.

# ANEXO:

Entrevista com Maria Rita Kehl concedida à Cia. Teatro Documentário em função do Projeto O Tempo e o Cão – documentário cênico de pequenas memórias da cidade (2018), com o apoio da 31° edição da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. A entrevista foi realizada às 15h30, do dia 28/02/2018, no consultório da própria Dra. Maria Rita Kehl, no bairro Sumaré, na cidade de São Paulo.

## LEGENDA DAS ABREVIAÇÕES:

**M.R.K.**: Maria Rita Kehl (Psicanalista, jornalista, escritora, autora do livro O tempo e o cão: a atualidade das depressões);
**M.S.**: Marcelo Soler (Encenador, dramaturgo e fundador da Cia. Teatro Documentário, atua ainda como professor universitário e pesquisador do campo do teatro documentário e da linguagem audiovisual);
**M.R.**: Marcio Rossi (Ator da Cia. Teatro Documentário, professor da linguagem audiovisual);
**G.C.**: Gustavo Curado Idelbrando (Professor e pesquisador da pedagogia do Teatro documentário, ator da Cia. Teatro Documentário);
**A.F.** : Aline Ferraz (Autora desta Tese, professora, pesquisadora, atua como mediadora teatral da Cia. Teatro Documentário).

**M.S.**: Eu vou começar a entrevista. Primeiro eu queria que você se apresentasse da maneira como você acha que deve ser uma apresentação.

**M.R.K.**: Tá. Está bem. Eu sou Maria Rita Kehl, psicanalista. Também sou jornalista, fui jornalista antes de ser psicanalista, então eu sempre coloco isso, porque gosto muito de escrever e também depois da psicanálise escrevi alguns livros, então sou autora de alguns livros, um deles é O tempo e o cão: a atualidade das depressões, que foi um livro, que eu não esperava, talvez pelo momento, ele foi bem importante, ganhou o prêmio Jabuti, de 2010, 2011. E outra coisa importante na minha vida, bem importante, que eu também não esperava, é que eu fui membro da Comissão Nacional da Verdade, escolhida, nomeada pelo governo Dilma, e eu não esperava que eu fosse escolhida, porque todos os meus colegas eram já advogados, históricos defensores de presos políticos etc. E eu estava ali no meio, fiquei muito honrada. Quem me indicou depois eu fiquei sabendo foi o MST, porque durante muitos anos eu atendi pacientes lá na escola nacional do MST, e eles me indicaram.
Foi uma dupla honra, e aí minha pesquisa, meu capítulo, evidentemente, eram as graves violações dos direitos humanos contra camponeses, que eu já tinha uma certa familiaridade, e no pacote; e aí quem fez a lei, talvez desconhecia a extensão do problema: grupos indígenas. E os grupos indígenas, que eles, talvez, tenham votado como se fosse uma vírgula, é a população que tem o maior número de vítimas de violação de direitos humanos durante a ditadura militar. Não porque eles lutassem contra a ditadura, porque eles estavam isolados nas suas terras, nem sabiam, como disse o Davi Yanomami: "Eu nem sabia que havia governo. Eu estava na minha terra". Como se ali fosse um país, como é sempre o território indígena, mas, na época das grandes obras amazônicas, estradas, abertura de estradas hidrelétricas, algumas das quais nem geraram energia suficiente para se pagar. Era a corrupção no tempo da ditadura. Que todo mundo achava que não tinha, porque não tinha imprensa livre. Mas, então, morreram mais de oito mil indígenas, não só em confrontos, houve mortes em confrontos, mas principalmente porque, eu estou adiantando, esse nem é nosso tema, mas é importante divulgar sempre, porque as frentes de aproximação aos índios que iam para tirá-los de lá, removê-los, sem eles nem saber o que estava acontecendo, não levavam vacinas, embora desde 1946, desde os irmãos Vila Boas já se soubessem que os índios não tinham resistência para doenças de brancos. Então eles morriam de gripe, de sarampo, de catapora, por falta de resistência e por... Quer dizer, nós acusamos os governos militares por assassinato, porque era um descaso intencional. Nós entrevistamos inclusive um ex-agente da Funai que se demitiu porque ele disse que "não entrei nesse trabalho para ser coveiro de índios."
Veja um serviço público garantido, aposentadoria com tudo e ele se demite. Com 28 anos, 29, 30 anos. Ele deu uma entrevista para a Veja, que na época era uma revista de oposição à ditadura. Isso é muito rápido. Só para me apresentar, mas eu acabei apresentando um problema que está até hoje aí no Brasil que são as devastações de terras indígenas, o desrespeito aos direitos fundamentais dos nossos povos originários.

**M. S.** Antes de propor o que eu vou propor, eu falei que é o centro. Nós vamos fazer agora uma ação em Perus, possivelmente sobre a descoberta agora, alguns de vocês estão sabendo, da primeira pessoa que foi identificada.

**M.R.K.**: Não é a primeira pessoa. O Casemiro.

**M. S.**: Então, a imprensa está divulgando como a primeira.

**M.R.K.**: Naquela cova?

**M. S.** : Sim, naquela cova

**M.R.K.**: A tá, porque outras já foram. O Dimas Casemiro.
Muito interessante.

**M.R.K.**: Vocês vão lá?

**M. S.**: Na terça-feira a gente começa uma ação. Em Perus.

**M.R.K.**: Parabéns.

**M. S.**: Mas, aí o que eu gostaria, mas aí é o tempo da memória. Eu queria que você relatasse pra gente, pela sua memória, a lembrança do fato que fez você escrever esse livro.

**M.R.K.**: Interessante, porque no livro isso está. Agora eu preciso me lembrar.

**M.R.K.**: Foram alguns fatos, Mas, talvez
O que me veio agora...
Então... Não sei se é o que está. É...
Na abertura do livro, é que...
E claro que eu quero ser bem genérica, porque essas pessoas não estão mais, mas suas famílias estão. Ãh... Nos anos 80… eu passei por dois suicídios de analisados meus.
Eu não sei se é isso que eu escrevi aí...

**M. S.**: Não, mas isso é interessante...

**M.R.K.**: Ah não, agora já me lembrei; o fato. Eu passei por dois suicídios de pacientes. É claro que eu era mais inexperiente, mas eu não vou me atribuir... Eu me sinto co-responsável, mas, é claro, eu não vou me atribuir a culpa.
Nem deu tempo, suficiente pra... (de trabalho), para eu supostamente, poder ter impedido isto. Bom, então, isto... Me ocorreu agora, então é muito importante... Depois, felizmente, isso nunca mais aconteceu, mas foram dois – numa diferença de um ano assim – foi uma coisa muito séria. Não sei se eu era imprudente de aceitar pacientes muito graves, ou se foram acasos, a coincidência dos dois.
Bom, o fato que me motivou escrever esse livro é... Foi o atropelamento de um cachorro. É... Na via Dutra, justamente quando eu ia atender lá na Escola MST.
E foi o que me fez pensar... Felizmente eu não matei cachorro.
Eu vi ele cruzar a pista. Foi uma sorte porque eu...
Eu estava na velocidade. E nem sou uma pessoa de correr.
Eu estava na pista direita, andando na velocidade que…Mas, ali na pista da direita
Os caminhões, os ônibus…
E eu vi um cachorro começando a cruzar a pista,
E se eu brecasse?...
Eu ia ser prensada entre dois caminhões.
Então eu tinha que continuar. Eu consegui diminuir um pouquinho
E felizmente, não vinha nenhum carro na outra faixa.
Eu senti que bati nele.
E eu pude vê-lo pelo retrovisor, atravessando a pista. Só com três patas, como se ele tivesse machucado, ou quebrado uma. Ele, eu não sei… E na outra pista, ele também não... Deu sorte de não ser atropelado. Ou seja, ele passou uivando, e entrou no mato do lado de lá.
Eu fiquei muito nervosa. Mas, ao mesmo tempo, muito comovida, dele não ter morrido. E isso disparou… Claro, eu já tinha pensado um pouco, Não foi nessa época que...
Já fazia mais de dez (10) anos que eu tinha perdido esses pacientes com depressão. Mais de dez anos. Bem mais! Foi em 2010/2011...
Quando eu comecei a atender paciente lá na escola do MST. Mas, aí eu comecei a pensar na questão da velocidade.
Como a gente vive num imperativo da velocidade
Em que você não tem escolha, de não continuar na velocidade. E… É claro, que o episódio, do carro na estrada foi uma espécie de condensação, assim, né?
Não foi uma metáfora, foi uma metonímia. Assim como se... a parte pelo todo.
Aquilo lá me mostrou como nós vivemos uma aceleração que às vezes atropela a nossa sensibilidade.
O cachorro como se ele pudesse representar algo mais delicado que eu, mais frágil do que eu, mas há algo que em nós também é delicado e é frágil e eu me lembrei que nas representações do Renascimento e da idade média o cão é símbolo da melancolia. Porque o cão aparece muitas vezes em representações pictóricas, e tem uma cara de cachorro. Não quer dizer que ele esteja triste, às vezes ele está só ali ao lado do dono sentadinho, quietinho, mas ele se torna o símbolo da melancolia. Por isso que se chama "O tempo e o cão".

**M.S.**: E aí o que eu vou te pedir agora e aí vamos ver como a gente faz. Você poderia ler. E já peguei o trecho, você poderia ler o trecho.

**M.R.K.**: Claro!

**M.S.**: O trecho começa aqui e termina aqui, mas aonde você quiser parar em algum momento, você pode parar

**M.R.K.**: Tá bom . Vou até colocar esse meu micro óculos, porque se não vai ficar assim. "O tempo dos sujeitos e os tempos dos outros" (é o nome desse sub. capítulo) Se o projeto deste livro se

deve ao início de algumas análises com pessoas depressivas, o processo mental de sua escrita inaugurou-se no dia em que atropelei um cachorro. (Vocês vão fazer eu repetir. Engraçado. É bom para saber se minha memória está boa). Foi um acidente anunciado, com poucos segundos de antecipação, e mesmo assim inevitável, por conta da velocidade normal dos acontecimentos na atualidade. Mal nos damos conta dela, a banal velocidade da vida, até que algum mau encontro venha revelar a sua face mortífera. Posso fazer um comentário no meio? Mau encontro é o modo como o Spinoza... tenta... Spinoza não é um moralista, ele não fala de pecado, de bom e mau de ruindade, ele fala de bons encontros e de maus encontros. Ele acha que isso é muito determinante na sua ética, a ideia de bom encontro e mau encontro, porque de fato qualquer um de nós pode fazer um drama terrível no outro. Seja um atropelamento, você se assusta com um menor que se aproxima de você, grita e vem a polícia e atira no menor, maus encontros! Para você também, para o menor é frágil e para você também é ruim. Como os bons encontros, que de repente você está indo furiosa jogar uma pedra na janela do seu namorado e encontra alguém que te desvia para uma conversa e você desiste de fazer aquela burrada e que ia ser ruim para você muito mais do que para a janela do namorado, enfim, exemplos... Então: até que algum mau encontro venha revelar sua face mortífera. Mortífera não apenas contra a vida do corpo, em casos extremos, mas também contra a delicadeza inegociável da vida psíquica. Naquele dia, acossada pelos caminhões que vinham atrás de mim em uma autoestrada, ainda pude ver pelo retrovisor que o animal ferido conseguiu atravessar o resto da rodovia e embrenhar-se no mato. Em questão de segundos, não escutei mais seu uivo de dor nem pude conferir o dano que lhe fiz. O cão deixou de existir em meu campo perceptivo, assim como poderia ter sido definitivamente excluído do registro da minha experiência; seu esquecimento se somaria ao apagamento de milhares de outras percepções instantâneas às quais nos limitamos a reagir rapidamente para em seguida, com igual rapidez, esquecê-las.

Fiz o resto do trajeto assustada pela quase morte que teria sido tão fácil provocar. O cão era feioso, cor de cinza sujo. Magro e esguio, lembrava um parente distante do galgo, o animal símbolo da melancolia na iconografia do Renascimento. A melancolia renascentista, é importante dizer, tem menos parentesco com a melancolia freudiana do que com o spleen que nos transmitem certos cães e certas gentes – suspirosos, pensativos, resignados à espera de um afago, de uma ordem ou sabe-se lá do quê. À espera de um sinal do Outro que lhe indique o desejo a que ele deve responder.

**MS.**: Muito obrigado. E agora a gente vai tentar ser sintético, talvez o Márcio pode lançar a pergunta dele e aí eu coloco a minha e aí a gente vai... vamos ver até onde a gente vai. E a Carol está marcando o tempo. É muito interessante porque a gente está discutindo sobre isso que está acontecendo aqui. É uma contradição, né?

**M.R.K.**: É a contradição.

**M.R.**: È....Pensando que a cidade é um organismo vivo. Quais imagens representam metaforicamente a depressão? Imagens da cidade

**M.R.K.**: Nossa!

**M.R.**: Que para você podem representar…

**M.R.K.**: Bom, rapidamente, pensando...não tinha pensado nisso, a resposta vai ter que ser... a pergunta é ótima.

Vou fazer um preâmbulo. Pouco depois do acidente com o cachorro eu vendi esse meu carro. Fiquei esperando a segunda parcela do pagamento, comecei a andar a pé e não tenho mais carro. Esse ano vou fazer onze anos que eu não tenho mais carro. Minha vida melhorou muito, vocês não imaginam o quanto melhorou, de qualidade. Eu faço muita coisa a pé. Muita. Ando bastante de ônibus, porque desde já a Marta Suplicy mais com a gente administração Haddad a oferta de ônibus em São Paulo é uma beleza. Eu ando muito de metrô, de ônibus e de vez em quando você tem que voltar de um lugar de madrugada e não tem carona eu pego um táxi. Mas, não há vida, não é mais em carrinhos particulares de quatro rodas. É muito raro. Às vezes vou de carona com amigos, com namorado, mas não é... Minha vida mesmo é pedestre. Então você estava perguntando de imagens da depressão e eu comecei com uma imagem antidepressivo que é caminhar em São Paulo. São Paulo é uma cidade muito possível de se caminhar. Principalmente nessas regiões que a gente mora. Eu não sei se eu trabalhasse no extremo sul da Zona Sul, eu ia ter que tomar um trem, mas já tomei trem também, pra ir num fórum que tem lá em Santo Amaro, ser testemunha de um processo. Já tomei trem. Perfeito. Claro deve ser horrível nos horários mais de pico, mas já tomei metrô nos horários mais apertados, você não precisa nem segurar porque você vai ali e a multidão vai te segurando.

Então talvez uma das imagens depressivas em São Paulo seja o congestionamento. O congestionamento cada um no seu carro. Hoje em

dia já tem um pouco mais carona compartilhada do que quando eu escrevi O Tempo e o Cão. Nem tinha isso. Ah, mas é basicamente cada um no seu carro. E é muito legal quando eu estou indo ao cinema no ônibus na faixa e vendo os otários todos, cada um nos seus carrinhos, achando que estão
na sua privacidade. Porque privacidade é um conceito muito ambivalente. Falando ainda de depressão. Claro que é bom privacidade. Minha privacidade quando eu estou trabalhando aqui, na minha casa quando eu fecho a porta, se eu quiser ficar sozinha eu estou sozinha, se quiser companhia chamo companhia. Claro que é bom privacidade. É bom privacidade no sentido, até privacidade na opacidade dos sujeitos, as pessoas não conseguem ler meus pensamentos. Né? Ainda bem! Alguns poderiam ler e seria até legal, mas outros não. E a privacidade... mas é essa ideia burguesa de privacidade que se confunde com a propriedade privada.
Não é? Minha casa, meu carro, o meu iPad, o meu celular, o meu... a gente vai se fechando numa bolha. Isso para mim é uma imagem depressiva.
E a imagem antidepressiva seria sei lá a Paulista no domingo, que um Juiz tentou fechar logo quando Haddad abriu e não conseguiu. As ciclovias são imagens antidepressivas. As festas de rua, pensando no Rio de Janeiro que é uma Cidade que eu gosto muito também, os lugares onde tem samba, a Pedra do Sol onde tem roda de samba às terças-feiras, que é o lugar onde o samba começou, claro que ele não começou num lugar só, mas quem escreve a história do samba é um dos marcos do começo do samba. Isso são os antidepressivos. E o que deprime eu estou pensando na cultura do automóvel. Não que de vez em quando vocês não precisem de um automóvel. Vocês não teriam chegado aqui com tantos equipamentos se não tivessem um carro. Na cultura do carro. É... na cultura dos equipamentos eletrônicos que nos fecham. Você pensa que está em contato e você não olha para ninguém do seu lado. Você está ali no Facebook ou sei lá onde, e no WhatsApp. É uma solidão. E na cultura, digamos exacerbada da privacidade que se confundi um pouco com a cultura do consumo. Os meus direitos são os direitos do consumidor, a gente nem pensa que os direitos básicos são os direitos humanos. A inviolabilidade do corpo humano, o direito à vida, o direito à liberdade, os direitos dos consumidores estão lá na página 95 deste livro da felicidade. Se é que ele existe. Ahhhh e a música. Pra mim a música é um antidepressivo muito poderoso, literatura, arte. A arte. E nesse ponto eu como paulistana toda hora lembro dessa canção do Caetano que fala : "Vivemos na melhor cidade da América do Sul". São Paulo é a melhor cidade da América do Sul do ponto de vista da cultura e da arte. Se você... Eu não pretendo me aposentar, mas se eu um dia me aposentar eu tenho todos os dias sem repetir cinema, teatro, show, exposição, circo enfim, tem cultura assim para todos os dias do ano, se for o caso. Talvez enjoe. Né? E leituras, não é? Então eu acho que falando do depressivo e do antidepressivo, acho que as duas coisas se contrapõem. Obrigada pela pergunta.

**M.S.**: Guga.

**G. C.**: Ao pensar no atravessamento nas contradições que nos nomeiam no mundo para além da constatação d'O Tempo e do Cão, do que te levou a escrever o livro como ficou sua relação com o tempo depois que escreveu este livro?

**M.R.K.**: Hum, que interessante! Então, primeiro eu não me lembro logo depois. Então, vou falar dos tempos mais recentes. É, foi logo depois. Porque o livro é de 2010 e em 2012 eu entrei na comissão da verdade, aí minha relação com o tempo ficou insana. Insana.
Porque todos os meus colegas eram aposentados. Ou trabalhavam ainda em escritórios de advocacia que eles podiam deixar com seus assistentes. Psicanalista não deixa o assistente, né? Fazendo... então, eu começava a trabalhar na terça à tarde, depois vou dizer o porquê. Trabalhava terça à tarde, quarta o dia inteiro, quinta o dia inteiro, sexta de manhã, sexta depois do almoço; como eu fiquei com os indígenas eu ia para as terras indígenas para tentar rapidamente entender aquele assunto gigantesco no Brasil, que eu nem pude dominar, meu relatório foi bem precário. Infelizmente outros colegas pesquisadores fizeram a escrita final para mim, mas enfim, ia para terra indígena colhendo entrevista, assim, eu escrevia na mão, porque se eu gravasse não dava tempo de regravar. Então eu tenho todos os caderninhos lá, como eu fui jornalista dava tempo de fazer isso e... depois ia para Brasília. Nós tínhamos reuniões que não eram necessariamente muito relaxantes da comissão e escutávamos vítimas também que iam lá dar seus depoimentos. Na terça de manhã eu pegava um avião e aterrissava nessa cadeira aqui. E começava a atender. Minha experiência logo depois... Eu estava muito empolgada, eu não estava infeliz, mas eu estava insana. Em 2015 acabou a comissão. Em 2015 eu tive perda de memória. Assim, não de esquecer o próprio nome, nada tão grave, mas tipo pacientes novos que vinham acabado de fazer uma entrevista e na segunda eu esquecia o que eles tinham me contado. Ou no comecinho da análise eu fazia perguntas que ele percebiam... E

aí, dois, por exemplo, foram embora sem nem me dizer por quê. Evidente, porque eu tinha mostrado o que para eles parecia um desinteresse e uma desatenção. Eu estava com perda de memória. Tive que cuidar disso, fazer acupuntura, enfim, minha memória voltou. Mas, eu tinha esquecido o que havia marcado, mas aí porque eu fui, eu fui tomar um café. Mas, enfim, nunca mais voltou ao normal. Esse foi... Para falar de depressão e antidepressões. Essa correria da comissão não foi deprimente para mim. Mas, em geral, hoje, e o fato de eu não ter mais carro e tudo mais, meu tempo está muito mais próximo ao tempo do meu corpo, digamos assim. O fato é que eu venho a pé para o consultório e são 40 minutos. Tem um caminho mais curto que é de trinta. Então eu acordo, tomo café e venho andando. Não tem essa coisa de sair correndo pegar o carro. E quando você está de carro você fala: em cinco minutos eu chego lá. E não chega e fica nervosa. Eu sei que preciso de 40 minutos. Não vou pegar congestionamento, nem nada. São 40 minutos. E além do que eu venho andando. Eu posso escolher caminhos por ruas pouco movimentadas, eu posso vir vendo passarinho, vendo se está frio, se está calor, se tenho um guarda chuva ou não. Eu adoro andar na chuva. Uma coisa boba né? Mas, eu gosto de andar na chuva. De guarda-chuva. Sem guarda-chuva não. Então é isso, os deprimentes, o que é depressivo e antidepressivo para mim acho que está respondido. Espero, se não pode perguntar mais.

**M.S.**: É vai meio na seara disso. Temos tempo?

**A.F.**: Temos dez minutos.

**M.S.:** Então a última pergunta pode ser? Que também vai na seara disso. A gente tinha também outras perguntas mas, talvez seja legal a gente focar nisso, também fazendo as aproximações porque não necessariamente o que a gente deseja aqui é algo teórico, mas fazendo uma aproximação de um conceito que você traz no livro, que você até fala que a depressão é um sintoma social, o que ao seu ver, hoje, na cidade de São Paulo é recalcado. Existe um processo de recalque na cidade. O que está sendo recalcado?

**M.R.K.**: Que pergunta difícil. Não sei se dá para falar isso da cidade. É uma coisa que eu vejo no Brasil, mas talvez na cidade de São Paulo. Também se vê na cidade de São Paulo. O Brasil recalcou eu acho a vergonha dos trezentos anos de escravidão. Trezentos anos! O Brasil foi o último país livre a abolir a escravidão. Não sei vocês sabem disso. Cuba aboliu depois. Mas Cuba na época era uma colônia. Tivemos trezentos... Foram três séculos. Foi do século XVII ao IXX. XVII, XVIII e XIX! Três séculos de escravidão. E pior, por falar em vergonha. Quando a escravidão terminou aqui, por exemplo, nos Estados Unidos todos os descendentes ou os escravos libertos tiveram direito a uma pedaço de terra um animal de tração. A produtora do Spike Lee se chama "40acres and a Mule" que é 40 acres e uma mula, porque ele é um cineasta negro. Eu entendi, pelo menos eu entendi assim. Quando eu vi eu pensei: ah isso como se ele tivesse dizendo: esse é o primeiro incentivo que meus antepassados receberam para hoje eu fosse um cineasta negro. Então, por mais que tenha sido lá uma barbaridade a escravidão e terminou as custas de uma guerra civil e etc. os descendentes de escravos lá tinham como começar a vida. Aqui não. Se um fazendeiro, por exemplo, que empregava quinhentos escravos, que ele só precisava alimentar mal, sei lá se morria ele já pegava outro. Quando ele precisava pagar salário ele fica com 80, com 100. Super explorava esses, que ele achava os mais fortes o mais capazes, pagava um salário mixuruca, porque também não veio nenhuma legislação estabelecendo isso imediatamente, não é? O salário mínimo é da era Vargas. Imagine o que se pagava no final do século IXX. E os outros ele mandava embora. Então, o Brasil ainda sofre essa vergonha de associar a pobreza com a cor da pele, não por falta de capacidade de trabalho dos descendentes africanos. Não é? Mas porque foram os descendentes de famílias que ficaram ao Deus dará, durante muito tempo. Isso é importante pra você falar da memória... e isso está em São Paulo também, talvez mais em São Paulo. Porque São Paulo é uma cidade mais... o Rio de Janeiro por exemplo, a Bahia… a Bahia é uma cidade misturadíssima. Você vê a presença dos negros o tempo todo, às vezes você está em minoria. É muito interessante isso. Às vezes você está em minoria, dentro de um ônibus, eu sempre pego transporte público no lugar pra sentir um pouco o lugar é uma experiência muito interessante estar em minoria, minoria racial, cor da pele, né?

Em São Paulo, não. Nos bairros de classe média os negros são sempre minoria, embora eles sejam a maioria, provavelmente. Acho que essa é uma vergonha na cidade de São Paulo.

E a outra vergonha na cidade de São Paulo que é um pouco mais ideológica, menos... é a cultura do automóvel. Eu acho essa cultura… não estou dizendo que o automóvel não tenha sua função. Mas a cultura do automóvel. E um prefeito que se elegeu com o slogan: "Acelera São Paulo" é criminoso. Ele deveria ter sido criminalizado na campanha. Como é que alguém? ... Claro você pode dizer acelera desenvolvimento, acelera…

mas ele estava falando que a primeira coisa que ele fez foi aumentar a velocidade nas marginais. E começaram a aumentar as mortes. Ele deveria ter sido processado imediatamente, por crime. Porque a causa é o efeito foi tão evidente. Não foi por acaso que aconteceu. Então, a cultura do automóvel em que cada um - Eu estou no meu carro, eu paguei sei lá, eu nem sei quanto custa mais um carro. Meu último carro custou R$7.000,00 (sete mil reais), onze mil, sei lá, a ideia de que eu paguei cinquenta mil, pita mil nessa lataria toda, ele é blindado e ele vai sei lá, até cento e oitenta mil quilômetros por hora, então eu tenho que ter direito de correr pelo menos até cento e dez numa via expressa, não é? Quer dizer é uma cultura mesquinha, pouco inteligente, porque essa pessoa também se põe em risco no carro dela, seja blindado, ou não sei o quê? Há mortes de motoristas por excesso de velocidade, mesmo em carros muito protegidos e, então, acho que são dois aspectos muito vergonhosos de São Paulo. O recalque ainda da escravidão e a desigualdade muito grande e a cultura do automóvel .

**M.S.**: A gente vai terminar. Mas só duas coisas para você. É que... Um dos motivos para a gente pensar nesse projeto foi de uma maneira indireta criticar o acelera São Paulo.

**M.R.K.**:_Que bom saber

**M.S.**: É.

**M.R.K.**: Nossa. Por isso que alguém fez assim com o olho quando eu falei.

**M.S.**: Sim, era um dos motivos que levaram a gente construir. Então é muito legal.

**M.R.K.**: Sim. Temos uma sintonia forte.

**M.S.**: E outra coisa, mas aí é uma coisa muito pessoal minha, mas talvez para vc possa ser legal, como um dado. Eu detesto carro. Eu não sei dirigir, nunca quis dirigir. E eu fiz uma coisa que para muitos parece maluco. Para mim mãe foi muito maluco isso. Eu tenho um apartamento, e tinha uma garagem e faltava eu pagar um restante desse apartamento. Eu não pensei duas vezes, eu vendi minha garagem.

**M.R.K**.: Claro (risos)

**M.S.**: E eu descobri que minha garagem em termos de metragem, se fosse comparar, ela era infinitamente mais cara e mais valiosa do que meu próprio apartamento.

**M.R.K.**:(Risos). Isso é a cultura do carro!

**M.S.**: É

**M.R.K.**: No Brasil inteiro. Mas, em São Paulo chega ao ponto da comédia, isso que você está contando é comédia.

**M.S.**: É.

**M.S.**: Eu te agradeço muito, muito mesmo! Eu vou agora pegar o livro e falar alguma coisa para você. Mas, por enquanto, se você puder... isso pode até estar gravado. Eu sei que eu vi o óculos dela. Alguma coisa de fã.

**M.R.K.**: Vocês vão transformar isso?

**M.S.**: Pode ser. Tudo em um documentário pode ser interessante.
Obrigado.

**AF.** : A gente precisa agilizar a retirada

**M.R.K.**:O quê?

**M.S.**: _ A gente precisa retirar a retirada.

**AF.**: Agilizar a retirada.

**M.R.K**.: Eu que tenho sempre caneta aqui. Na hora certinha. Beleza!