



Universidade Estadual do Paraná
Credenciada pelo Decreto Estadual n. 9538, de 05/12/2013
Campus de Curitiba II



VICTOR EMANUEL CARLIM

**MEDIAR UM ESPETÁCULO DE RUA?
ABORDAGENS, EXPERIMENTAÇÕES E REFLEXÕES**

CURITIBA

2021

VICTOR EMANUEL CARLIM

**MEDIAR UM ESPETÁCULO DE RUA?
ABORDAGENS, EXPERIMENTAÇÕES E REFLEXÕES**

Dissertação apresentada como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes, Curso de Pós-graduação, Mestrado Profissional em Artes, Linha de Pesquisa: Experiências e mediações nas relações educacionais em artes, da Universidade Estadual do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Robson Rosseto

CURITIBA

2021

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Mary Tomoko Inoue-CRB-91020

Carlim, Victor Emanuel

Mediar um espetáculo de rua ? : abordagens ,
experimentações e reflexões. / Victor Emanuel Carlim,
2021.

92f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do
Paraná – Programa de Pós-Graduação em Artes (PPG
Artes)

Orientador: Profº Drº Robson Rosseto

1. Mediação teatral. 2. Teatro de rua. 3. Espectador
I. T. II. Universidade Estadual do Paraná.

CDD : 792

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

**ATO DE APROVAÇÃO DE DISSERTAÇÃO DE
MESTRADO TURMA 2019**

DATA DA DEFESA: 23/03/2021

TÍTULO DO TRABALHO: Mediar um espetáculo de rua? Abordagens, experimentações e reflexões.

MESTRANDO: Victor Emanuel Carlim

ORIENTADOR: Robson Rosseto

MEMBROS DA BANCA: Robson Rosseto; Jean Carlos Gonçalves e Salete Machado Sirino

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se na pasta do/a discente na Secretaria do Programa de Pós Graduação em Artes - Mestrado Profissional - PPGARTES

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, Simone e Emanuelle, por aguentarem meus surtos, silêncios e gritos no quarto enquanto escrevia essa dissertação.

Agradeço ao meu orientador Robson Rosseto, pelos ensinamentos, pelas reflexões incitadas e pela troca incansável de figuras e mensagens via whatsapp, que me motivaram a seguir nessa árdua caminhada. Robson, você é um ser humano ímpar.

Agradeço ao Hugo Martins, meu parceiro e amigo pela força em todos os instantes da minha pesquisa.

Agradeço ao amigo Jefferson Araujo Moraes e aos estudantes do IFPR por contribuírem de maneira única com esta pesquisa.

Agradeço à Tainá Roma, minha amiga que me incentivou a entrar no mestrado.

Agradeço o Grupo Olho rasteiro, em especial, Vanessa Vzorek, Rana Moscheta e Paulo Chierentin, que se colocaram a disposição para a realização das práticas experimentadas.

Agradeço aos meus amigos e colegas de trabalho, Emanuel Cochinski e Marcelo Guilherme, por terem me ajudado a ingressar no ensino superior.

Agradeço à Letícia Roza, jovem encantadora que preencheu minhas lacunas existências com seu amor e carinho.

Agradeço aos colegas do mestrado por ampliarem minha visão acerca das artes e do mundo, em especial Lucas Fier que contribuiu com seus desenhos para minha pesquisa.

Agradeço à Banca avaliadora que contribuiu com o desenvolvimento deste trabalho.

RESUMO

Esta dissertação objetiva realizar um estudo sobre propostas de mediação pensadas para espetáculos de rua. Na primeira fase da investigação, ao longo da revisão bibliográfica, os conceitos de mediação teatral são aprofundados a partir dos estudos que abordam a mediação no campo artístico. No Brasil, nos últimos tempos, a recepção teatral é foco de investigação de distintos pesquisadores, no entanto, o espectador do teatro de rua, o transeunte, ainda permanece à margem nas produções científicas no universo das artes cênicas. Neste estudo, a mediação é compreendida como uma experiência potencial para mobilizar as capacidades perceptivas do espectador, com base na relação cena/cidade/transeuntes/ruídos, para a instauração de um espaço de compartilhamento das relações estabelecidas e com os sentidos travados com a produção cênica. Nesse sentido, para além do acesso à obra artística, após o espetáculo assistido, o espectador transeunte teve a possibilidade para expressar, de maneiras diversas, as questões suscitadas pelo espetáculo. O trabalho apresenta conceitos de mediação no âmbito artístico, o papel do mediador em propostas de mediação teatral, bem como uma análise reflexiva sobre o espectador do teatro contemporâneo e o espectador transeunte do teatro de rua. Na experimentação prática, propostas de mediação foram desenvolvidas para o teatro de rua, com base nos espetáculos “O terreno baldio” e “Hi, Breasil”, do grupo “Olho Rasteiro”, na cidade de Curitiba. O resultado permitiu discutir as interações dos espectadores a partir dos procedimentos metodológicos de mediação aplicados e o papel do mediador na efetivação de um espaço de acolhimento aos transeuntes, promovendo reflexões, partilhas, provocações e afetos.

Palavras-chave: Mediação teatral, teatro de rua, espectador.

ABSTRACT

This dissertation aims to conduct a study on mediation proposals designed for street theater. In the first phase of the investigation, throughout the bibliographic review, the concepts of theatrical mediation are deepened from the studies that approach mediation in the artistic field. Recently, in Brazil, the theatrical reception is the focus of investigation by different researchers, however, the street theater spectator, the passerby, still remains on the sidelines in scientific productions in the universe of performing arts. In this study, mediation is understood as a potential experience to mobilize the perceptive capabilities of the spectator, based on the relationship between scene/city/passers-by/noise, for the establishment of a space for sharing relationships and with the senses involved in scenic production. In this sense, beyond access to artistic work, after the spectacle watched, the spectator-passerby had the possibility to express, in different ways, the issues raised by the spectacle. The work presents mediation concepts in the artistic sphere, the role of the mediator in theatrical mediation proposals, as well as a reflective analysis of the contemporary theater spectator and the street theater spectator-passerby. In practical experimentation, mediation proposals were developed for street theater, based on the "O Terreno Baldio" and "Oi, Breasil" spectacles, by the "Olho Rasteiro" group, in the Curitiba city. The result allowed to discuss the spectator interactions from the applied mediation methodological procedures and the mediator role in the welcoming space established for passers-by, promoting reflections, shares, provocations and affections.

Keywords: Theatral mediation. Street theater. Spectator.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Bate-papo com os estudantes do EJA.....	25
Figura 02 – Mediação do espetáculo Agreste.....	35
Figura 03 – Cena da peça “O terreno baldio”	50
Figura 04 – Espetáculo “Hi, Breasil!”	51
Figura 05 – Instagram da Sociedade do betume.....	55
Figura 06 - Bilhetes Sociedade do betume – Instagram.....	56
Figura 07 - Escritas de espectadores no papel ao final da peça.....	57
Figura 08 - Discussão das personagens Charles e Cosme sobre o terreno baldio.....	60
Figura 09 - Impressões reflexivas dos espectadores transeuntes nos cubos.....	62
Figura 10 - Espectadores transeuntes experimentando momentos da peça.....	65
Figura 11 - Possibilidades corpóreas através do bastão.....	67
Figura 12 - Recorte de cena improvisada.....	68
Figura 13 - Tirinhas em quadrinhos.....	70
Figura 14 - Desenho no verso da folha.....	71
Figura 15 - Elaboração de texto nos balões.....	71
Figura 16 - Realização da atividade proposta.....	72
Figura 17 - Postagem do vídeo elaborado.....	77
Figura 18 – Reverberações.....	78

SUMÁRIO

Introdução.....	10
1. Mediação artística: primeiras experiências.....	15
1.1 O mediador: experiência artístico-pedagógica.....	30
2. O espectador e a mediação no teatro contemporâneo.....	36
2.1 O transeunte e a mediação no teatro de rua.....	45
3. Grupo Olho Rasteiro: espetáculos O terreno Baldio e Hi, Brasil.....	49
3.1 Experimentos de investigação: mediações para o teatro de rua.....	52
4. Considerações finais: partilhas, provocações e afetos.....	80
Referências.....	86

INTRODUÇÃO

Ao longo da minha trajetória enquanto artista-docente experimentei a mediação artística, tanto como mediador, quanto espectador. Em diversas ocasiões, constatei que a mediação proporciona possibilidades de experiências enriquecedoras ao espectador, de modo a ampliar seu repertório artístico-cultural, estimulando o seu desenvolvimento perceptivo ao propiciar contatos com outros saberes que são produzidos no contexto social e que, quando compartilhados, são apreendidos como novos conhecimentos. Neste sentido, os processos de mediação de uma obra artística contribuem para que o espectador se torne um participante mais ativo no processo de fruição, uma vez que ele pensa, cria, imagina e transita por vários sentidos e significados.

Sempre me interessei em observar como um filme, um livro ou uma peça de teatro reverberavam nas pessoas, as suas impressões e percepções. Por vezes, enquanto espectador de uma obra teatral, além de assistir ao espetáculo, focava minha atenção no olhar de meus amigos, nas suas expressões faciais a partir do que as cenas emanavam. A primeira vez que fui ao teatro, por volta dos 6 anos de idade, lembro com certa nitidez da iluminação, dos atores e também do cenário. No entanto, o que mais permaneceu na memória foram as reações de meus colegas, os risos, as conversas paralelas e as suas perguntas sobre as cenas assistidas. De fato, as reações deles me chamavam a atenção. Na época do Ensino Fundamental, quando a escola oportunizava idas ao teatro, frequentemente concentrava minha atenção na reação da professora e dos meus amigos. Ao final de uma sessão de cinema, por exemplo, caminhava lentamente pela saída para prestar atenção nos comentários dos telespectadores. Da mesma maneira, em um show de rock, fixava meus olhos nos olhos das pessoas para perceber se havia emoção, se cantavam junto, ou não, com os cantores.

Com o passar do tempo, tomei consciência que a minha concentração se direcionava mais para o público, com o intuito de saber sobre o que eles pensavam sobre a peça, às vezes, mais do que o próprio espetáculo. Quando comecei a fazer teatro, aos 15 anos de idade, sentia vontade de saber o que os espectadores sentiam e pensavam sobre o meu trabalho, mesmo no momento em que estava em cena. Creio que essa curiosidade e a necessidade em compreender o que uma obra de arte suscita no outro, especificamente na produção teatral, é motivada pela potência

poética capaz de ser revelada quando atinge outras pessoas. Sendo positivas ou negativas, as impressões pessoais são autênticas, uma vez que a encenação tem a capacidade de tocar, afetar e sensibilizar o público. Este processo de escuta e observação foi determinante para o desenvolvimento do tema selecionado nesta pesquisa.

As investigações em mediação nos espetáculos de rua têm história recente no Brasil, um campo de conhecimento ainda em constituição. Contudo, estudos e práticas acerca de uma pedagogia do espectador de viés formativo no campo teatral têm adentrado cada vez mais os espaços culturais e educacionais. Do mesmo modo, o teatro de rua começa a ganhar espaço nas universidades em estudos voltados para arte pública e de rua, com destaque para os pesquisadores André Carrera (2009), Jussara Trindade e Licko Turle (2017), que desenvolvem pesquisas sobre o teatro de rua no âmbito acadêmico. Entretanto, ao longo deste estudo, com base no levantamento bibliográfico, não foi encontrada nenhuma produção acadêmica sobre a mediação teatral no contexto de rua.

Como objetivo geral desta pesquisa, proponho a investigação de propostas e possibilidades de mediação especificamente para o teatro de rua. A mediação neste estudo foi pesquisada como uma modalidade de criação, a qual o espectador produz sentido sobre a obra, participa desse processo de cocriação e apropria-se de seus saberes para inserir suas perspectivas e impressões acerca da mesma, configurando em uma mediação não mais como um procedimento de aproximação da obra, mas, sobretudo, um espaço de criação a partir dela. Para o desenvolvimento dessa perspectiva, utilizo-me da pesquisa exploratória com abordagem qualitativa para articular os estudos teóricos com a pesquisa de campo.

A pesquisa foi desenvolvida tendo como base dois espetáculos, “O terreno Baldio” e o espetáculo “Hi, Breasil”, ambos trabalhos do Grupo Olho rasteiro, que produz teatro de rua e independente, fundado em 2014 e com sede na cidade de Curitiba. As propostas elaboradas de mediação foram fotografadas, filmadas e entrevistas gravadas com espectadores, para uma análise dos resultados e levantamento das possibilidades de mediação em teatro de rua, com base no referencial teórico estudado.

A investigação realizada analisa o espectador de rua, o transeunte na contemporaneidade, pois assim como o espectador presente em espaços teatrais convencionais, ele também é capaz de exercer papel ativo na sua relação com a obra

cênica. Os estudos sobre o transeunte enquanto espectador teatral ainda são escassos e a arte pública e de rua ocupa um espaço fundamental nas cidades e coletivos artísticos, na medida em que estas experiências artísticas fomentam a cultura, a alteridade e a produção de presença. Por isso, a mediação pensada como modalidade de criação é fundamental para propiciar um espaço que possibilite outra experiência ao transeunte. Este espaço pode se dar com a inserção de novas práticas de mediação, desde que em sua concepção esteja imbricada a troca de saberes, o papel ativo do espectador e o teatro de rua como potência efetiva de experiência.

Para a efetivação de um processo de mediação, o mediador é uma figura determinante para propiciar um espaço em que a experiência ocorra junto com o público. O papel do mediador apresentado neste estudo está pautado em uma relação horizontal com o espectador, sem a distinção de saberes, potencializando seus conhecimentos prévios, na busca de uma experiência emancipadora. Deste modo, o mediador é compreendido como um agente capaz de destravar portas para a fruição estética dos espectadores, carregando consigo saberes que estimulem a percepção deles, fazendo uso de conhecimentos tácitos e da intuição. Desta forma, a mediação é conduzida de uma forma mais efetiva, em busca de uma experiência pautada na fruição do espectador, na análise da cena e na habilidade de estabelecer relações, que transita entre realidade, ficção e imaginários.

De qual mediação estou a tratar? A mediação artística e cultural, que propõe atividades artístico-pedagógicas para determinados públicos, espaços e instituições. Com base nesta perspectiva, proponho um diálogo com distintos pesquisadores, com maior destaque aos estudiosos brasileiros, autoras que aprofundaram e ressignificaram o próprio conceito de mediação no campo artístico e educacional: Ana Mae Barbosa (2009), Mirian Celeste Martins (2017), Rejane Galvão Coutinho (2018) e Camila Serino Lia (2019), dialogando com os precursores dos estudos sobre a mediação no âmbito teatral no país, como Flávio Desgranges (2003) e Maria Lúcia de Souza Barros Pupo (2011), dentre outros pesquisadores que contribuem para uma pesquisa de fortalecimento e valorização dos estudos latino-americanos.

O primeiro capítulo traça um paralelo e identifica os cruzamentos entre a mediação no campo das artes visuais com o teatro. Neste momento, analiso as minhas primeiras experiências como mediador, durante o tempo em que me graduei no Curso de Licenciatura em Teatro, na Unespar, a partir de vivências como estagiário no “museu Solar do Barão” e como estudante em uma determinada disciplina

curricular da licenciatura. A práxis de ser mediador ao longo da formação inicial expandiu a minha percepção acerca dessa função. Do mesmo modo, exploro as próprias vivências como espectador, nas experiências apresentadas e refletidas, o potencial da mediação como uma modalidade de criação é evidenciado como um espaço de acolhimento do espectador e de troca de saberes.

O segundo capítulo é dedicado ao espectador e à mediação no teatro contemporâneo. As minhas memórias e afetos de espetáculos que me desestabilizaram enquanto espectador são relatados, associados com as práticas de mediação experimentadas como estudante e participante. A reflexão elaborada sobre o fazer teatral, especificamente com base em propostas de teatro de rua e de encenações contemporâneas, propiciou uma análise sobre a cena como espaço de diálogo, uma vez que o teatro contemporâneo se caracteriza por diferentes abordagens, permeando distintos conceitos e experimentações em diversos campos de estudos. Neste sentido, este capítulo apresenta um alargamento dos estudos sobre mediação para uma análise do espectador nas encenações contemporâneas, presentes nos espaços públicos, visto que todos os espectadores são capazes de fruir esteticamente, captar os códigos e significados de uma obra, de modo a constituir novas experiências.

Como artista no espaço urbano, primeiramente integrei o grupo Arte da Comédia¹ e, posteriormente, o grupo Olho Rasteiro². Ambos os coletivos me mostraram o maior palco do mundo: a rua; e a maior plateia, composta por pedestres, prédios, árvores, sons e ruídos. Neste contexto, o espectador é vivo, é híbrido. Nas variadas apresentações, recordo das vezes em que, após o espetáculo, dediquei tempo para ouvir os transeuntes sobre o que a obra fez cada um imaginar e refletir. Lembro que muitos gostavam de adentrar o espaço cênico, de interagir com os elementos do cenário e questionar os atores sobre diversos assuntos. Efetivamente, relacionava-me com eles e me sentia realizado quando me deparava com a diversidade de espectadores, trazendo suas memórias, afetos e reverberando emoções.

Estas lembranças contribuíram para selecionar o espetáculo que participo

¹ Grupo de teatro de rua formado em 2006, na cidade de Curitiba, pelo Diretor Roberto Innocente, desenvolvendo especificamente espetáculos de *Commédia Dell'Arte*.

² Grupo de teatro de rua e independente, localizado na cidade de Curitiba, formado em 2014 pelos artistas Rana Moscheta e Paulo Chierentini; tem como pesquisa a rua e suas possibilidades de encenação.

como ator, “O terreno baldio”, como espaço de experimentação de propostas de se mediar um espetáculo de rua. Consequentemente, selecionei o espetáculo “Hi, Breasil”, sem a minha participação como ator, para ter um olhar distanciado da obra. Estas experimentações estão presentes no terceiro capítulo deste trabalho, momento em que discorro sobre os temas das peças e as propostas estéticas estabelecidas, investigando práticas de mediação teatral para espetáculos cênicos de rua. Para a efetivação deste estudo, foram desenvolvidas quatro experimentações de mediação teatral, envolvendo espectadores transeuntes, público espontâneo e estudantes de uma determinada instituição de ensino da Educação Básica.

A reflexão sobre as práticas experimentadas e as possibilidades em se mediar espetáculos de rua é uma forma de analisar a mediação na atualidade, com o intuito de um amadurecimento desta área específica de conhecimento, que tem atualmente expandido as suas ações. A partir dos encaminhamentos expostos, objetivo contribuir com o desenvolvimento da capacidade do artista-docente de ser um intermediador entre a arte pública e o espectador, especialmente com vistas a ampliar as possibilidades de mediação e de experiências do espectador transeunte.

Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro.
Poderoso para mim é aquele que descobre insignificâncias (do mundo
E as nossas). – **Manoel de Barros**

1. Mediação artística: primeiras experiências

O termo mediação é frequentemente utilizado no âmbito artístico, a sua conceituação em diferentes categorias teóricas, muitas vezes complexas, pode estabelecer suas características definidoras. Investigar a mediação nos dias atuais é se permitir adentrar em um campo de completa ebulição e transformação nos modos de pensar, fazer e mediar a produção artística. O campo educacional é frequentemente associado com as propostas de mediação na arte. De acordo com Barbosa, “O termo ‘mediação’ aprendemos com Paulo Freire, que o usava para definir o papel do professor em estabelecer relações dialógicas de ensino e aprendizagem, de modo que professor e estudantes aprendessem juntos” (BARBOSA, 2016, n.p.).

No Brasil, Barbosa é reconhecidamente pioneira na propagação da arte-educação nas escolas do país. A autora defende que “a arte tem enorme importância entre a mediação dos seres humanos e o mundo, apontando um papel de destaque para a arte-educação: ser a mediação entre arte e público” (BARBOSA, 2009, p. 14), portanto, estimula o papel do artista enquanto educador³. Em sua abordagem, a figura do professor é majoritariamente essencial enquanto mediador que estabelece relação direta entre o sujeito e a aprendizagem. Nessa perspectiva, as atividades de mediação artística podem potencializar as experiências com processos pedagógicos. O ato de assistir a uma produção artística constitui uma celebração de fatos e acontecimentos que merecem atenção por parte do estudo da mediação, especialmente no que tange ao diálogo entre a obra e o espectador. Para uma melhor compreensão sobre as implicações da mediação no universo artístico, específico a seguir as minhas primeiras experiências como mediador.

No ano de 2014, quando cursava Licenciatura em Teatro na Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR, recebi a notícia de uma vaga de estágio disponível para a função de mediador no museu Solar do Barão⁴. O espaço promovia um projeto denominado Ação Educativa e ao acessar o site para conhecer mais sobre a proposta, o texto citava a ação educativa como meio de promover a educação

³ Disponível em <<https://portal.aprendiz.uol.com.br/2016/08/12/pioneira-da-arte-educacao-ana-maebarbosa-reforca-todo-artista-tem-o-que-ensinar/>>. Acesso em 05 de fevereiro de 2020.

⁴ O museu Solar do Barão está localizado na cidade de Curitiba, inaugurado em novembro de 1980 para promover a criação, a experimentação, a preservação e o exercício da arte, é um complexo cultural onde se concentram as artes gráficas: o museu da Fotografia, o museu da Gravura e a Gibiteca.

patrimonial por meio de mediações realizadas em diferentes roteiros, oportunizando o acesso da comunidade à arte e ao patrimônio, para colaborar com o processo de integração cultural, valorização da memória e construção do conhecimento⁵.

O termo mediações, contido na definição dos objetivos a serem desenvolvidos no projeto Ação Educativa, carrega em seu sentido a ligação substancial entre mediação e educação. Cabe destacar, na descrição do serviço da ação educativa, que o objetivo era promover o acesso da comunidade à arte, proposta esta presente nas práticas de mediação em distintos museu da atualidade. Segundo Coutinho e Lia:

Caiu em desuso o termo visita guiada para a ação e guia para o sujeito que organiza essa ação. Tornou-se anacrônico também o uso dos termos orientador de público ou monitor para se referir ao sujeito que propõe e encaminha ações educativas. Por outro lado, não há um consenso sobre qual a nomenclatura mais adequada, que melhor qualifique essa ação e o sujeito proponente, as escolhas parecem se justificar e fundamentar nas correlações que se fazem com os campos afins que se entrecruzam. Temos ações educativas conduzidas por educadores; temos visitas mediadas conduzidas por mediadores; temos visitas simplesmente conduzidas por arte/educadores, ou por artistas-educadores, ou ainda por educadores-artistas que instauram situações de aprendizagem em colaboração com os públicos. (2018, p.146)

A autora apresenta termos e definições atuais e distintas para descrever os responsáveis que propõem e encaminham as ações educativas, por exemplo, quando cita as ações educativas que são conduzidas por educadores e visitas mediadas conduzidas por mediadores. Mesmo diante das diferentes nomenclaturas, educador e mediador, de acordo com a autora, as expressões possuem funções e objetivos similares.

Em novembro de 2014, fui contratado pela Fundação Cultural de Curitiba, quando iniciei meu trabalho como mediador no museu. É importante ressaltar que todos os mediadores do espaço eram estagiários, estudantes de diferentes cursos superiores como Artes Visuais, História e Teatro. Ao ser apresentado ao trabalho, minha função era guiar estudantes advindos de escolas públicas e particulares da Educação Básica e grupos de visitantes espontâneos pelo museu. Assim, a primeira ação era adentrar com os espectadores nas salas do museu e, ao longo da visita pelos acervos culturais, uma descrição das obras era realizada por mim. A

⁵ Informação disponível em <<http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/espacos-culturais/solar-do-barao>> Acesso em 02 de novembro de 2019.

explanação consistia na apresentação do contexto histórico das obras, no processo de criação do artista e, por último, o intuito era incitar o público com questionamentos acerca das produções artísticas. As perguntas direcionadas aos espectadores tinham como objetivo captar a recepção de cada um, por exemplo: “Vocês gostaram da obra?”, “O que a obra suscitou em vocês?”. Do mesmo modo, muitas vezes, as perguntas eram relacionadas com as informações trazidas pelo mediador sobre o contexto e o processo de criação do artista. Cabe destacar, no decorrer deste trabalho, muitos espectadores mencionaram que era o primeiro contato deles com obras artísticas e experiências estéticas.

Esta abordagem me foi apresentada pelos colegas mediadores/estagiários, de maneira geral, uma prática funcional e comum nos museus. No entanto, é preciso ressaltar que não houve uma formação pedagógica para iniciar a função de mediador, todo o trabalho desenvolvido era pensado com base nas experiências pessoais e na troca de saberes entre os colegas mais experientes. Mesmo assim, estávamos proporcionando o acesso dos visitantes às obras, com base nas explicações realizadas advindas dos estudos individuais e coletivos entre os mediadores, apresentando ao público o contexto e o processo de criação dos artistas.

Além das experiências relatadas, os visitantes eram conduzidos à Gibiteca⁶, onde muitos deles tinham o seu primeiro contato com um vasto acervo de gibis, quando apresentávamos quadrinhos nacionais e internacionais. Após o estabelecimento de uma familiaridade inicial com as obras, os visitantes eram convidados a participar de diferentes atividades. Uma das principais ações realizadas neste espaço era o exercício de desenhar personagens em uma folha em branco dividida em três partes: cabeça, tronco e pernas. Cada participante desenhava uma parte, posteriormente, os três fragmentos eram encaixados, ao final, o resultado era uma personagem construída em grupo.

Estas experiências iniciais no museu contribuíram para ampliar o próprio entendimento acerca do que é, e o que pode ser a mediação. No entanto,

Observamos, no contexto brasileiro, que mediação pode estar fortemente associada à ideia de tradução de conhecimentos artísticos para visitantes

⁶ A Gibiteca de Curitiba é um centro cultural criado em 1982. O local dispõe de mais de 32 mil títulos de todos os gêneros de histórias em quadrinhos para consultas, além de abranger outras iniciativas, dentre elas cursos, oficinas de criação, exposições, palestras, lançamentos e encontros de RPG (Role Playing Game).

de museus e centros culturais com intuítos diversos como o de aproximar e dar acesso, o de possibilitar a ampliação de repertório ou o de formação de público para as artes. Essas perspectivas partem de um pressuposto comum que pensa o visitante como leigo e incapaz de acessar e compreender por si as produções artísticas, justificando e valorizando o discurso institucional reproduzido pelos educadores e justificando a própria presença dos educadores nas instituições. Muitos programas educativos se organizam exatamente nessa direção, já outros (poucos) procuram justamente desconstruir essa ideia prepotente revelando os mecanismos reprodutores, e há ainda uma minoria que se propõe a escuta do que tem a dizer os educadores sobre seus conflitos e os visitantes sobre suas [in]capacidades nesse contexto. (COUTINHO e LIA, 20018, p. 146)

De modo frequente, tive receio da minha experiência como mediador ter sido como observa a autora, um meio de traduzir a obra. De certo modo, a experiência no museu esteve próxima desta perspectiva. Contudo, compreendo a mediação como uma experiência potencial para mobilizar as capacidades perceptivas do público, para a instauração de um espaço de compartilhamento das relações estabelecidas, associadas com os sentidos travados com a produção artística. Assim, a mediação pode ser algo mais do que a tradução de uma obra, sobretudo, quando, para além da apresentação do contexto histórico e criacional da obra, o público participa das oficinas, espaço profícuo de apropriação e criação, ampliando a percepção e a relação dos espectadores com o universo artístico. De acordo com Martins, um dos principais objetivos da mediação é “possibilitar encontros, aproximações à poética da obra e do artista, provocar experiências estéticas que superem a anestesia.” (2017, p. 8)

Nesse sentido, cabe salientar outra concepção sobre a mediação. Segundo Coutinho e Lia,

Há também o entendimento da mediação como possibilidade de propiciar vivências ou experiências com a arte, e aqui há também diferentes matizes, como as iniciativas que privilegiam a essencialidade da própria arte como finalidade da experiência; ou a tônica na possibilidade única de vivenciar presencialmente uma experiência estética; ou ainda a possibilidade lúdica e prazerosa de viver tal experiência. Outras iniciativas tomam a arte como meio para possibilitar experiências de ordens diversas, como experiências de construção ou reconstrução de identidades; ou experiências com ênfase em processos de subjetivação; ou ainda as experiências que exploram os sentidos de coletividade ou que estimulam princípios de cidadania. (2018, p. 147)

A autora propõe a mediação como possibilidade de propiciar vivências ou experiências com a arte, apontando para diferentes matizes, seja ela a obra como finalidade de experiência ou o viver presencialmente uma experiência estética. De

fato, a arte possibilita experiências das mais variadas formas e o termo experiência é recorrente nos estudos acerca da mediação.

Para o aprofundamento sobre a experiência na arte associada com a mediação, os estudos de Jorge Larrosa Bondía contribuem para problematizar o sujeito da experiência, definindo-o como um território de passagem e como um espaço onde têm lugar os acontecimentos. Do mesmo modo, o autor apresenta a experiência como travessia e perigo, e também como paixão.

Se a experiência é o que nos acontece, e se o sujeito da experiência é um território de passagem, então a experiência é uma paixão. Não se pode captar a experiência a partir de uma lógica da ação, a partir de uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito agente, a partir de uma teoria das condições de possibilidade da ação, mas a partir de uma lógica da paixão, uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito passional. (BONDIA, 2002, p.26)

O conceito de experiência e as colocações do sujeito dadas por Bondía contribuem para uma reflexão sobre práticas que incluam o visitante do museu a vivenciar situações que possibilitem um atravessamento sensível para uma fruição artística que pode ser intensificada, uma vez que o impacto da recepção reverbera para além do momento da apreciação.

As experiências travadas com a arte e a cultura podem proporcionar compreensão mais significativa de mundo, pois “diante do turbilhão de informações efêmeras, fragmentadas e aceleradas, o homem moderno vê-se incapaz de incorporar à sua memória as impressões do vivido” (CARVALHO, 2005, p. 126). Assim, a mediação potencializa um aprendizado que proporciona a apropriação de novos saberes, abrindo espaço para a experiência estética e favorecendo novas significações. Portanto, a experiência “se acumula e se prolonga, vai além do próprio tempo” (Ibidem, p. 126).

Neste sentido, os autores apresentados apontam a mediação como um espaço para a experiência estética, possibilidade de encontros e de atravessamentos. Cabe retomar a colocação da pesquisadora Barbosa, apresentada no início do texto, quando afirma que a educação em sua essência é mediação. Logo, este estudo compreende a mediação como espaço para experiência e a educação como mediação. Em consonância com esses argumentos, os estudos de Freire (2005) apresentam o conceito de mediação no sentido de o mediador estabelecer relações dialógicas de ensino e aprendizagem, não a transmissão de informação,

uma vez que a mediação não é entendida como algo neutro, mas um ato de desvelamento da realidade que também não é neutra. Nesse sentido, os sujeitos da experiência para Freire, abordados como sujeito da educação, devem estar inseridos nessa realidade com o objetivo de transformá-la.

Já que ninguém educa ninguém, como tampouco ninguém se educa a si mesmo: os homens se educam em comunhão mediatizados pelo mundo. Mediatizados pelos objetos cognoscíveis que, na prática 'bancária', são possuídos pelo educador que os descreve ou os deposita nos educandos passivos. (FREIRE, 2005, p.79)

Freire aponta a educação como um processo de correlação entre sujeito e mundo. Nesse sentido, a mediação está inserida mais uma vez como espaço de apropriação de novos saberes. Quando o sujeito é mediatizado, ele está inserido em uma experiência sensível e apreende um novo saber. De acordo com Arlene Oliveira Von Sohsten, "a mediação pode provocar uma ruptura no sentido de uma mudança de percepção por parte dos/das estudantes/espectadores(as) e se configurar como um espaço de troca estético-político" (2016, p.26).

A área cultural e artística conta com várias possibilidades de mediação entre o público e a obra. O mediador, a partir dos fundamentos da arte e da educação, ao intermediar uma produção artística, deve ser a figura que pretende instigar o espectador a pensar sobre as possíveis relações do próprio repertório em relação ao universo poético da obra apreciada. Nessa perspectiva, apresento outra experiência significativa enquanto artista-docente-mediador.

No ano letivo de 2015, tive o primeiro contato com a mediação teatral no Curso de Licenciatura em Teatro da UNESPAR, quando cursei a disciplina obrigatória Projeto de investigação em Teatro Educação - PINTE, ofertada na 3ª série. A disciplina foi ministrada por dois docentes⁷, quando propuseram aos discentes uma experiência de mediação teatral. Para o desenvolvimento do trabalho, a turma foi convidada a assistir o espetáculo teatral musical "Crônicas Noturnas"⁸, da companhia

⁷ Professores doutores Fábio Henrique Nunes Medeiros e Roberta Cristina Ninin que integram o corpo docente do Curso de Licenciatura em Teatro da UNESPAR, *campus* de Curitiba II – FAP.

⁸ Ambientado em um cabaré, o espetáculo convidava os espectadores a mergulhar na boemia dos tempos antigos. O roteiro contava com canções brasileiras em arranjos de tango e bolero, além de outros estilos musicais para criar um ambiente descontraído e provocante. Para o Setlist, foram selecionadas composições de Chico Buarque, Jair Amorim, Luiz Bonfá, Ângela Ro Rô, Eduardo Dusek e dos paranaenses radicados Iso Fischer e Etel Frota. O espetáculo contava histórias de pessoas perdidas de amor e outras personagens típicas da noite, em momentos burlescos.

Benedita de Teatro, no Centro da Juventude⁹ Eucalipto, no bairro Alto Boqueirão. Este espaço foi utilizado para a circulação do espetáculo através da Lei Municipal de Incentivo à Cultura, edital específico de circulação de espetáculos pelas regionais da cidade de Curitiba. O público foi composto por estudantes da Educação de Jovens e Adultos - EJA e seus professores, da Escola Municipal Sophia Roslindo. O projeto foi desenvolvido com base em uma estrutura artístico-pedagógica de mediação, pautada no desenvolvimento de uma formação dinâmica do público, conforme apontado por Ney Wendell Cunha Oliveira:

[...] uma metodologia que une processos artísticos e pedagógicos para mediar o público na sua relação com a obra cultural. É formada por um conjunto de ações educativas que se dividem em etapas antes, durante e depois do encontro do público com as obras artísticas. (2014, p. 6)

A mediação se desenvolveu em três etapas intercomplementares: preparação (antes do espetáculo), espetáculo (durante) e prolongamento (depois do espetáculo). A preparação consistiu em uma oficina ministrada pelos acadêmicos, sob a supervisão de um dos docentes orientadores da disciplina, com os estudantes do EJA. A turma era composta por 25 estudantes, com faixa etária entre 40 e 60 anos de idade. Para iniciar a proposta, dispomos as cadeiras em círculo e nos posicionamos pelo espaço separadamente entre os estudantes/participantes.

O primeiro exercício realizado teve como objetivo a apresentação de cada integrante, na qual os mesmos impuseram um determinado ritmo por meio de percussão corporal (palmas, estalos de dedos, batidas de pés no chão etc.), quando cada participante “cantou” seu nome no ritmo imposto pelo grupo e rimou com alguma frase, por exemplo: o meu nome é Kassiano, e eu gosto de piano. Este primeiro jogo contribuiu para um diagnóstico preliminar dos estudantes para o estabelecimento da condução dos próximos exercícios. Em seguida, conduzimos uma breve conversa sobre a experiência teatral deles, momento em que identificamos uma turma heterogênea, alguns já haviam assistido produções cênicas, outros nunca tinham ido ao teatro, e alguns relataram experiências como atores em atividades escolares.

Após todos os participantes se apresentarem, coordenamos uma prática corporal, que incluiu alongamentos e exercícios de respiração e aquecimento vocal. A

⁹ É um espaço de referência para a juventude, acessível, aberto e democrático através da oferta de atividades culturais, artísticas, esportivas, tecnológicas, profissionalizantes e de formação para a cidadania. O espetáculo aprovado em uma lei de incentivo estadual teve como contrapartida social apresentações em espaços como este.

dinâmica foi seguida de uma caminhada para o reconhecimento do espaço e suas possibilidades de deslocamento, de percepção corporal, pessoal e de grupo. Ao iniciar as referidas atividades na sala de aula, percebemos que os estudantes estavam apreensivos e receosos a participarem da proposta, porém no decorrer dos exercícios, eles se soltaram cada vez mais. Na etapa de planejamento imaginamos que pelo fato dos estudantes serem mais velhos, eles acabariam não realizando as atividades propostas, o que não aconteceu. Cabe destacar, apenas uma senhora se negou a participar da primeira dinâmica, justificando que sua religião não permitia mentir, referindo-se ao exercício de apresentar o colega de forma diferente da realidade.

Novamente sentados, os participantes foram conduzidos para o jogo “Eu gosto de você por que...”; quando um observador em pé, direciona-se a outro jogador para pronunciar a frase que dá nome ao jogo, inserindo uma qualidade de um jogador da roda. Os participantes que comungavam da mesma qualidade deveriam trocar de lugar, permitindo ao jogador observador “roubar” o lugar de um deles, que passaria então à qualidade de jogador/observador, conduzindo a próxima rodada do jogo. Na sequência, utilizamos a metodologia denominada de Estímulos Compostos, sistematizada pelo pesquisador John Somers (2011), definida como um conjunto de diferentes artefatos, contendo fragmentos de texto, imagens de época, objetos e documentos envelhecidos, dentre outras possibilidades. Sobre tal proposta:

O estímulo composto reúne um conjunto de artefatos — objetos, fotografias, cartas e documentos, por exemplo, em uma embalagem apropriada. A história que se desenvolve a partir dele ganha significância através do cruzamento de seu conteúdo — o relacionamento entre os artefatos nele contidos — e como os detalhes de cada um sugerem ações e motivações humanas. (CABRAL, 2006, p. 36)

No pacote de estímulo composto elaborado, continha objetos que dialogavam com a temática do espetáculo. Orientamos os participantes a observarem os objetos disponibilizados no meio da roda para imaginarem personagens às quais esses objetos haveriam pertencido. Ao se relacionar com tais artefatos, os estudantes trouxeram memórias da infância e da adolescência. Em um segundo momento, cada participante teve a oportunidade de “contar a história” dessa personagem imaginada/criada com base nos objetos apresentados. Em geral, essa proposta culmina com cenas improvisadas apresentadas para os próprios colegas da turma, mas em função da inexperiência com a linguagem teatral dos envolvidos, optamos pela exposição oral da narrativa elaborada.

No último exercício, antes do término da oficina de preparação, os participantes apresentaram seus colegas em círculo, a partir de histórias criativas, inventando um nome fictício para o colega ao seu lado e uma história que possibilitasse ao mesmo a criação de uma personagem e a continuidade do jogo com o próximo participante. No encerramento, o professor orientador explicou os objetivos do encontro, bem como os exercícios propostos pelo grupo e, de maneira introdutória, como ocorrem os processos de criação e montagem dos espetáculos teatrais na contemporaneidade.

No segundo encontro, no dia agendado para assistir ao espetáculo, nós discentes, acompanhados pelo docente orientador, reencontramos os estudantes do EJA para juntos assistirmos à peça “Crônicas Noturnas”. Após o espetáculo, os atores e a equipe de produção da Companhia abriram um espaço de aproximadamente trinta minutos para uma discussão sobre o processo de criação, montagem do espetáculo e acerca da temática abordada pelo enredo da encenação: a vida noturna da capital paranaense, dialogando com a temática dos cabarés, casas noturnas e a vida boêmia nos grandes centros urbanos.

Os participantes não se sentiram à vontade no início da conversa, mas aos poucos começaram a levantar questões como: “Qual o ponto de partida dos artistas para a criação?”, “Qual a formação dos integrantes do elenco?”, “Qual a forma de escolha das músicas que compõem o espetáculo?”, “Qual a importância dos cenários, figurinos e da presença dos músicos que acompanham os atores/cantores em cena?”, “Como se deu a formação atual do elenco e como foram escolhidos os músicos que participam do espetáculo?”, “Como aconteceu o processo de inclusão de atores e artistas no geral, que não pertencem à companhia responsável pela criação do espetáculo?”. As referidas indagações evidenciaram o interesse e a curiosidade deles sobre o espetáculo e o universo teatral.

Ao final deste encontro, haja vista que nem todos os estudantes se manifestaram, o docente orientador solicitou que cada um dos presente dissesse em palavras os sentimentos suscitados e abordados pelo espetáculo, dentre as expressões ditas, destaque: amor, sedução, luxúria, prazer e traição. O fato de o público ter voz após a peça, relacionar-se através de um bate-papo com os atores, foi uma maneira de aproximar o público da obra artística, uma vez que muitos espectadores nunca tinham ido ao teatro.

Ouvir uma palavra para definir a experiência singular dos participantes foi um processo enriquecedor para analisarmos em um primeiro momento a recepção do

espetáculo e, em seguida, percebermos as singularidades e as subjetividades de cada um. O fato de todos os envolvidos ouvirem as palavras dos colegas, que culminou em uma discussão, fez com que nós, estudantes, professores e mediadores/discentes, começássemos a compreender de formas diferentes o espetáculo a partir das distintas opiniões, gerando novos olhares, interpretações e até mesmo aprofundando a experiência com a obra. Neste ponto, cabe destacar o conceito de recepção.

De acordo com a Estética da Recepção, por um de seus fundadores, Hans Robert Jauss (1994), a recepção é o impacto gerado pela experiência do leitor com a obra, assim, o receptor é compreendido como produtor do texto ao dialogar com a obra, pois atua como agente ativo na elaboração do sentido da mesma. Isso significa que o receptor deixa de ser considerado como simples destinatário passivo, para passar a atuar como agente ativo que participa na elaboração do sentido, na construção final da obra. De acordo com Robson Rosseto, “o estudo da recepção manifestou a importância do leitor na coprodução do significado do texto e destacou a ativa implicação do indivíduo receptor na atribuição de significados durante o ato de leitura” (2018, p. 34).

Com base na minha experiência com os estudantes do EJA, a recepção ocorreu no momento em que os espectadores assistiram ao espetáculo, contudo, a ação desenvolvida posteriormente, na atribuição de significados após a experiência estética, caracteriza-se como mediação. O fato dos espectadores manifestarem o que receptou e o seu sentido, faz-se mediação, na medida em que a experiência estética é redimensionada. Esta convicção será analisada e aprofundada no decurso desta pesquisa.

A terceira etapa, o prolongamento, aconteceu na semana seguinte. Voltamos para a escola com uma proposta de oficina de jogos teatrais com os mesmos estudantes do EJA. Iniciamos a oficina formando um círculo com os participantes em pé, para jogar o seguinte exercício: um jogador estabelece uma frase associada com uma movimentação corporal a ser transmitida para o colega ao lado, o receptor assimila a proposição e acrescenta a sua ideia, seguida de outra frase com outra movimentação, assim por diante, até chegar ao último jogador, quando ele apresenta o resultado para o grupo. Em seguida, orientamos um exercício de aquecimento vocal e corporal, logo após realizamos o “*Oiêpo e Tãe Taê...*”, um jogo de sincronia de melodia e percussão corporal.

Com os corpos alertas, os estudantes foram divididos em grupos de aproximadamente cinco participantes e orientados a escutar atentamente a música Folhetim, de Chico Buarque, na voz de Gal Costa. Com base na música, os grupos criaram cenas, em algumas situações, utilizando-a como sonoplastia, abordando a temática proposta pela letra da canção. Após um breve ensaio, cada grupo apresentou sua cena para os demais participantes, momento em que assumiram a condição de plateia. Após as apresentações, ocorreu uma discussão sobre as proposições cênicas e uma reflexão sobre a importância dos exercícios de improvisação e de jogos para o processo teatral.

A oficina foi finalizada com um exercício de criação e apresentação de uma radionovela, com os mesmos grupos das cenas anteriores. Neste trabalho, cada grupo desenvolveu uma mini radionovela, com duração aproximada de três a cinco minutos, que contou com a participação de um locutor, uma cena (capítulo) de um enredo e, no mínimo, uma propaganda (anúncio publicitário). É importante evidenciar que os participantes apresentaram cenas vinculadas com a temática do espetáculo assistido; o tempo todo, pontes foram estabelecidas entre a peça e as suas proposições artísticas. Por último, uma conversa foi realizada, na qual os estudantes e os mediadores, bem como o professor orientador, expuseram suas impressões e sensações instigadas pelo processo de mediação e de comunhão entre a oficina de introdução aos processos teatrais e de formação de plateia.



Figura 1 – Bate-papo com os estudantes do EJA.
Fonte: Fábio Henrique Nunes Medeiros, 2015.

Esta primeira experiência com a mediação teatral ficou marcada como um

espaço não apenas de aproximação do público com a obra, tampouco somente um aprofundamento da obra artística, mas, sobretudo, um espaço para (a)colher afetos e propor experiências significativas e singulares na vida daqueles espectadores. Desta maneira, “a arte como experiência estética constitui uma forma de ampliar a potência afetiva, possibilitando que os afetos se mobilizem para um olhar diferenciado na forma de perceber e viver a vida, [...]” (BARREIRO, CARVALHO e FURLAN, 2018, p. 519).

Contudo, é importante ressaltar que a experiência relatada com mediação no campo teatral é um exemplo de proposta dentre outras inúmeras possibilidades de se pensar e realizar práticas de mediação nas artes cênicas, visto que o conceito de medição, trabalhado e desenvolvido há mais tempo nas artes visuais, não se configura muitas vezes da mesma forma na linguagem teatral.

Há algumas décadas a mediação tem sido largamente utilizada em museus ao redor do mundo para aproximar o observador dos mais distintos estilos e formas no que concerne ao campo das artes visuais. Entretanto, no que diz respeito ao teatro, essa ação foi adotada mais recentemente e, nos últimos vinte anos, foi sendo introduzida de forma paulatina, tanto em relação aos modos de sua aplicação e seus objetivos, como em relação à quantidade de projetos realizados. (MATSUMOTO, 2018, p. 13.)

Assim, as concepções, propostas e projetos de mediação teatral estão em desenvolvimento recente no Brasil. Um dos pioneiros em estudos de mediação no âmbito teatral no país é o pesquisador Desgranges (2006), que investiga a mediação teatral como um meio de propor ao espectador autonomia para decifrar e construir novos significados, assim, o espetáculo não está finalizado em si, pelo contrário, estende-se além, sendo a interpretação subjetiva do espectador um prolongamento da experiência estética. Desta maneira, a mediação é compreendida como uma ação que possibilita a construção de significados, geradora de ressignificações da obra e de experiências estéticas. De fato, a percepção do espectador é fundamental para tais construções acerca da experiência. Para Rosseto, é “entre o espetáculo e o espectador, que existe uma experiência, uma aprendizagem” (2018, p. 51). Deste modo,

Uma encenação não representa nada, ela é aquilo que se percebe. O seu sentido é uma construção que emerge da relação da representação com um lugar singular da sensibilidade do observador. Só se tem acesso ao espetáculo, a partir do próprio espetáculo, através de um contato direto com ele, por isso é sempre um processo ligado à experiência e ao

pensamento. (ROSSETO, 2018, p. 51)

Diante da argumentação acima, a mediação é importante, na medida em que o espectador é sensibilizado, é atravessado pela experiência estética, em um processo de troca de saberes. Efetivamente, assistir a uma obra artística gera no espectador sentidos e conexões por meio da memória e da afetividade, cabendo uma reflexão dessas percepções a partir de ações mediadoras. Por esta razão, a influência do espaço cênico, da disposição dos elementos da cena e o conteúdo da obra devem ser notados e pensados pelo mediador, que contribuirá para ampliar as possibilidades de leitura e a resignificação da experiência estética dos espectadores.

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do 'dom visual' para te satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 77)

É preciso sublinhar a “educação do olhar”, na qual a imagem possui capacidade de atingir o espectador. Mais do que compreender o significado de um espetáculo teatral, ou uma obra de arte, é construir pontes possíveis entre obra e sujeito, uma vez que “tudo que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge” (BENJAMIN, 1985, p. 84). Aquilo que se percebe do espetáculo, aquilo que se passa na plateia, são dados fundamentais para a avaliação da experiência teatral, sobretudo, para pensar a posição do espectador na contemporaneidade e as novas perspectivas para a mediação de uma produção artística. Torna-se cada vez mais necessário colocar a experiência nas propostas de mediação teatral, uma vez que,

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteceu nos toques, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDIA, 2002, p.24)

Assim, o espectador deve ser estimulado a vivenciar, analisar e compartilhar sentimentos e experiências artísticas, pois expondo coletivamente suas dúvidas e

descobertas, poderá ouvir e respeitar as ideias dos outros, discutir e trocar experiências. De acordo com Jacques Rancière (2012), o espectador contemporâneo é um sujeito ativo na relação com o espetáculo e plenamente capaz de traduzir signos e fazer associações simbólicas. Entretanto, a mediação tem potencial para expandir as possibilidades de interpretação e permitir ao espectador perceber detalhes que anteriormente não haviam chamado a atenção sobre uma determinada cena, por exemplo.

Oliveira (2014) apresenta a necessidade de o mediador olhar em 360 graus para ter certeza de que o público está ao redor do lugar que se encontra o produto cultural. “É um sentido de efeito de expansão do público, começando pelas pessoas que estão mais próximas à rua e à comunidade, depois parte-se para outros bairros, cidades, região, estado, país e onde mais se quiser trabalhar” (OLIVEIRA, 2014, p. 14). De acordo com o autor, é preciso ampliar a percepção e entender que o público está presente em todas as partes e a mediação é um instrumento que deve atingir a todos, assim, será possível democratizar o direito à arte e à cultura.

Ao redor, se encontra um público em potencial capaz de fruir, de se integrar e criar vínculos com a produção cultural que está acontecendo ao seu lado. É um direito de saber e de conhecer para que esse público faça suas escolhas com autonomia. (OLIVEIRA, 2014, p.14)

Ao olhar as pessoas em 360 graus, o mediador expande as possibilidades de mediação. O sujeito na contemporaneidade se relaciona de forma autônoma com a obra/produto cultural, logo, a mediação pode ser capaz de provocar experiências sensíveis, tendo em vista o fortalecimento de vínculos entre o sujeito e a cultura. De fato,

[...] fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em ‘fazer’ uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo. (HEIDEGGER *apud* BONDÍA, 2002, p.25)

Portanto, é preciso compreender a mediação enquanto experiência, que se prova potente quando adequadamente trabalhada e desenvolvida em suas

propostas. A obra artística tem em si um potencial catártico no espectador, mas a mediação como possibilidade de interpelar o espectador e provocar um novo estado, uma nova posição acerca de suas vivências, torna a mediação, mais que uma ferramenta pedagógica e artística, um espaço de partilhas, provocações e afetos.

Pupo (2011) entende a mediação teatral como a busca da experiência estética no espectador, como um instrumento de aproximação/apropriação entre obra e público. De acordo com a autora:

O conceito de mediação, sem dúvida, sofre assim um nítido deslocamento. Se na origem, como vimos, o conceito diz respeito à apropriação das obras pelo público, nesse momento ele passa a ocupar um espaço outro e a se configurar em um âmbito que vai além da leitura da obra. Integram-se agora dentro do termo as formulações e experimentações das crianças e jovens e a reflexão sobre a arte e sua inserção cultural. (PUPO, 2011, p. 121)

Diante desta afirmação, compreendo a mediação teatral, e as demais mediações do universo da arte, como um processo de ensino-aprendizagem artístico que vai além da relação entre promover um diálogo da obra com o público, mas um instrumento que potencializa experiências estéticas a partir da obra e não findadas nela. A partir das concepções expostas, a mediação contemporânea abarca um escopo variado de conceitos e possibilidades no campo artístico. Os estudos e as reflexões apresentados expandem o conceito de mediação nos dias atuais e apoiado nas inquietações desta pesquisa, apresento as seguintes indagações:

- Quais abordagens de se mediar teatro com o espectador na contemporaneidade?
- Como elaborar procedimentos de mediação teatral que dialoguem com a condição de sujeito ativo na produção artística?
- É possível mediar teatro de rua com o espectador transeunte?

Tais questionamentos foram os condutores dessa pesquisa e orientaram o processo de investigação sobre a mediação teatral, especificamente do teatro de rua. É importante ressaltar que as experiências relatadas com a mediação, tanto no museu quanto no teatro, culminaram em experiências significativas. A oportunidade de trabalhar com diferentes públicos que participaram das ações educativas com

base em produções visuais e cênicas contribuiu na minha formação inicial, sobretudo, a experiência se revelou como um princípio formativo enquanto espectador e artista. Por esse motivo, a experiência é o alicerce dessa pesquisa para a aplicação de propostas práticas de mediação teatral de rua, com vistas ao desenvolvimento de uma compreensão sobre os processos receptivos/afetivos do público.

1.1 O mediador: experiência artístico-pedagógica

O processo de aproximação e aprofundamento de uma obra é muitas vezes criado e guiado pela figura do mediador e, ao relatar minhas experiências com a mediação, o papel do mediador se destaca, na medida em que é estabelecida uma relação de proximidade que ocorre entre o mediador e o espectador, fazendo proposições que contribuem para a interação do público com a obra.

Na ação educativa realizada no museu Solar do Barão, eu e os colegas mediadores éramos os responsáveis por contextualizar as obras e os artistas, além de desenvolver propostas pedagógicas com o público. Na disciplina PINTE, nós acadêmicos articulávamos o debate com o público e, quando visitamos o espaço escolar dos estudantes do EJA, assumimos o papel de professores, devido à proposição de exercícios teatrais pautados na experiência com a obra artística. Com base nessas experiências, observa-se uma intensa relação na concepção de mediador enquanto educador/professor.

A ação educativa é um exemplo importante para pensar o papel do mediador como uma prática pedagógica. Afinal, mesmo que tenha iniciado o estágio sem experiência prévia com a mediação, um grupo de estudos acontecia com encontros semanais para a elaboração das ações educativas, quando discutíamos e aprofundávamos nosso conhecimento sobre as obras e os artistas residentes no museu. Nestas reuniões não ocorriam discussões teóricas acerca da mediação, porém, no decorrer dos encontros, o estagiário/mediador mais experiente nos guiava pelos espaços a serem mediados, exemplificando possibilidades de mediação e abordagens com o público, tendo em vista a promoção de uma nova experiência por meio das atividades propostas. Assim, os mediadores buscavam incitar no público diferentes percepções estéticas com base em seus próprios saberes. Tarefa semelhante encontrada nos estudos de Freire:

É preciso, sobretudo, e aí já vai um destes saberes indispensáveis, que o formando, desde o princípio mesmo de sua experiência formadora, assumindo-se com sujeito também da produção do saber, se convença definitivamente de que ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção. (1997, p. 12)

Diante de tal argumentação, é importante ressaltar os estudos sobre a educação atrelados com a mediação, pois o mediador em ações pedagógicas e educativas é o responsável por criar possibilidades para a construção do conhecimento do educando. Para Barbosa, “hoje, a aspiração de arte/educadores é influir positivamente no desenvolvimento cultural dos estudantes por meio do conhecimento de arte que inclui a potencialização da recepção crítica e a produção” (2005, p. 98).

As citações de Freire e Barbosa estão intrinsecamente conectadas e denotam o desejo dos arte-educadores de intervir e de mediar o conhecimento e o desenvolvimento dos estudantes e, também, por que não, dos visitantes de espaços artísticos. Sobre a figura do mediador, Oliveira colabora:

É um profissional da área cultural e educacional, que trabalha diretamente com a formação de público nos mais diversos tipos de eventos e manifestações culturais no sentido de aproximá-los das obras e dos fazedores de cultura. É responsável por conduzir as ações de mediação cultural que acontecem antes, durante e depois dos eventos, estimulando o acesso autônomo e democratizado do público. O seu trabalho de mediação conecta criativamente o público às obras culturais numa valorização da experiência estética com processos formativos. A sua atuação como mediador é vinculada às áreas artísticas e pedagógicas do projeto cultural, além da relação direta com os trabalhos da produção e da comunicação. O seu papel representa um elo importante entre as produções culturais e a sociedade em geral, dinamizando e mobilizando o lugar imprescindível do público como cidadão cultural e como cocriador nas experiências artísticas. (2014, p. 23)

Denota-se a relevância do mediador enquanto profissional da área cultural e educacional, devido ao trabalho realizado com a formação de público, no intuito de efetivar uma aproximação do espectador com a obra artística. No mesmo sentido, Desgranges (2006) compreende a ação do mediador como provocação dialógica, na qual o espectador pode experimentar diferentes processos teatrais pautados em contextos e procedimentos, construindo reflexivamente saberes acerca de aspectos importantes de sua realidade e do fazer artístico-teatral.

Oliveira (2014) destaca que uma das funções do mediador é detectar e mobilizar o espectador em espaços institucionais, como escolas, ONGs e

universidades, e também os espaços em geral, usando as formas de contato direto ou as mídias sociais e alternativas em cooperação com a equipe de comunicação seguindo as características de cada projeto. Para o mesmo autor, o trabalho do mediador divide-se em três categorias: trabalho pedagógico, produção e comunicação. Entretanto, muitas vezes o mediador não terá domínio sobre cada uma das categorias. Desta forma, é possível o mediador elaborar seu projeto focado em apenas um desses segmentos, mas tendo a competência requerida para desenvolver uma mediação com propriedade.

A mediação vivenciada no museu Solar do Barão me trouxe experiências significativas e, ao refletir sobre elas, constato que o trabalho desenvolvido estava relacionado com o universo da pedagogia, assim como aponta Oliveira, segundo o qual, o mediador

[...] com experiência artístico-pedagógica: tem domínio e sabe aplicar técnicas de arte-educação nas ações culturais e com alguma especialidade dentre as diversas linguagens artísticas. Tem habilidade com a construção de material pedagógico (textos diversos, cadernos de atividades, documentos de orientação para públicos e artistas etc.) como suporte às atividades de formação de público e dos processos de acompanhamento e avaliação. (2014, p. 23)

O perfil e as funções de mediador apresentados por Oliveira fazem parte de um material didático¹⁰, estruturado como caderneta, uma espécie de guia de possibilidades e de entendimentos acerca da mediação e, conseqüentemente, sobre o papel do mediador. É um material que expõe a perspectiva didática e conceitual sobre a mediação artística, apresentando possibilidades de pensar e atuar em mediação. Com base neste estudo, compreendo que o trabalho desenvolvido por mim no museu e no curso de graduação está associado com a perspectiva de Oliveira, de um mediador artístico-pedagógico. Sobre isso, Helguera diz:

O mediador deverá estar atento ao processo de análise da obra pela qual está transitando o grupo. É importante lembrar que os visitantes requerem de tempo para observar e fazer comentários sobre o que estão observando. Precipitar uma grande quantidade de informação sobre a obra imediatamente depois de começar o encontro com a mesma pode resultar contraproducente. Por esse motivo é pertinente inserir dinâmicas dialógicas, convidando a refletir sobre certos aspectos da obra e, gradualmente, na medida em que essa reflexão vai sendo desenvolvida, inserir dados pertinentes que ajudem a avançar na mesma. (HELGUERA e HOFF, 2011, p.67)

¹⁰ Denominado de Estratégias de Mediação Cultural para a formação de público, o material está disponível no seguinte endereço eletrônico: <https://bit.ly/2SqrTm9>

Além das possibilidades de desenvolvimento de materiais didáticos, o mediador, especificamente do museu, precisa estar atento ao grupo que acompanha para inserir dinâmicas dialógicas. Essas dinâmicas podem ser pensadas de diferentes formas, seja uma abordagem verbal ou a elaboração de procedimentos artístico-pedagógicos. A título de exemplo, uma das atividades no museu Solar do Barão era a apresentação para os espectadores de imagens de rótulos de chá do início do século XX, elaborados através da serigrafia¹¹, comercializados no Paraná. Em um primeiro momento, como mediador, apresentava aos espectadores a imagem, em seguida, nos dirigíamos para uma sala específica para eles conhecerem na prática o processo de serigrafia. Nesta sala os participantes tinham contato com distintos materiais, elaboravam gravuras em pequenos grupos e após este momento, conversávamos e refletíamos sobre o processo de criação das obras por eles apresentadas.

O exemplo citado é uma das possibilidades de ação educativa, realizada por um mediador, visto que a mediação ocupa lugares poéticos e estéticos diversificados no campo das artes. Nessa acepção, a figura do mediador é compreendida como um educador, um proponente de práticas e reflexões que amplia possibilidades de relação do espectador com a obra. Uma figura central neste âmbito artístico-pedagógico, por ser a responsável pela criação de uma mediação como espaço para (a)colher afetos.

No segundo semestre de 2019, cursei a disciplina Recepção e mediação da arte contemporânea¹², quando a turma experimentou práticas de mediação em diferentes contextos artísticos, públicos e espaços. Nesta tarefa, os estudantes se dividiram em quatro grupos, ocasião em que escolheram uma linguagem artística, especificando uma produção a ser mediada. Dois grupos optaram por trabalhar com

¹¹ Serigrafia, também conhecido como impressão a tela é um processo de impressão permeográfica de texto ou figura (gravura planográfica) em uma superfície, no qual a tinta é vazada, pela pressão de um rodo ou espátula, através de uma tela preparada. A serigrafia caracteriza-se como um dos processos da gravura, determinado de "gravura planográfica". Sem realização de cortes ou sulcos para retirada de matéria da matriz, o processo é realizado no plano, ou seja, na superfície da tela serigráfica que é sensibilizada por processos fotosensibilizantes e químicos. O princípio básico da serigrafia é relacionado ao princípio do estêncil, uma espécie de máscara que veda áreas onde a tinta não deve atingir o substrato (suporte).

¹² Disciplina obrigatória para obtenção de créditos. Ministrado pelos Professores doutores Robson Rosseto e Salete Machado Sirino que integram o corpo docente do programa de pós-graduação de Mestrado profissional em Artes – PPGARTES da UNESPAR, campus de Curitiba II – FAP. Ementa: Estudo da recepção da arte a partir de perspectivas teóricas que analisam as relações entre o espectador e as produções artísticas contemporâneas. Reflexão dos processos sensoriais e perceptivos de leitura das diferentes formas de relação entre o público e a obra de arte. Análise do espectador como princípio formativo poético na relação dialógica entre Arte e Recepção. O papel do educador como mediador nas ações educativas no espaço escolar, cinemas, exposições, espetáculos, museus e demais interações entre Arte e Sociedade.

a linguagem cinematográfica - filme Bacurau¹³ - e uma produção própria dos integrantes. Um grupo optou pelas artes visuais, quando selecionaram a obra Memórias Tectônicas, da artista Soyoung Chung, exposta na 14ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba, no MON - museu Oscar Niemeyer; e a outra equipe preferiu trabalhar com o teatro, espetáculo Agreste¹⁴, desenvolvido por estudantes do Ensino médio do Colégio Estadual do Paraná – CEP.

O processo de mediação deveria ser desenvolvido pelos integrantes dos grupos com os colegas da própria turma e, se quisessem, com outros públicos. A título de exemplo, seleciono a experiência de mediação do espetáculo Agreste, proposta pelo grupo que estava inserido. Antes da peça, no hall de entrada, entregamos papéis para os espectadores, aos quais foi solicitado o registro por meio da escrita que cada qual esperava da peça baseado no título do espetáculo: Agreste. Após a apresentação, no verso do papel, foi solicitado para os estudantes escreverem suas impressões/percepções; alguns deles registraram as seguintes palavras: violência, nordeste, drama familiar e respeito.

Ao término do espetáculo, uma conversa foi realizada com os atores e o público presente, momento em que o processo de criação, as escolhas estéticas e o tema da peça foram debatidos. Na semana seguinte, em sala de aula, o grupo responsável pela mediação do espetáculo dispôs adereços e elementos da cultura do agreste no chão do espaço; por exemplo, apitos de origem nordestina - tal como o apito de nariz pataxó, instrumento de sonoplastia comum no sul da Bahia - que foram utilizados em várias cenas do espetáculo, como dramaturgia e sonoplastia em cena. Outros elementos estavam presentes, como folhas secas e velas, inspirados no cenário do espetáculo, além de imagens e textos literários nordestinos.

Os participantes foram convidados a discutirem os artefatos, tendo como referência o espetáculo, associados com os elementos dispostos. Cabe destacar que

¹³ Filme brasileiro de 2019, escrito e dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, abarca os gêneros drama, faroeste, terror gore, fantasia e ficção científica. O título do filme é o apelido do último ônibus da madrugada no Recife, e a origem do nome vem de uma ave de hábitos noturnos comum nos sertões brasileiros, que era chamada pelos povos tupis de wakura'wa.

¹⁴ De autoria de Newton Moreno, o texto é um drama de amor e pobreza no interior nordestino, narrado por dois contadores de história. A narrativa aborda temas como intolerância, homoerotismo, preconceito social e amor incondicional.

a turma era composta por estudantes das áreas de Artes Visuais, Dança, Cinema e Teatro; por esta razão, decidimos por não solicitar uma cena teatral, mas uma ação artística. Ao final, alguns grupos apresentaram cenas, sendo que uma estudante realizou uma performance e outros apresentaram imagens estáticas, conforme os seguintes registros:



Figura 2 – Mediação do espetáculo Agreste.
Fonte: Tânia Maria dos Santos, 2019.

Com base nas apresentações, a turma discutiu acerca das percepções de cada um sobre o espetáculo Agreste e as cenas/imagens surgidas com o trabalho de mediação realizado em sala de aula. Ao final, um colega da turma fez um sensível comentário sobre a figura do mediador:

– O mediador é aquele que recebe o público, como a avó que prepara um delicioso bolo, quentinho para o seu neto. (Thiago Dominoni, 2019)

A metáfora trazida pelo colega ampliou minha percepção a respeito do papel do mediador. Fez-me entender uma concepção buscada por mim enquanto estudante e pesquisador sobre a mediação. De fato, o mediador é aquele quem recebe e prepara o público para a apreciação e a fruição estética. Ao relacionar metaforicamente o mediador com a figura da avó, lembrando que na nossa cultura a vovó é vista como uma segunda mãe, manifestando especial cuidado e atenção com o neto, é possível vislumbrar um mediador que pode tornar a experiência da mediação significativa e afetiva para o público. À vista disso, compreendo o mediador como um agente da experiência artístico-pedagógica, que se percebe nos afetos e que neste processo de troca, diálogo e escuta, é passível de ser afetado e quando afetado, desestabilizado a se relacionar com o outro de forma sincera e absoluta.

2. O espectador e a mediação no teatro contemporâneo

O teatro contemporâneo apresenta diferentes concepções e possibilidades de encenação. Para Silvia Fernandes (2011), o teatro contemporâneo junto às artes visuais, o cinema e a dança partilham uma crise de identidade e uma indefinição de origem epistemológica. Assim, os experimentos cênicos da atualidade não possuem uma demarcação definida de território, pelo contrário, há um atravessamento nos modos espetaculares, de fato, a cena produz um embaralhamento nas estruturas teatrais e a anulação de barreiras entre os mais variados domínios artísticos.

Um dos aspectos que marca o teatro contemporâneo é a ideia de inacabamento. Para Desgranges (2017), o que se percebe neste modo “inacabado” de realização é a ideia de que a obra não está constituída de modo próprio, afastada do sujeito, em que o espectador é mero admirador do já constituído. Pelo contrário, o espectador no teatro contemporâneo é “sujeito que cria, compreende, analisa, e objeto que é atravessado pela proposta artística” (DESGRANGES, 2017, p. 43-44).

Por esta perspectiva pode-se dizer que o espectador é figura fundamental na criação, na produção e na recepção da obra teatral na atualidade. No entanto, ao examinar o decurso da minha vivência artística enquanto ator, estive à margem de processos cênicos com estética mais contemporânea, pois na maior parte dos trabalhos atuei em espetáculos dramáticos e de comédia dell’arte, e com enredos que possuíam o texto escrito como fio condutor das propostas de encenação. Porém, como espectador, frequentemente me deparo com obras “inacabadas”, espetáculos híbridos que dialogam com a dança, o cinema e a performance. Fator esse que me deixa intrigado como o teatro contemporâneo insere o espectador no espaço teatral, pois a efetivação de novas relações estabelecidas com os modos operantes cênicos permite que, para além de ver e ouvir, ele também possa vivê-lo e fazê-lo. O filósofo Jorge Dubatti (2014), quando questionado sobre a ausência de se pensar o espectador no teatro contemporâneo e a experiência da expectativa, comenta:

Nós temos armado uma epistemologia do teatro baseada na ideia do teatro como linguagem. Uma ideia da linguagem como um corpo que produz signos e que são expectados por outro corpo que produz sentidos através desses signos. Toda a teoria básica é a da comunicação. Mas há outra coisa que é importante e é justamente a convivialidade. O grande problema em que nos encontramos é que há de se armar uma epistemologia da convivialidade, não da linguagem, porque a linguagem não

necessariamente é o que ocorre no acontecimento. Se estou observando um corpo que produz acontecimento, de golpe me abstraio porque o relaciono com alguma coisa e deixo de perceber os signos. Onde fica a teoria de que houve comunicação ou que esse signo produziu recepção em mim? (p. 255)¹⁵

A convivialidade é elemento presente e fundamental na experiência teatral. A ideia de teatro como linguagem fortalece a teoria da comunicação, porém, o fato do espectador se relacionar com determinado elemento cênico e transpor uma memória amplia as possibilidades de leitura e interpretação de signos, através de um referencial imagético variado. Desse modo, a comunicação estabelecida entre atores e espectadores instaura determinado comprometimento do público com o processo de construção da ação dramática. Em vista disso, muitas propostas teatrais contemporâneas ultrapassam a comunicação ou a informação, e a plateia é convidada a compartilhar uma experiência. Assim,

O espectador emancipado é alguém que se coloca em uma relação desejante com o espetáculo. O espetáculo não determina a direção que ele seguirá. Ao contrário, é o espectador que apropria do que está em cena e com isso atinge os lugares mais inesperados. Dirigindo a Escola de Espectadores, em Buenos Aires, constatei um fenômeno interessante: há espetáculos que falam contra a Direita, em que se defendem posições claras contra a Direita, e, mesmo assim, há espectadores que leem estes espetáculos como favoráveis à Direita. Tudo tem a ver com uma nova lógica do espectador. Assim como o criador trabalha com uma cartografia de desejos, o espectador trabalha com sua própria cartografia de desejos. (DUBATTI, 2011, p. 6)¹⁶

Conforme cita o autor, é o espectador quem na realidade cria o espetáculo, por isso, o universo de leitura de um espetáculo dialoga muito intimamente com o que o espectador projeta. Para tanto, o espectador aciona conhecimentos que compõem o seu acervo e promovem uma inter-relação, construindo sentidos que partem da vivência individual e das influências cultural, social e histórica. Portanto, a recepção está associada com o processo de produção pessoal de significados do espectador, tendo-o como produtor do texto cênico, em constante diálogo com a encenação.

Ao pensar sobre tais apontamentos de Dubatti, lembro-me das experiências como espectador. A cada espetáculo que assisto, procuro perceber todos os elementos postos em cena e após alguns minutos de fruição, conecto-me com as

¹⁵Entrevista concedida a Luciana Eastwood Romagnolli e Mariana de Lima Muniz.

¹⁶ Citação colhida da entrevista concedida a Renato Mendonça.

minhas memórias, quando surgem ideias e conexões com base em conteúdos, concepções e estéticas de espetáculos teatrais assistidos ao longo da vida. Dificilmente consigo permanecer integralmente conectado com os acontecimentos apresentados em cena; em geral, utilizo a experiência teatral como espectador para incitar a minha criatividade e aguçar os sentidos enquanto artista-docente, assim como ressalta a arte-educadora Fayga Ostrower, no ato da apreciação estética, “[...] não existe um momento de compreensão que não seja ao mesmo tempo de criação” (2006, p. 167).

Frequentemente, vou aos espaços teatrais com amigos e após assistirmos um determinado espetáculo, é comum irmos para um bar ou restaurante para conversarmos sobre aquele acontecimento. Em geral, a recepção é diversificada, permeada de detalhes sobre a leitura de signos e símbolos apreendidos pelos colegas, muitas vezes não percebidos por mim; mas ao serem colocados na roda de conversa, contribuem para novos olhares, novas percepções.

Considero que a vivência em uma sociedade com tamanho acesso à informação e com a comunicação mediatizada de maneira constante, impulsionada pelas novas tecnologias digitais, possibilita recepções tão diversificadas que geram ao espectador a possibilidade de ser criador e detentor de suas próprias lógicas de sentido e de interpretação acerca do teatro contemporâneo. Pierry Lévi aponta novas formas de tecnologias intelectuais:

- Novas formas de acesso à informação: navegação por hiper-documentos, caça à informação através de mecanismo de pesquisa, knowboats ou agentes de software, exploração contextual através de mapas dinâmicos de dados,
- Novos estilos de raciocínio e de conhecimento, tais como a simulação, verdadeira industrialização da experiência do pensamento, que não advém nem da dedução lógica nem da indução a partir da experiência. (1999, p. 157)

Levy apresenta as reverberações causadas pelo crescimento e uso excessivo da tecnologia na contemporaneidade. Assim, é importante notar como as formas contemporâneas de absorção do conhecimento e acesso à informação se diferem consideravelmente de antigas culturas e sociedade, possibilitando novas formas e estilos de experienciar o mundo e a vida, portanto, novas formas de vivenciar o acontecimento teatral. Se o espectador detém um novo tipo de acesso ao conhecimento, aprendizado e referencial artístico-cultural múltiplo, por que não utilizarmos a mediação teatral para compartilhar e dialogar com as distintas

interpretações, para dar vazão à convivialidade, intrínseca no acontecimento teatral?

Estudos voltados para o espectador obtiveram relevância no século passado, a partir de espetáculos, propostas cênicas e práticas teatrais que visaram ao acolhimento do espectador, em especial, revelando-o como potência na criação e ressignificação da linguagem teatral. Como aponta Amanda Gaertner (2016), esse assumir do papel do espectador como membro fundante para o teatro foi o disparador para uma sequência de inovações realizadas por dramaturgos, grupos teatrais e encenadores ao longo do século XX.

Na América Latina se destaca a escola de espectadores de Jorge Dubatti, fundada na Argentina, em Buenos Aires, em 2001. O espaço tornou-se referência em estudos desenvolvidos e pensados para o espectador, inclusive o modelo foi replicado em vários países latino-americanos, em cidades como Cidade do México, La Paz, Lima, Medelin, Montevidéu e Santiago. No Brasil, as experiências de Dubatti contribuíram para a criação da Escola de Espectadores de Porto Alegre – EEPA¹⁷, administrada pela Coordenação de Artes Cênicas da Secretaria de Cultura.

Diante de tais afirmações, entendo que o lugar do espectador na atualidade e, em específico, sua relação com o teatro contemporâneo é a de reelaboração de significados e sentidos. Por excelência, “ao confrontar-se com a própria vida, neste exercício de compreensão da obra, o espectador revê e reflete sobre aspectos de sua história” (DESGRANGES, 2005, p. 5). Cabe, portanto, à mediação na contemporaneidade repensar tais modos operantes de mediar. Se nas artes visuais e no teatro há propostas de mediação pensadas para o antes, o durante e o depois da experiência do espectador na fruição da produção artística, como apresentado por Oliveira (2014), assim como a vivência que obtive na universidade, proponho pensar em uma mediação provocadora, qual seja, um procedimento em que o espectador se sinta livre para interagir/expressar sobre a reverberação do acontecimento cênico.

De fato, no teatro contemporâneo “a obra está cada vez mais aberta e o público também está cocriando na leitura do que vê ou até mesmo entrando no espetáculo, jogando com o que é visto” (OLIVEIRA, 2011, p. 5). Tal fato só é possível pelas diferentes concepções estéticas constituídas atualmente nas artes

¹⁷ Escola de espectadores de Porto Alegre é um projeto da prefeitura que desde 2013 contribui na formação de um público crítico de teatro na cidade. As aulas acontecem quinzenalmente das 10h às 12h, no Teatro de Arena, e são abertas ao público.

da cena, muitas delas denominadas de teatro pós-dramático, termo desenvolvido pelo teórico Hans-thies Lehmann (2007). Sobre isso, Rosseto comenta:

Lehmann não cria um conceito para ser aplicado nesse ou naquele teatro, apenas fornece uma estrutura teórica para que se entenda uma cena complexa que já não cabe mais nas relações clássicas do teatro. O texto é fracionado ou eliminado de vez e os elementos periféricos do teatro tomam o núcleo da cena. (2014, p. 136)

O conceito de teatro pós-dramático abarca uma gama de possibilidades de criação teatral e de relação do espectador com a cena. Lehman afirma que a influência do espectador, a perda do texto como eixo condutor do espetáculo, e as reflexões sobre realidade e ficção trazem novos olhares sobre o teatro. “Podemos chamar de metonímico o espaço cênico cuja determinação principal não é servir de suporte simbólico para um outro mundo fictício, mas ser ocupado e enfatizado como parte e continuação do espaço real do teatro” (LEHMANN, 2007, p. 267).

Nessa perspectiva, o espaço cênico se estabelece como mediador de modos de recepção, construindo novas poéticas e dramaturgias no encontro com os espectadores. A título de exemplo, destacam-se as produções cênicas dos encenadores Gerald Thomas e Robert Wilson, com propostas sensoriais em seus trabalhos, promovendo várias lógicas em movimento, com ênfase na desconstrução do texto dramático. Em 2012, tive a oportunidade de assistir ao espetáculo Gargólios, de Thomas, que retratava personagens que participaram de resgates nos escombros do World Trade Center, no ano de 2001. A peça se passava em um consultório psicológico com “heróis”, que na época ajudaram no resgate das vítimas, e se revelavam perdidos e fracassados em um divã. Recordo que foi meu primeiro contato com um encenador expoente do universo teatral brasileiro, cujas produções são caracterizadas como teatro pós-dramático. Ao longo do espetáculo, percebi a multiplicidade dos elementos em cena, que muitas vezes não dialogavam com o meu repertório, mas aos poucos fui traçando pontes possíveis com os meus referenciais pessoais. Cabe destacar as proposições de Thomas de acordo com a análise de Rosseto:

A partir de uma intensa intertextualidade, o encenador combina as ações fragmentadas e repetitivas de seus atores com a música, luz e o espaço. Com desenvoltura, ele transita por entre as linguagens artísticas, fundindo-as, desestruturando-as, desconstruindo-as para dar forma e conteúdo a um novo Teatro, a uma nova dramaturgia. (2018, p. 58)

Lembro na época que essa concepção de ações fragmentadas e a desestruturação de elementos tradicionais como uma linha narrativa me incomodavam enquanto espectador, porém, a diversidade de códigos, símbolos e signos me chamavam a atenção. Consegui experienciar aquele momento quando me predispus ao acontecimento e fluí as cenas/imagens em dialogismo entre obra e espectador, pois compreendi que “os artistas teatrais, desse modo, estimulam o espectador a elaborar um percurso próprio de leitura, desconstituindo qualquer coordenação que conduza a um fim previsto” (DESGRANGES, 2017, p. 44.). A ida ao teatro sempre incita minha criatividade, momento em que construo imageticamente textos, imagens que mais tarde relembro para utilizar na criação de trabalhos autorais. Absolutamente, o acontecimento teatral é fundamental para estimular minhas aspirações enquanto artista, e foi nesta recordação que compreendi o sentido do espectador cocriador, sob a leitura daquilo que se vê, no jogo das sensações e das percepções.

Ao relembrar deste momento, reflito sobre as possibilidades de mediar este espetáculo. Quais as abordagens possíveis? De fato, as propostas cênicas de Thomas são experiências estéticas que multiplicam exponencialmente a recepção do público. Considerado como teatro experimental, compreendo o trabalho de Thomas como uma investigação filosófica e sensorial entre realidade e ficção. Para Rosseto:

[...] a recepção do público envolve imaginação, percepção, emoção, intuição, memória e raciocínio. Ser espectador é uma prática analítica que está direcionada pela preocupação de desvendar sentidos, ou ainda, dar significados e fazer ressonâncias ao acúmulo de conhecimentos artísticos e estéticos, aberto a uma leitura historicizada. Portanto, não há uma única interpretação sobre um determinado espetáculo, o que importa é o diálogo que o espectador trava com a cena. (2014, p. 135)

Diante da recepção heterogênea do público, o conceito de mediação teatral necessita reflexão e aprofundamento, principalmente com relação aos preceitos metodológicos. Neste momento questiono-me: ao pensar em mediar algum espetáculo de Thomas, é preciso “preparar” o público? Esta “preparação” possibilitaria uma experiência catártica e enriquecedora? Ao contrário, se não há preparo ao espectador que nunca assistiu a um espetáculo similar, a ausência de processos de aproximação da obra e da linguagem artística anula a experiência ou gera um disparador poético-estético na leitura do espectador?

Ações pedagógicas que antecedem o espetáculo são por vezes compreendidas como uma introdução à estética do diretor, à temática da peça ou à linguagem teatral. Tais ações são associadas com a autonomia do espectador em decifrar os códigos e signos emitidos pela obra teatral. Desta forma, o público constrói relações com a cena com ou sem repertório artístico, logo o espectador fará a sua leitura daquilo que foi visto.

[...] confiar no espectador, [...] atribuir-lhe o poder de criar, através de seu olhar, o espetáculo que vê. E esse poder de engendramento é dado a todo mundo. Meu espectador ideal seria aquele que cairia na plateia [sic] por acaso: sem ferramentas intelectuais, seu olhar é inteiramente sensível, conhecimento pelos sentidos, pura abertura física à representação, poro aberto às afetações que lhe vêm [sic] da cena. Sem pressuposto, sem aviso prévio, o encontro torna-se, então, o mais forte possível, quando o espectador é como uma criança (DE BAECQUE *apud* PUPO, 2015, p. 350)

Diante dessa citação, cabe a discussão sobre o espectador ideal apontado pelo autor. Coloquei acima a possibilidade de uma introdução ao espectador, no sentido de instruí-lo para o que está por vir em um espetáculo pós-dramático, por exemplo; porém, ao vislumbrar este espectador sem conhecimentos específicos sobre a encenação, como uma criança, emerge uma gama de possibilidades criativas na recepção da obra. Confesso que minha experiência com Gerald Thomas foi uma queda ao acaso, no dia em que fui assistir ao espetáculo estava ansioso para conhecer o trabalho de um encenador considerado relevante no cenário teatral, porém, não tinha referenciais históricos para interpretar e vivenciar a obra com mais profundidade. Como relatado anteriormente, foi quando construí pontes entre minhas referências e a obra que pude criar o espetáculo de uma forma interna e subjetiva. De fato, “o espectador é também um criador, um fazedor de cultura. Tal fator fundamenta o caráter educativo do teatro, independente do conteúdo abordado” (FARIAS, 2002, p, 64). Ao longo deste estudo, visio a uma mediação potencializadora da experiência estética, um espaço para acolher afetos e trocar experiências a partir da recepção de cada espectador. A interpretação pessoal, o olhar subjetivo travado com os sentidos pode enriquecer a fruição artística se compartilhado. Afinal,

Ser espectador é uma prática analítica direcionada pelo desvendar de sentidos, ou, ainda, de significados e ressonâncias ao acúmulo de conhecimentos artísticos e estéticos, aberto a uma leitura historicizada. Portanto, não há uma única interpretação sobre um determinado espetáculo, em função do diálogo que o espectador trava com a cena. (ROSSETO, 2018, p. 61)

A argumentação acima selecionada endossa a importância de uma proposta de mediação como ação pedagógica elaborada com vistas à autonomia do espectador. Com base nessa perspectiva, descrevo outra experiência como espectador do espetáculo Outros, direção de Márcio Abreu, grupo de teatro Galpão, apresentado no Festival de Teatro de Curitiba, em 2019. O espetáculo dispunha de vários elementos considerados pós-dramáticos: texto não linear, ausência de uma linha narrativa, elementos como luz, som, cenário dialogando e criando a dramaturgia em cena, além dos corpos dos atores performáticos evocando imagens e sensações.

Ao final do espetáculo, foi proposto um bate-papo com os atores, um debate sobre o espetáculo e o processo de criação, dentre outros temas possíveis acerca da obra apresentada. Com o intuito de aprofundar minha experiência, resolvi permanecer no teatro, mas por se tratar de um debate, estava ciente de que a conversa seria mais uma forma de aproximar o elenco do público, ao invés de uma experiência diferenciada de mediação. Pois bem, foi organizada uma fileira de cadeiras em frente aos espectadores que decidiram permanecer após o término do espetáculo. Nas cadeiras sentaram-se o elenco e o diretor do espetáculo, além de dois jornalistas, responsáveis por mediar o bate-papo. A conversa iniciou com o grupo relatando o que os motivou a criar o espetáculo e, em seguida, os processos de ensaio e vivências que passou a realizar para alcançar o universo poético pretendido. Os espectadores convidados fizeram perguntas e comentários, aos quais os integrantes do grupo respondiam, instigando reflexões sobre o mundo em que vivemos e a ideia de tempo que assola a sociedade ocidental.

A experiência relatada me fez refletir como o bate-papo/debate é importante na mediação teatral, sobretudo por se tratar de um espetáculo como os Outros, uma vez que os elementos do teatro pós-dramático são muito evidentes, requerendo um olhar atento e analítico para apurar a totalidade das informações transmitidas. Além disso, o diretor do espetáculo, Marcio Abreu, é um pesquisador da palavra, a palavra que habita um espaço, um espaço que habita uma palavra. Isso torna complexa a leitura de suas obras, mas proporciona uma experiência estética enriquecedora.

Compreendo o debate deste espetáculo como uma ação pedagógica produtiva e relevante na experiência estética dos espectadores presentes. O fato é não anular as possibilidades existentes de mediação, mas refletir sobre as práticas desenvolvidas e criar novas possibilidades, com vistas a dialogar com o híbrido campo das artes cênicas na atualidade.

Pensar numa mediação do público com o teatro é entendê-lo diferencialmente como um evento ao vivo, com suas dimensões múltiplas que envolvem a emoção, o corpo, o pensamento, dentro de um contato direto e vivo com a obra. Sabe-se que o teatro contemporâneo tem sua singularidade presente em alguns pontos como: o ator e seus personagens ou presentificações dramáticas e/ou não dramáticas; um texto, uma história escrita por uma infinidade de narrativas verbais, visuais, físicas etc.; um encenador liderando um equipe/grupo ou coletivos em construções de encenações através processos colaborativos; os elementos artesanais ou tecnológicos de luz, figurino, cenário, maquiagem, sonoplastia etc.; e por fim um espaço de apresentação em qualquer lugar, transformado em ambiente cênico. (OLIVEIRA, 2010, p. 8)

O grande desafio consiste em abarcar as camadas e as singularidades do espectador e do teatro contemporâneo. Um possível caminho inicial é refletir sobre o que se quer com a mediação teatral e qual a necessidade de ações pedagógicas em espetáculos teatrais pós-dramáticos. Acredito que uma ação de mediação anterior ou posterior ao espetáculo de Thomas poderia contribuir com a minha experiência como espectador. Como descrevi, no início do espetáculo estava confuso e pouco me conectei com a obra, foi preciso tempo para reelaborar minha maneira de interpretar e de relacionar com a encenação, quando consegui apreciar e fruir esteticamente o espetáculo.

Na peça *Outros*, os artistas propuseram um debate que ampliou minha visão e percepção sobre o espetáculo, principalmente incitou a criatividade ao relatarem sobre o processo de criação existente. Cabe ressaltar que essa foi uma experiência pessoal e memória daquele acontecimento, pois a genialidade das artes cênicas e das artes como um todo é a de propor experiências subjetivas para cada espectador. Assim, percebo a mediação no teatro contemporâneo como um instrumento necessário em qualquer contexto, desde que não anule a experiência com a obra e não reduza o olhar do público, ao contrário, amplie e possibilite novas formas de apreciar e vivenciar o teatro contemporâneo.

Uma das chaves para se decifrar o que se chama do contemporâneo na cena é se ter mais público, que construa autonomamente sua fruição e traga as respostas de entendimento, de sensações e sentimentos a partir do diálogo mediado com o espetáculo teatral. São caminhos construídos pedagogicamente, pensando em teatro-educação, para que se tenha um público que faça parte da vida cultural, da construção de idéias e práticas sobre a contemporaneidade, pois, ele é um dos eixos para a existência e continuidade do teatro. (OLIVEIRA, 2010, p. 10)

A citação supracitada evidencia a importância e a efetivação de propostas de mediação perante as novas formas e linguagens adquiridas pelo teatro

contemporâneo. De fato, o teatro só existe quando há pessoas para troca de vida. Em suma, o teatro contemporâneo pode ser um campo em potencial para ações pedagógicas que estimulem o público a participar, dialogar e cocriar com a obra.

2.1 O espectador transeunte no teatro de rua

O teatro de rua é muitas vezes compreendido como uma linguagem teatral característica, em função da recorrente utilização de máscaras pelos atores, cenas com técnicas circenses, músicas, danças e interação com a plateia. No Brasil, as companhias de teatro de rua são compostas, em geral, por grupos de atores profissionais que têm como principal característica a utilização de elementos que identificam seus espetáculos como popular.

Nos últimos tempos, o teatro de rua tem se consolidado como um campo fértil de pesquisa, no fortalecimento dos espaços de articulação, discussão e estudos. Em 2011, foi criado o GT Artes Cênicas na Rua pela Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, e essa modalidade começou a adentrar o campo acadêmico, que pouco conhecia a sua potência e relevância (TURLE e TRINDADE, 2016).

André Carreira (2009) compreende o teatro de rua como uma modalidade teatral que se relaciona menos com o texto dramático e mais com a cena teatral, além da utilização do espaço público. O autor localiza o teatro de rua como uma modalidade expressiva do fazer teatral que interfere e constrói as características do espaço urbano sobre as comunidades que se dão ao redor do evento espetacular por força da interferência no espaço público, tornando-o um lugar sociocultural.

Para Turle e Trindade (2016), o espaço público pode ser entendido não apenas como suporte ou estrutura física de uma peça teatral de rua, ou seja, como “palco” e cenário, mas quando utilizado de forma cênica, torna-se espaço teatral. “A expressão espaço público surge na França, pela primeira vez em meados dos anos 70 e conhecerá um êxito crescente, fruto, em parte, de uma nova abordagem da cidade em que se passa a valorizar a requalificação em vez da reabilitação” (ASCHER, 1998, p. 172). Neste trabalho, a noção de espaço público é compreendida como denominação para todo e qualquer espaço urbano livre e aberto. Portanto, não será discutido o espaço público como produto histórico, nesse sentido, o espaço público associado com as produções cênicas de rua está relacionado com os lugares físicos: ruas,

praças, parques, avenidas, praias etc.

Os espaços públicos representam terreno de encontro e lugar privilegiado de sociabilidades e de elaboração simbólica, sendo igualmente apropriado e partilhado por grupos sociais muito diferentes entre si (MATOS, 2010). Essa apropriação e partilha quando realizada pelo teatro no espaço público possibilita o encontro entre classes e grupos distintos, abrangendo diferentes tipos de espectadores. Nesse sentido, a arte na rua possibilita o contato das pessoas com o universo artístico, uma vez que o espaço teatral privado exige conhecimento prévio da programação e aquisição de ingresso. Nesse sentido, destaco a afirmação do diretor Amir Haddad, fundador do grupo de teatro Tá na rua, localizado na cidade de Rio de Janeiro:

Pensar o espaço, o local dos espetáculos e, associado a isto, pensar a dramaturgia, o ator e as suas relações com o espectador, é também pensar o mundo. O grande espetáculo do mundo não cabe no espaço reservado para o espetáculo do grupo social que se julgar dono do mundo. (2008, p. 149)

O conceito de arte pública é vasto, abarca propostas de intervenções, instalações de monumentos em praças, revitalização de espaços degradados, a realização de performances, dentre outras possibilidades. De acordo com Turle e Trindade (2016), uma apropriação mais trivial é a ideia de uma arte que acontece fora dos espaços tradicionalmente destinados a ela, e assim, torna-se preciso uma aproximação com outros campos conceituais que interligam a arte à história, à política, à sociologia e também ao urbanismo.

Atualmente, o artista que se propõe a produzir um trabalho no espaço urbano está, cada vez mais, propondo formas de interação com o público e o convidando a produzir e a ser coautor da obra. De acordo com Rosseto (2018), o espectador transeunte percebe o status da representação dada pelo artista e reconhece uma nova organização do espaço. A área habitada é reconfigurada pela encenação, assim, o transeunte é convidado a coparticipar da proposta artística, promovendo um distanciamento entre as ações objetivas do cotidiano e a subjetividade da relação estabelecida entre a obra e o público.

Quando o espectador transeunte se relaciona com a obra, sua percepção e perspectiva sobre o espaço urbano é modificada, assim como a sua relação com os demais transeuntes também se altera. Carreira (2008) atribui as práticas artísticas no espaço urbano, como “invasoras”, pois possuem a capacidade de gerar ruídos, friccionar a relação entre sujeito e ambiente, desestabilizando o transeunte que muitas

vezes precisa redimensionar o seu olhar sobre o espaço urbano, incluindo o fenômeno artístico.

O espaço público abrange inúmeros perfis, desde pessoas que frequentam teatro, moradores de rua e trabalhadores que transitam de casa para o trabalho. Essa diversidade promove a troca e o diálogo com o ambiente, a arte e a sociedade. Afinal, é necessário subverter com as lógicas vigentes nos espaços públicos. Se o morador de rua é visto marginalizado pela cidade, é possível através da arte, por meio de atividades artístico-pedagógicas e da experiência estética, proporcionar novos olhares e percepções para e sobre os transeuntes, de modo que o cidadão rompa com o senso comum que opera nos espaços públicos.

O cidadão que interrompe o seu trajeto para assistir a um espetáculo (e é por meio desse ato voluntário, convertido em público de teatro) torna-se, a partir desse momento, partícipe de um ato transgressor. E tal transgressão se torna ainda mais aguda se, além de simplesmente assistir, imóvel, de um local fixo, o espectador for levado a atuar, de algum modo, pela própria dinâmica do espetáculo. Ao deslocar-se para buscar um ponto de vista privilegiado, para escapar de uma cena que lhe pareça perigosa etc., ele reconfigura a lógica da cidade, cria para ela um novo traçado, encontra outras possibilidades que até então não constavam de seu inventário de funções cotidianas para a rua. Na reconstrução lúdica do espaço urbano, um poste de luz se transforma em totem; a faixa de pedestres, em um rio; um prédio é transmutado em precipício. O espetáculo transforma o familiar em desconhecido, trazendo para o pedestre incauto a possibilidade de recriar o mundo. (TURLE; TRINDADE, 2016, p 134)

Desta maneira, importa ressaltar a possibilidade de o pedestre recriar o seu espaço de convivência, de certa forma, exercitar o princípio da arte como o meio de criar novas maneiras de experienciar o mundo e a vida. Neste sentido, o espectador, na contemporaneidade, em específico o transeunte, emprega papel ativo no processo de fruição artística, pois ele reconfigura sua posição no espaço cênico. Em específico no ambiente urbano, o transeunte relaciona-se direta ou indiretamente com a obra exposta, por vezes, por necessidade de alterar seu trajeto e/ou por ser atraído devido aos estímulos visuais/sonoros; porém, de qualquer forma, o sujeito é posto em relação e jogo com a obra. Os únicos moduladores desse acontecimento são: a existência de uma apresentação artística em espaço público e um transeunte de passagem. Quando isso acontece, “o espectador se vê lançado em estado de distração – associando os elementos de significação com alguma passagem de sua vida ou com algo que leu em um livro, viu em um filme, encontrou em outra obra” (SIMÕES, 2017, p. 367).

Como transeunte sou constantemente atravessado e estimulado por diversos signos e símbolos presentes na cidade e quando me torno espectador involuntariamente, no espaço urbano, meus sentidos e atenção são aguçados, na medida em que a encenação estimula/provoca sensorialidades e atrai a atenção para o acontecimento cênico, rompendo com a lógica e o sentido elaborados previamente pela configuração do espaço urbano. Efetivamente, o teatro de rua possibilita uma “dinâmica de ruptura da ordem vigente que irá atuar de forma contundente no espaço público e criar um território lúdico em meio aos fluxos cotidianos e às convenções da cidade” (TURLE e TRINDADE, 2016, p. 134). Nesse sentido, a experiência artística pública promove a inclusão do espectador em um universo diferenciado da realidade cotidiana da cidade, momento em que propõe aos envolvidos reflexões e novas perspectivas sobre os mais diversos assuntos.

Desta maneira, a experiência artística pública em conjunto com a mediação teatral pode instaurar práticas e possibilidades inclusivas ao espectador de teatro de rua, compreendendo a arte de rua como espaço de acolhimento do transeunte. Afinal, para Marcelo Soler (2017), acolher o espectador, possibilita aos fazedores de arte refutar a falta de encontros reais com o outro, traço de um tempo em que consumo e produção sobrepõem às trocas e partilhas humanas. Portanto, “o teatro pode ser um dispositivo para promover a experimentação poética no espaço urbano e criar novos saberes a partir de experiências estéticas e sensíveis” (ROSSETO, 2018, p. 223).

Decerto, há a necessidade de a arte emergir com mais frequência nos espaços públicos da cidade. Em termos de pesquisa, compete investigar o que ainda é pouco explorado nos estudos acerca do teatro de rua, o perfil do espectador transeunte, suas referências artístico-culturais e como esse repertório dialoga na sua relação com a obra, com a finalidade de analisar a recepção.

3. Grupo Olho Rasteiro: espetáculos O terreno Baldio e Hi, Breasil!

Os espetáculos selecionados para o desenvolvimento de práticas de mediação foram as peças teatrais “O terreno baldio” - no qual participo como ator da encenação - e “Hi, Breasil!”, ambas produções do grupo de teatro Olho rasteiro¹⁸. Vale ressaltar, este coletivo desenvolve pesquisas no âmbito do teatro de rua e espaços alternativos.

Formado em 2014, o grupo propõe a criação coletiva como método de trabalho em seus processos criativos, compartilhando ações que não estão centradas na figura de um diretor. Desta forma, os atores também são encenadores, articulando saberes e possibilidades de construção coletiva da dramaturgia e da cena. Cabe destacar que todos os integrantes do grupo tocam algum instrumento musical, devido à pesquisa realizada nos trabalhos sobre as possibilidades e as funções da música na cena, além de ser um elemento relevante da linguagem do teatro de rua. Nesse contexto, para além da música e dos sons de fundo ou de efeito, o grupo se utiliza do universo sonoro como elemento de composição da dramaturgia.

O espetáculo “O terreno baldio” é livremente inspirado no romance “Os meninos da rua Paulo”, de Ferenc Molnar. A obra narra a história da sociedade do betume, um grupo de crianças que se reúne em um terreno baldio todas as tardes depois da escola. Do outro lado deste terreno, concentra-se a gangue do ovo podre, insatisfeitos com o local onde brincam, resolvem tomar posse do terreno baldio, criando uma grande batalha. Para além de uma disputa territorial, a história aparentemente infantil trata de ideologia, baseado no universo das brincadeiras infantis e dramas da vida real, promovendo reflexões a respeito de inclusão, alteridade e espaço público/privado.

¹⁸ O grupo conta com quatro trabalhos de repertório: Lugar de ser Inútil (2014), Os cegos (2016), O terreno baldio (2017) e O auto segundo Gabriel (2017). As referidas encenações foram apresentadas em diversas cidades do Estado do Paraná e no Estado de São Paulo, com destaque para os Eventos do SESC e SESI, além de participações nos seguintes festivais: Festival do Teatro de Curitiba, Mostra Pé na rua em Maringá, Festival de teatro de bolso de São José dos Pinhais, Festival Popular de teatro de Fortaleza, Mostra Emergente e Mostra de Teatro de Pato Branco. Ainda sem sede, o grupo solidifica aos poucos o seu trabalho na cena teatral brasileira.



Figura 3: Cena da peça “O terreno baldio”.
Fonte: Robson Rosseto, 2019.

O espetáculo *Hi, Breasil!* propõe reflexões sobre a história do Brasil e a importância da memória ao unir realidade e ficção. A trama tem como personagens principais um professor, uma jovem, uma atriz, uma mãe e um peixe, que, em um dia de domingo, preparam um café coletivamente. Nesta ação, as personagens compartilham memórias, medos, anseios e utopias. Enquanto experimentam o café, eles praticam o exercício de se colocar no lugar do outro.



Figura 4: Espetáculo “Hi, Breasil!”.
Fonte: Kálita Kawane, 2019.

O espetáculo cita os poemas Congresso Internacional do Medo, de Carlos Drummond de Andrade e Janela sobre o corpo, de Eduardo Galeano. Além desses, faz referência à obra Revolução na América do Sul, do teórico teatral Augusto Boal. Diferentemente do primeiro espetáculo, que apresenta como fio condutor o texto dramático, o Hi, Breasil! está mais associado com a perspectiva pós-dramática, uma vez que inexistente a representação mimética das atrizes e dos atores na reprodução de características objetivas e subjetivas de personagens. As cenas são expostas de forma desconexa, promovendo experiências cênicas pautadas no uso do corpo como elemento fundamental. Os artistas emanam sensações corpóreo-sensíveis, manifestam significados e símbolos diversos, a respeito de questões políticas vivenciadas pela sociedade atual. O encadeamento da peça contribui para que o espectador faça associações, possibilitando diálogos com sua realidade e referências artístico-culturais, pela lógica ou pela imaginação, baseado pelas múltiplas

informações recebidas. Os fragmentos da narrativa de diferentes momentos históricos, políticos, sociais e culturais, permitem múltiplas conexões entre sujeito e obra.

Diante disso, os experimentos desenvolvidos de mediação foram divididos em cinco propostas distintas, as quatro primeiras realizadas no espetáculo “O terreno baldio” e a última no espetáculo “Hi, Breasil”:

- A Rede social Instagram
- Manifestos nos cubos (cenário) do espetáculo
- Oficina teatral (IFPR)
- História em quadrinhos
- Entrevista com espectadores (registro audiovisual)

3.1 Experimentos de investigação: mediações para o teatro de rua

A interação dos atores de teatro de rua com o espectador ocorre de maneira específica, especialmente por proporcionar contato com os espectadores transeuntes, com grupos sociais distintos, sobretudo, com pessoas que geralmente não frequentam espaços artísticos. O disparador para a criação das propostas de mediação deu-se a partir de experiências pessoais após uma série de apresentações do espetáculo “O terreno baldio”. Em uma delas, convém recordar de um determinado espectador interagindo com o elenco após o espetáculo, interessado em saber a origem da história da peça. Os atores contaram ao transeunte que a encenação é livremente inspirada no livro *Os meninos da rua Paulo*, de Ferenc Molnar, momento em que o mesmo disse que iria conhecer mais sobre esta literatura.

Em situação distinta, um espectador, após assistir a peça em outro espaço público, retornou com a sua família para uma nova apresentação em uma tarde de domingo. Ele relatou ao elenco que havia gostado muito do espetáculo e que levar a esposa e seus filhos para assisti-lo seria uma atividade diferente dos hábitos familiares de lazer. Estes acontecimentos geraram questionamentos sobre a necessidade de pensar a mediação para o teatro de rua. Pergunta-se: a arte de rua não poderia ser por si só uma mediadora entre obra, espaço e público? No fato citado anteriormente, o transeunte demonstrou-se afetado pela peça e trouxe familiares para assistir ao espetáculo; não é essa a essência/potência do teatro de rua?

Quando nossa intenção é recuperar o espaço de rua como espaço de confraternização e criar o éden no meio do caos, isso é importante! Eu entendo o Teatro de Rua com essa força, ele é destituído das formas burguesas do fazer teatral porque não está preso dentro das salas fechadas, porque a gente não tem a obrigação de cobrar ingresso, a gente pode passar o chapéu e quem quiser dar dinheiro, que contribua! É nessa comunicação do ser humano, colocando suas necessidades, é que a gente vai fazer com que as pessoas sintam mais amor umas pelas outras. Pode parecer muito pueril, mas na realidade é de fundamental importância a gente se relacionar com amor com as pessoas. E o amor é a grande forma de comunicação e eu sinto que quando a gente faz teatro tá fazendo isso. (TURLE e TRINDADE, 2010, p. 49)

A argumentação acima selecionada é um convite à reflexão de que a comunicação com o ser humano, potencializada pelo amor, na relação do espectador com o teatro de rua, é um momento profícuo para a instauração do espaço da rua como um espaço de convivência, de intimidade, de comunhão. Por esse ângulo, ainda assim, é necessária a proposição de ações participativas com o público? Neste momento, convém apresentar outro exemplo; no final de uma determinada apresentação, um morador de rua quis tocar os instrumentos musicais utilizados no espetáculo e se relacionar com os elementos de cena: mexendo, brincando e relatando suas histórias na época de criança. Quando o elenco parou para ouvi-lo, o morador de rua relatou lembranças do período em que brincava com bolinhas de gude e corda, ocasião em que, atores e transeunte brincaram com esses elementos cênicos. Este momento acionou inquinações sobre a mediação de um espetáculo de rua, pois esta interação com o transeunte possibilitou conexões com sua memória afetiva e trouxe narrativas pessoais que corroboraram com o enredo e a encenação apresentada.

As experiências relatadas nortearam os objetivos das propostas de mediação do espetáculo “O terreno baldio”. Em um primeiro momento, a intenção era utilizar recursos digitais para o desenvolvimento de propostas de mediação para o teatro de rua. A ideia surgiu ao recordar da presença de transeuntes com celulares filmando e fotografando o espetáculo em diversas apresentações. Outro fator que influenciou para a escolha de recursos digitais foram matérias de pesquisas publicadas¹⁹, com divulgação do número de brasileiros que possuem aparelho celular e quantos desses têm perfis em redes sociais²⁰. Nestas pesquisas, constatei o aumento expressivo de usuários na rede social Instagram. Desta forma, utilizei

¹⁹ Dentre as publicações, destaca-se: <<https://bityli.com/B9uqo>> Acesso 04 de Julho de 2020.

²⁰ Disponível em <<https://bityli.com/CLNhZ>> Acesso 04 de Julho de 2020.

este aplicativo como plataforma para o experimento de mediação, e as questões norteadoras sobre o referido recurso digital foram: como propiciar uma atividade artístico-pedagógica na plataforma Instagram? Como definir que o uso deste recurso poderá ser considerado como proposta de mediação?

Tais questionamentos foram sanados à medida em que entendimentos primários a respeito do conceito de mediação se solidificavam na pesquisa em andamento. Para Pupo (2011), a ideia de mediação passa por várias mudanças na atualidade, visto que inicialmente mediação estava ligada especificamente à aproximação e apropriação das obras pelo espectador; na arte contemporânea, este conceito se reconfigura ao inserir experimentações por parte do público e a análise crítica e reflexiva sobre arte e seu posicionamento em relação a mesma. Neste sentido, para além de utilizar o aplicativo Instagram como recurso de aproximação com o espectador transeunte, a proposta visava propiciar um campo experimental que colocaria o público em relação com a obra, no viés virtual.

Assim, um perfil ficcional das personagens do espetáculo foi criado no Instagram, com o nome de usuário “A sociedade do betume”²¹. Neste perfil, elaborei postagens como se tivessem sido criadas pelas próprias personagens da peça. A proposta esteve centrada na interação e na relação de cada personagem com os espectadores transeuntes, mediadas pela plataforma Instagram, procurando respeitar o universo dramático originado, tanto da obra literária quanto do espetáculo teatral.

²¹ Acesse a página: [instagram.com/asociedadedobetume](https://www.instagram.com/asociedadedobetume) ou no Instagram @asociedadedobetume



Figura 5: Instagram da Sociedade do betume.
Fonte: Print realizado pelo autor, 2020.

A página do Instagram era administrada pela personagem Charles (Figura 5), a qual interpreto na peça. Tal escolha se deu por conhecer com profundidade o perfil e as características do papel representado. As imagens postadas eram de cenas do espetáculo, com comentários da personagem, demonstrando sua perspectiva sobre os fatos ocorridos no contexto da ficção.

O perfil foi criado dias antes do grupo apresentar o espetáculo no 30º Festival de inverno da UFPR na cidade de Antonina, Paraná. Durante os ensaios, os atores estavam cientes sobre a experimentação a ser realizada por mim junto ao público após o término da apresentação da peça, convidando os espectadores transeuntes a interagirem com as personagens pelo aplicativo. Aqueles que tivessem perfis na rede social Instagram poderiam fazer questionamentos e comentários sobre as personagens, com base na história e qualquer outro elemento pertinente. Para tanto, ao término da encenação, entreguei um recorte de papel com o nome de usuário da sociedade do betume para cada espectador.

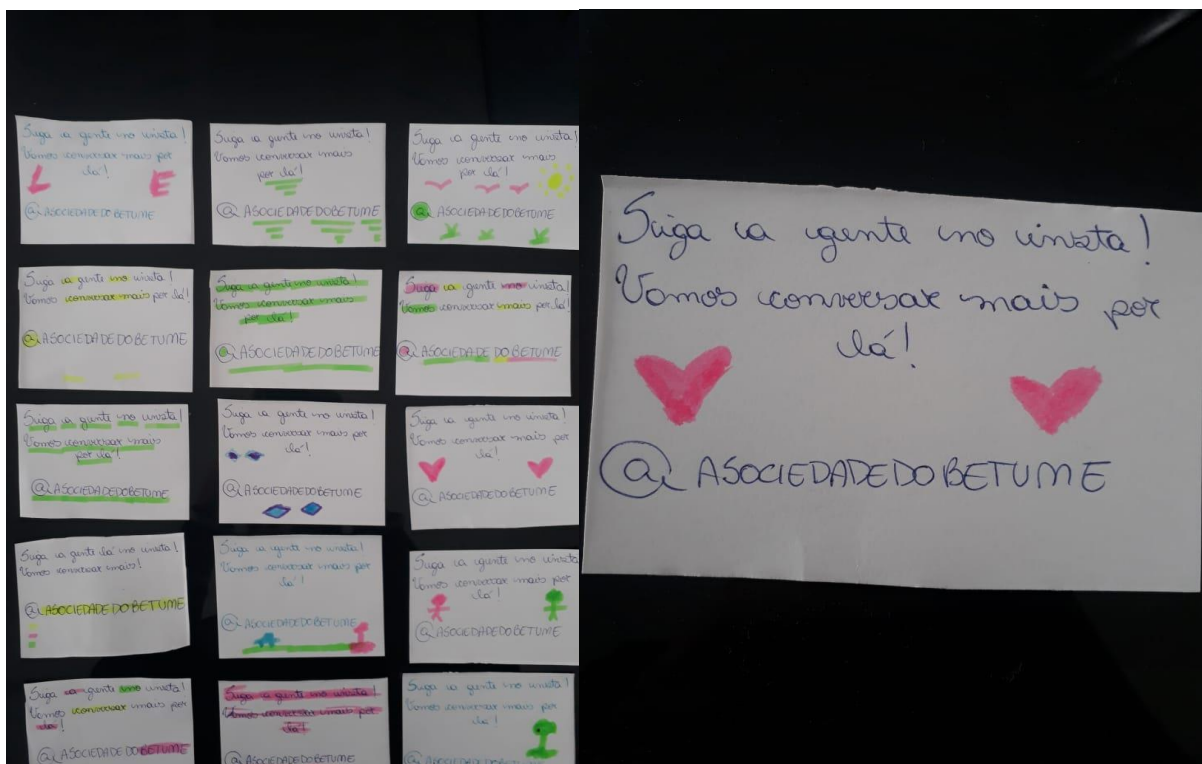


Figura 6: Bilhetes Sociedade do betume - Instagram.
 Fonte: próprio autor, 2019.

A intenção foi criar os papéis como se tivessem sido elaborados pelas próprias personagens, por isso a escrita à mão e a utilização de canetas coloridas. Para a referida apresentação, além de elaborar 25 bilhetes (Figura 6), reservei 25 lápis e papéis em branco²², que tinham como objetivo captar a recepção do público acerca do espetáculo. O papel do mediador no teatro de rua requer a invenção de possibilidades de mediar uma obra de arte pública e a produção necessária para a elaboração das propostas e experimentações. Após reunir os itens necessários e a criação da rede social, faltava-me a elaboração de minha abordagem enquanto ator/mediador.

Creio que a forma como o mediador aborda o espectador é a parte fundamental e o eixo condutor na busca de uma experiência enriquecedora na relação entre obra e público. Em um primeiro momento, busquei remover qualquer abordagem evasiva e que tomasse tempo considerável dos espectadores, visto que nas vivências enquanto artista e espectador de rua, observei intenso deslocamento dos espectadores, pelo fato do espaço público ser um meio de transição e, frequentemente, muitos deles vão

²² A seleção de 25 bilhetes, lápis e papéis se deu por recordar que a média de público que acompanhava as apresentações do espetáculo até o término era em torno de 15 a 25 pessoas.

embora antes e/ou durante os agradecimentos finais. Resolvi me apresentar como ator, porém ao detalhar os bilhetes e convites a cada transeute, relacionei-me com o contexto ficcional, momento em que me utilizei de um diálogo descompromissado, traçando paralelos com a ficção para coordenar a proposta de mediação, da seguinte forma:

— Olá, pessoal! Sou Victor Carlim, ator que interpreta o personagem Charles. Ele fez um instagram para os meninos da sociedade do betume e ficaria muito feliz se vocês os seguissem por lá e conversassem com ele. Vocês o conheceram, né?! Sabem como ele é carente e gosta de chamar atenção... Ah! E mais uma coisa, gostaria que vocês preenchessem suas impressões sobre a história e sobre as crianças da sociedade do betume no papel que vou entregar pra vocês. Eles gostam quando tem gente ao redor vendo eles brincarem e também gostam de saber o que o pessoal de fora acha deles.

O aplicativo tinha como finalidade um espaço de troca, partilha e questionamentos, tanto por parte dos espectadores quanto da personagem Charles, que interagiria com os transeutes que os seguissem na rede social, além dos papéis em branco como meio de captar a recepção dos espectadores sobre a peça. Assim, após o enunciado, entreguei os bilhetes e os papéis em branco. Recordo que ao término do espetáculo havia em torno de 15 a 20 espectadores, a maioria participou dos agradecimentos, imprimiu suas percepções nos papéis e levou os bilhetes com a descrição do perfil do Instagram da sociedade do betume.

Ao analisar as impressões do público nos papéis, constatei uma gama variada de recepções e reflexões sobre a peça. Registros que contribuíram para uma análise da percepção do público e enquanto artista da obra e da arte de rua.

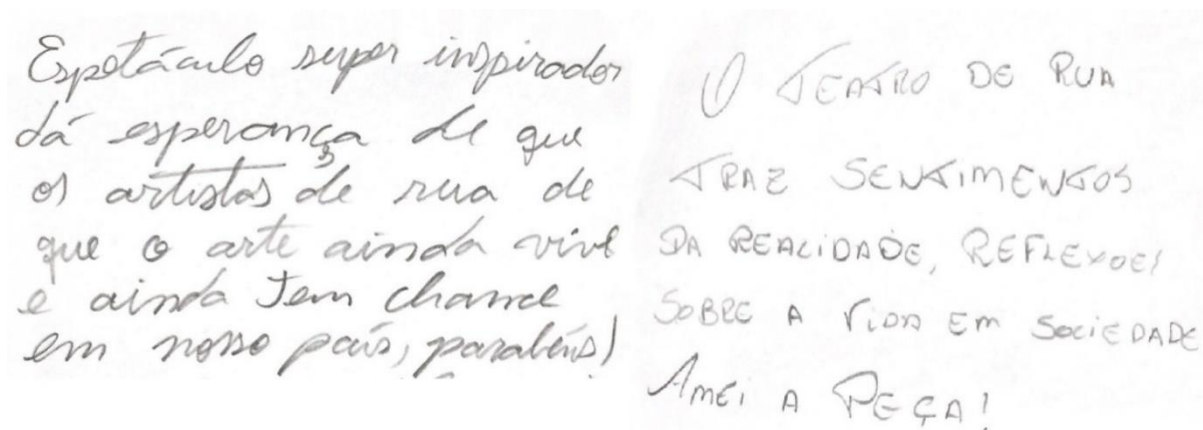


Figura 7 –Escritas de espectadores no papel ao final da peça.
Fonte: próprio autor, 2019.

Na figura 7, de acordo com as duas percepções selecionadas, o espetáculo provocou diferentes opiniões. O primeiro papel propõe uma reflexão sobre a existência da arte em nosso país, o segundo expõe como o teatro auxilia no processo de obtenção de sentimentos e reflexões sobre a vida em sociedade. Além destas colocações, muitos dos espectadores utilizaram dos papéis para imprimir agradecimentos sobre a peça, elogiar a história e enredo do espetáculo. Desta forma, coletar a recepção do público por meio de reflexões, impressões e aspirações dos espectadores transeuntes trouxe novas percepções sobre o ofício do ator e da arte de rua. Entretanto, na semana seguinte, poucas pessoas estavam seguindo o perfil da sociedade do betume. Apenas uma espectadora interagiu, escreveu uma mensagem elogiando e parabenizando o espetáculo e os artistas, mas não dialogou com as questões apresentadas pelo enredo da peça em função das características dos personagens.

Este experimento evidenciou a necessidade de pensar possibilidades de mediação que propiciem a produção de presença. A interatividade, a relação do transeunte com a obra e a invenção de um espaço profícuo de troca provaram-se necessárias. Diante disso, considerei novas estruturas e elaborações de práticas de mediação em teatro de rua, visto que em práticas artísticas no espaço público “não há exatidão ou estrito domínio sobre a sucessão de acontecimentos, uma vez que a realização do projeto artístico, ainda que diária, será sempre uma nova experiência, um risco a ser corrido” (WILKER, 2018, p. 150).

Após analisar os procedimentos realizados nesta primeira etapa da pesquisa, constatei que a mesma não abarcava um dos meus principais intuitos em mediar teatro de rua: dar voz aos transeuntes, público que em geral permanece distante dos espaços artísticos, bem como os transeuntes que muitas vezes são negligenciados e vivem à margem da sociedade, sobretudo, os moradores em situação de rua, público presente em boa parte das apresentações dos espetáculos do grupo Olho Rasteiro. É importante ouvi-los e produzir espaços de alteridade, espaços conviviais, com a finalidade de descortinar as relações humanas e friccionar as experiências da rua com o teatro e o espectador, uma vez que “os moradores em situação de rua tornam-se o espelho daquilo que não se quer: um sujeito excluído da sociedade” (ROSSETO, 2018, p. 215). Nessa perspectiva, a proposta inicial de mediação poderia estar reforçando tal característica. Por mais

que o desejo fosse a utilização de recursos digitais como possibilidade de mediação, pelo fato de pesquisas apresentarem estatísticas de uso crescente de redes sociais por brasileiros e muitos transeuntes poderem fazer uso dos mesmos, não considerei que muitos deles não teriam o aplicativo Instagram, tampouco um aparelho celular.

Neste ponto de vista, o entendimento de espectador transeunte se revelava um campo com distintas subjetividades e apresentava a necessidade de um olhar atento a cada possível espectador. Para Oliveira (2014), é necessário compreender o público de maneira ampla, para que os espectadores façam suas escolhas com autonomia. Desta forma, compreendi que a utilização do recurso Instagram impossibilitou variados espectadores transeuntes a participarem dessa ação de mediação elaborada. Vale ressaltar que as propostas geradas de mediação, constituídas em processo, foram práticas analisadas e revisitadas a todo o momento, a fim de compreender as ações provocativas a serem desenvolvidas com o público.

Diante dos desafios apresentados, elaborei uma segunda proposta de mediação, com foco na utilização de elementos presentes na encenação. Em termos de criação de cenário e adereços, o grupo utilizava cubos de madeira pintados de diferentes cores em cada lado para representar o ambiente/espço no qual habitavam as personagens. Os cubos eram objetos móveis e a cada cena eram reorganizados para dimensar os espaços cênicos, compondo e constituindo uma nova função a partir do posicionamento que evidenciava a cor do cubo (cinza, verde, laranja e marrom). Os adereços como bastões, bola de meia, corda e bolinhas de gude foram utilizados em diferentes cenas para compor a dramaturgia de brincadeiras e para outros momentos do espetáculo, quando os referidos objetos foram utilizados metaforicamente para representar situações de conflitos entre as personagens. Vale destacar que a escolha de tais objetos ocorreu na sala de ensaio, onde o grupo trazia elementos para estimular a criação das cenas e experimentar possibilidades de inserir adereços do imaginário infantil relacionado com os personagens. Portanto, a concepção de mediação se efetivou na proposição de uma aproximação do universo infantil com o público, visto que as brincadeiras estão presentes na encenação e as personagens representadas são crianças.



Figura 8 – Discussão das personagens Charles e Cosme sobre o futuro do terreno baldio.
Fonte: Tayná Miessa, 2019.

Os elementos de cena (cubos, bastões e bolinhas de gude) foram condutores para a elaboração de uma nova proposição de mediação com os espectadores após a apresentação da peça. A proposta foi concebida como uma maneira do espectador interagir de uma forma sensorial com tais elementos, rompendo com a relação de afastamento entre obra e público e propondo uma aproximação literal com a obra. De acordo com Martins (2017), um dos intuitos da mediação é incitar vivências estéticas que superem a anestesia. Propor uma relação pós-espetáculo entre os espectadores com os elementos constituintes da peça tornou-se uma possibilidade em evidência, devido à possibilidade da participação sensível dos espectadores com os objetos cênicos.

A prática de mediação relatada a seguir foi experimentada na 18^o Jornada de agroecologia, realizada na cidade de Curitiba. Ao término do espetáculo, durante os agradecimentos, os espectadores foram convidados para escreverem, desenharem ou expressarem da maneira que quisessem aquilo que o espetáculo suscitou em cada um, aquilo que o fez pensar, imaginar e refletir. Entretanto, com base em experiências passadas com espetáculos de rua, era previsto que muitos dos espectadores transeuntes iriam embora antes do agradecimento dos artistas. Para um maior engajamento do público, fui ao encontro dele, com uma caixa de giz, e

solicitei para que adentrasse o espaço onde aconteceu o espetáculo e utilizasse os cubos para expor suas percepções e reflexões com base nas suas experiências como plateia.

Muitos espectadores relataram a necessidade de ir embora, por esta razão sugeri que eles deixassem apenas uma palavra registrada no cubo. Àqueles que permaneceram, perguntei o nome, e convidei a adentrar o espaço e em determinadas interações utilizava a expressão “sinta-se em casa e mexa no que quiser”, uma forma de aproximação com os espectadores para ressaltar a liberdade que os mesmos tinham em interagir com os elementos da encenação. Os principais questionamentos elencados para esta proposta foram inspirados nos trabalhos pedagógicos da pesquisadora Ingrid Dormien Koudela, tais como: “Do que vocês mais gostaram? Do que não gostaram? A experiência sensível do aluno pode iniciar com rodas de conversa desta natureza, mas não necessita ficar restrita ao plano do gostei/não gostei” (KOUDELA, 2010, p. 21.). Assim, a ideia era envolver os espectadores a participarem da mediação com maior propriedade, uma vez que, em geral, as opiniões são baseadas apenas no gosto. Contudo, conforme as minhas orientações como mediador, as expressões limitadas como “gosto” e “não gosto”, gradualmente, perdem o sentido; ao passo que os espectadores exprimem suas percepções cada vez mais espontaneamente. Outra referência que contribuiu para a elaboração dos questionamentos e abordagens dos espectadores transeuntes foram os estudos da pesquisadora Beatriz Angela Vieira Cabral, na análise do impacto e recepção da obra teatral, sugere que:

A análise de um espetáculo deve iniciar com os sentimentos evocados pela sua apresentação. Portanto, é necessário evitar que o objetivo de desenvolver a percepção acabe por impedir a expressão espontânea do prazer (ou desprazer), uma vez que o maior benefício em aprender como as peças funcionam é estimular o interesse pelo teatro, permitindo que todos possam manifestar livremente sentimentos e reações ao que acabaram de assistir. (CABRAL, 2000, p. 8)

Neste sentido, as abordagens e os questionamentos realizados nas práticas de mediação nesta pesquisa foram organizados com a finalidade de propiciar espaços para livres percepções, comentários e indagações do público, na medida em que compreendo a troca de partilhas entre espectador transeunte e artista um modo de instigar a vivência teatral, que possibilita, sobretudo, a experiência de

alteridade na cidade. Para Paola Berenstein Jacques,

A pacificação do espaço público, através da fabricação de falsos consensos, busca esconder as tensões que são inerentes a esses espaços e, assim, procura esterilizar a própria esfera pública, o que, evidentemente, esterilizaria qualquer experiência e, em particular, a experiência da alteridade nas cidades. (2012, p. 14.)

Neste sentido, a proposta buscou promover um dissenso na lógica do espaço urbano. O espetáculo contou com um público presente que variou entre 40 a 60 pessoas. Vale ressaltar que o número expressivo de espectadores em comparação ao festival relatado anteriormente foi, provavelmente, devido ao evento ser direcionado para profissionais da agroecologia. Durante a interação com os cubos e as escritas com o giz, uma média de 20 a 30 pessoas colocaram suas impressões, inquietudes e manifestos, muitos deles associados com os acontecimentos em pauta - políticos e sociais.



Figura 9 – Impressões reflexivas dos espectadores transeuntes nos cubos.
Fonte: Robson Rosseto, 2019.

Na imagem acima é possível visualizar palavras inseridas nos cubos de diferentes espectadores. Alguns deixaram somente uma palavra escrita com base em

um sentimento ou sensação causada pelo espetáculo, outros imprimiram suas percepções por meio do desenho. Ao analisar as diversas e plurais colocações, identifiquei que alguns espectadores utilizaram deste momento para imprimirem questionamentos e manifestações de cunho social e político, tendo como exemplo o registro seguinte, escrita de uma transeunte: “Liberdade para Preta Ferreira”, ativista brasileira que foi presa em Junho de 2019²³. Após a espectadora preencher o cubo com o seu manifesto, outros participantes questionaram o que houve com ela, momento em que ela explicou o que ocorreu com a Petra Ferreira. Este fato demonstrou que a livre expressão e a participação voluntária dos espectadores desencadearam outros elementos e temas a serem debatidos e refletidos. A transeunte, por determinado momento, tornou-se uma mediadora de um assunto de cunho político-social.

Além dos dizeres sobre a liberdade de Petra Ferreira, em outro cubo foi escrito “Marielle vive”, referência à socióloga e política brasileira, brutalmente assassinada em março de 2018²⁴. Diante dos exemplos citados, considerei a prática desenvolvida com os transeuntes após o evento cênico um espaço de proposição e mediação de temas, assuntos e conteúdos afora do espetáculo teatral, porém, pautados pela encenação vivenciada. Portanto, a prática proposta se efetivou mediante trocas de referências e temáticas articuladas com a peça e o contexto sócio-político-cultural, em uma relação presentificada espontaneamente entre espectador e obra.

Outro registro presente na Figura 8 é a participação de diferentes faixas etárias de espectadores, quando muitos deles utilizaram os cubos para ler e colocar suas referências culturais e acrescentar elementos nos escritos de outros participantes. Esta etapa durou em torno de 30 minutos, momento em que captei a recepção do espetáculo por parte dos transeuntes e possibilitei através da aproximação com o ambiente e com os elementos do cenário, um espaço para novas conexões, reflexões

²³ Janice Ferreira da Silva, a Preta Ferreira, publicitária, cantora e atriz, ficou detida por 30 dias mesmo sem ter cometido nenhum crime. Ela foi detida junto de seu irmão, Sidney Ferreira, filhos de Carmem Silva, líder do Movimento Sem Teto do Centro (MSTC) e da Frente de Luta por Moradia (FLM), de São Paulo. Preta é referência na liderança de reivindicações por moradia para famílias de baixa renda e usa sua experiência na área cultural para buscar projetos para os moradores da ocupação. A prisão considerada arbitrária foi denunciada ao Conselho Nacional de Direitos Humanos e à Corte Interamericana dos Direitos Humanos (CIDH).

²⁴ Marielle Francisco da Silva, conhecida como Marielle Franco, socióloga, foi vítima de uma execução sumária devido à sua atividade política e às causas que apoiava. Elegeu-se vereadora do Rio de Janeiro, pelo partido PSOL para a Legislatura 2017-2020, defendia o feminismo, os direitos humanos, e criticava a intervenção federal no Rio de Janeiro e a Polícia Militar, tendo denunciado vários casos de abuso de autoridade por parte de policiais contra moradores de comunidades carentes.

e afetos a partir do espetáculo. Desta forma, o espetáculo também foi um gatilho para a exposição de ideias, posicionamentos políticos e outras temáticas, à medida que cada transeunte observava a criação do outro, ampliava sua percepção da peça e era instigado a elaborar novas conexões, estimulado por palavras e desenhos. Nessa experiência, as relações estabelecidas entre os espectadores transeuntes, em conjunto com a obra vivenciada, geraram novas leituras e apropriações das cenas experienciadas.

Contudo, a proposta desenvolvida não se restringiu às impressões reflexivas dos espectadores nos cubos. Quando o público foi convidado para participar das ações de mediação, foi explicitado que eles poderiam interagir de forma sensorial com o cenário, os adereços e os elementos de cena. Neste momento, uma criança espectadora destacou-se na atividade, o pequeno Miguel, de cinco anos de idade, que antes mesmo das proposições de mediação, ao longo do espetáculo entrava no espaço cênico, interagindo com os atores, sentava nos cubos e fazia uso dos bastões. Diferentemente da maioria das pessoas que pegaram os gizes para escrever e desenhar nos cubos, ele estava mais interessado em brincar com os adereços e elementos de cena.

Em função da curiosidade do menino, apresentei outros adereços utilizados na peça e o estimei a interagir e se relacionar com eles. A imagem abaixo (Figura 9) apresenta a interação do Miguel com os bastões, quando demonstrei os movimentos, a postura e o número de vezes que os atores realizavam as ações com os bastões, como se fossem espadas no imaginário das personagens. Neste instante, transeuntes ao redor prestaram atenção e alguns participaram jogando bolinhas de gude, experienciando dinâmicas que deram vida ao universo do espetáculo. Convém a descrição de duas cenas pautadas nas temáticas mencionadas: a priori, o grupo de crianças é composto por meninos, mas no decorrer da história, a personagem Antônio revela sua verdadeira identidade, uma garota chamada Piúka, que sempre desejou entrar para a sociedade do betume. Contudo, com receio de ser excluída, disfarçou-se de menino para participar do grupo; após a surpresa da revelação e discussão sobre a situação, os colegas aceitaram a sua participação na turma. Na última cena do espetáculo, um corretor de imóveis relata que o terreno baldio foi adquirido por uma grande corporação de imóveis que pretende construir prédios comerciais e residenciais, momento em que ele determina a dispersão das crianças do espaço.



Figura 10 – Espectadores transeuntes experimentando momentos encenados na peça.
Fonte: Robson Rosseto, 2019.

Cada espectador foi estimulado a vivenciar, analisar e compartilhar sentimentos e experiências, pois expondo coletivamente suas dúvidas e descobertas, puderam discutir e trocar vivências. Além da interação com os objetos e o cenário, relatei aos participantes como os personagens se organizavam e movimentavam para a realização de cada ação com os adereços de cena. Ao longo da minha explanação, procurava dialogar e incitar a participação do maior número possível de transeuntes.

Além dos espectadores transeuntes, para esta apresentação foram convidados estudantes do curso de extensão de Teatro do Instituto Federal do Paraná - IFPR, *campus* Pinhais, voltado para estudantes do Ensino Médio, sob a coordenação do artista-docente Jefferson Alves Araújo, que coordena o projeto Formação de Espectadores: Cultura e Cidadania na Comunidade. O projeto prevê experiências teatrais aos participantes e dentre, os objetivos, destaca-se a participação de oficinas, a criação de espetáculos e, conseqüentemente, apresentações para públicos diversos, bem como a promoção da experiência deles como espectadores de espetáculos, propiciando contato direto com artistas regionais e nacionais. Devido à ausência de recursos, o IFPR não disponibilizou um micro-ônibus para o transporte de 9 estudantes até o centro da cidade de Curitiba para prestigiar o espetáculo. Por esta razão, o professor e os estudantes se deslocaram utilizando ônibus do transporte

coletivo para assistirem ao espetáculo. Entretanto, os referidos estudantes não puderam participar da proposta de mediação após a apresentação do espetáculo, com os cubos e os adereços de cena, devido ao horário agendado de retorno para a instituição. Em função disso, foi necessário acordar com o grupo a minha ida ao IFPR para ministrar uma oficina de práticas teatrais pautadas na encenação. Desta forma, encontrei uma nova possibilidade de experimentar práticas de mediação em teatro de rua.

A oficina foi preparada partindo do seguinte pressuposto: “se eu realizasse uma oficina de teatro na rua, como a faria?”. Este questionamento me levou a inserir propostas relacionadas com a arte do ator de rua. No primeiro momento, optei por conduzir exercícios corporais e vocais que estimulassem uma amplitude de gestos, projeção vocal e expansão das ações e movimentos. Em seguida, selecionei adereços cênicos utilizados na peça para trabalhar jogos com foco no ritmo, na atenção e na concentração dos estudantes. Essa proposta foi pautada nas experimentações cênicas realizadas pelas atrizes e atores ao longo do desenvolvimento criativo na sala de ensaio. Assim sendo, o objetivo principal foi proporcionar aos estudantes práticas com base no espetáculo “O terreno baldio” e, a partir disso, instigá-los a conhecerem os processos criativos do espetáculo, proporcionando contato com a obra cênica através de jogos e práticas com ênfase no teatro de rua.

A primeira atividade realizada no IFPR foi uma conversa com a turma a respeito da experiência deles enquanto espectadores do espetáculo. Dialogamos sobre o que cada um pensou/sentiu durante e sobre a peça. Determinados questionamentos acerca de experiências com teatro de rua e os processos de criação e execução do espetáculo foram levantados pelos participantes. Uma das estudantes que assistiu à peça comentou como a sonoplastia chamava a atenção e gostou de ter visto que, em determinados trechos da peça, espectadores eram convidados a participar. Outro estudante relatou o fato dos atores precisarem ter um volume alto de voz para atuarem e que sente falta de mais espetáculos de rua na região em que reside. Por fim, uma participante relatou narrativas sensíveis de quando era criança associadas com as discussões acerca do espetáculo. Após ouvi-la, constatei que o mediador não precisa a todo o momento instigar debates e promover questões, a condução de trocas e partilhas entre os participantes é extremamente válida, visto que a experiência estética de mediação acontece tanto para o mediador quanto o espectador.

Em seguida, coordenei exercícios práticos com bastões, momento em que, na

disposição em círculo, cada integrante passou o bastão para o colega ao lado, variando velocidade e ritmo. Nesse jogo, orientei a busca pela relação do olhar com o outro, pela consciência coletiva, visando _à concentração, atenção e percepção. Este exercício é o mesmo que o grupo Olho Rasteiro utilizava nas salas de ensaio no processo criativo e nos aquecimentos antes do espetáculo. Logo após, realizei uma introdução da luta de espadas utilizada no espetáculo, baseada em dinâmicas da commédia dell'arte²⁵, fundamentado em técnicas e maneiras de utilizar o bastão enquanto elemento cênico para encenação de luta de espadas.



Figura 11 –Possibilidades corpóreas através do bastão.
Fonte: Jefferson Alves Araújo, 2019.

Posteriormente, utilizamos a corda enquanto elemento de jogo e cena, quando prôpus uma improvisação que aconteceu durante o exercício de pular corda; os jogadores deveriam realizar conversas curtas acerca do universo infantil e de brincadeiras enquanto pulavam corda. Neste momento, os jogadores foram incitados a estimular a criatividade e atenção voluntária²⁶. Por fim, um debate se instaurou com

²⁵ A commedia dell'arte é uma forma de teatro popular que surgiu no século XV na Itália, e se desenvolveu posteriormente na França, permanecendo até o século XVIII. As companhias eram itinerantes e possuíam uma estrutura familiar, ao chegarem a cada cidade, as apresentações eram realizadas pelas ruas e praças públicas. Os atores seguiam apenas um roteiro simplificado (canovaccio) e tinham absoluta liberdade para improvisar e interagir com o público.

²⁶ Segundo Vygotsky (1983), a atenção voluntária é transmitida pelo desenvolvimento cultural com auxílio de estímulos que possibilitam entender o processo interno de atenção e suas formas de controle.

relação às propostas desenvolvidas com base na temática e reflexões sobre o espetáculo. Os temas e os questionamentos expostos, suscitados pela peça e nas ações vivenciadas pelos participantes em sala de aula, transformaram-se em cenas curtas, elaboradas em pequenos grupos, e apresentadas para os demais estudantes.



Figura 12: Recorte de cena improvisada.
Fonte: próprio autor, 2019.

Após as apresentações das cenas, finalizamos a oficina com uma partilha entre todos os participantes sobre o que cada um experimentou com as práticas desenvolvidas. Neste momento, o professor titular aproveitou para fazer suas colocações e impressões a respeito da ida do grupo ao espaço público para assistir à peça e o desenvolvimento das práticas de mediação propostas:

- Durante o espetáculo, além de apreciarem bastante a peça, por acharem muito divertida, os estudantes compreenderam as nuances da história e, além disso, puderam vivenciar isso num espaço de rua, com todas as situações inusitadas que a rua impõe, por exemplo, no dia teve o menino que se sentiu à vontade para estar na brincadeira em cena e não voltou para seu lugar. Já na oficina, percebi que os estudantes ficaram muito felizes de poder receber um ator de uma peça que eles assistiram, saber questões da criação do espetáculo e desenvolver as atividades de uma determinada cena com

uma técnica específica. Eu ainda não havia trabalhado com eles jogos com bastão. Trazer a experiência que um jogo pode virar uma cena é muito importante, pois muitas vezes os estudantes acabam não associando o jogo produzido e as nuances que emanaram do jogo no desenvolvimento da cena. Além disso, é importante refletir como este jogo pode potencializar o trabalho criador como ator e assim dar mais força para o seu trabalho em cena. (MORAES, 2019.)²⁷

O fato de propôr um contato com a obra e estimular vivências a partir do universo infantil, assim como o espetáculo faz, suscitou nos participantes reflexões sobre memórias afetivas, acontecimentos da infância e questionamentos sobre o que é brincar nos dias atuais. A título de exemplo, um estudante relatou que costumava brincar das mesmas coisas que as personagens. Outra estudante descreveu momentos de sua infância em que sofria *bullying* por ser garota e gostar de brincadeiras ditas de garotos, correlacionando essa memória com a personagem da peça que vivencia o mesmo dilema em determinadas cenas do espetáculo.

Ao finalizar as práticas com os estudantes de teatro do IFPR, sentia que ainda não haviam sido exploradas todas as possibilidades de procedimentos em mediar um espetáculo de rua. Ainda que considerasse a prática efetivada com os cubos e a oficina com estudantes, possibilidades de mediação em evidência, estava disposto a prosseguir com novas ideias. Para tanto, contatei o colega Lucas Fier, artista e pesquisador das artes visuais, para solicitar que o mesmo realizasse três tirinhas de quadrinhos do espetáculo “O terreno baldio”. O objetivo desta atividade consistiu no espectador transeunte, após assistir à peça, preencher os balões de diálogo de cada tira. Gian Danton ressalta que “as histórias em quadrinhos são uma mídia em que imagem e texto formam um todo inseparável e é isso que faz com que os quadrinhos sejam diferentes da literatura” (2015, p.18). Desta forma, a proposta para o preenchimento dos balões foi a seguinte: “O que eles conversariam após os acontecimentos finais da peça?”.

²⁷MORAES, Jefferson Araujo. Mediação com os estudantes do projeto Formação de Espectadores: Cultura e Cidadania na Comunidade. Curitiba, 2019. Entrevista.



Figura 13: Tirinhas em quadrinhos.
Fonte: Lucas Fier, 2019.

A ideia de elaborar quadrinhos surgiu ao recordar algumas experiências como mediador no museu Solar do Barão, onde realizávamos atividades de desenhos com os estudantes. Outro elemento propulsor desta escolha, baseado nas experiências anteriores, foi o entendimento do espectador transeunte como um cocriador da obra. O fato dos espectadores colocarem suas percepções e criações nos quadrinhos me parecia uma experiência artístico-pedagógica enriquecedora, um caminho para compreender a ação educativa associada à experiência teatral como provocação dialógica. Neste sentido, a proposta consistiu nos espectadores preencherem de forma textual os balões de diálogo, para isso, estimulei os participantes a pensarem em tudo que conheceram de cada personagem a partir das cenas apresentadas. Uma vez que,

Antes de escrever para o personagem é importante pensar quem é ele, quais suas motivações, qual sua história de vida, quantos anos ele tem, qual sua profissão, se ele tem algum medo, se tem uma história de vida que poderia ser lembrada nesse momento, se ele tem família, o que ele está sentindo ou pensando. (DANTON, 2015, p.21)

Assim, experimentei a referida proposta em uma apresentação do espetáculo no Festival de teatro de Campo Largo, Paraná. Para isso, separei aqueles mesmos vinte e cinco lápis e imprimi vinte e cinco cópias dos quadrinhos da peça. Ao término do espetáculo, convidei os espectadores transeuntes a preencherem os balões de cada tirinha, imaginando o que as personagens Charles, Piuka e Cosme conversariam após o fim da peça.

Neste dia, o número de espectadores presentes no fim do espetáculo se aproximou de dez a treze pessoas, boa parte constituída de pais e filhos. Determinados espectadores se dirigiram a conversar com o elenco da peça e apenas

cinco crianças participaram da proposta. Os participantes tinham entre quatro e dez anos e estavam acompanhados dos seus pais, que os auxiliaram a preencher as tirinhas. Alguns deles ainda não sabiam escrever, então sugeri que depois de observarem os desenhos do quadrinho, fizessem um novo desenho no verso da folha.

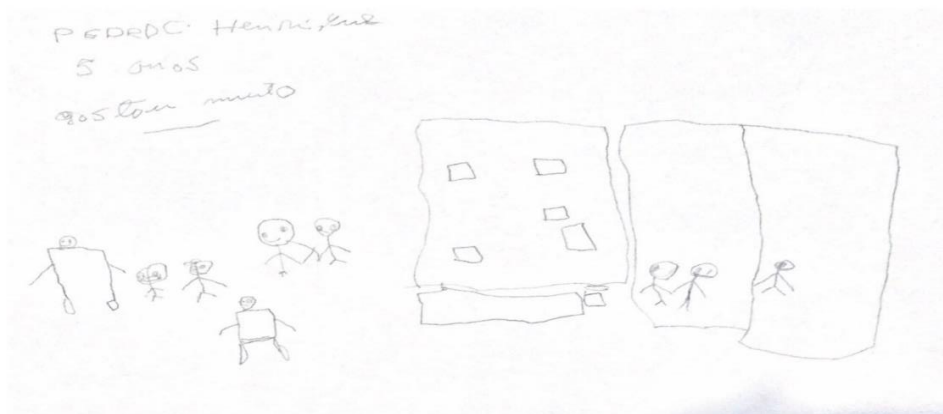


Figura 14: Desenho no verso da folha.
Fonte: próprio autor, 2019.

A criança Pedro Henrique, de cinco anos, desenhando imaginando como estariam as personagens retratados na peça. Vale notar que a existência de prédios na dramaturgia do espetáculo é colocada em discussão nos diálogos das cenas finais e representada pelo empilhamento dos cubos cênicos com a cor cinza apresentada aos espectadores. Pedro captou a ideia transmitida pela encenação e elaborou o seu desenho representando os prédios que ocuparam o terreno baldio, espaço de brincadeiras e encontros dos meninos da sociedade do betume. Um fator interessante a se destacar nesta experiência foi de que o público adulto considerou a atividade pertinente somente para as crianças, por mais que eu frisasse e convidasse todos os transeuntes a participarem, o público adulto se negou, e aqueles que estavam com seus filhos, decidiram apenas auxiliá-los na atividade proposta.



Figura 15: Elaboração de texto nos balões.
Fonte: próprio autor, 2019.

Um dos participantes contou com a contribuição de sua mãe, que expressava sugestões sobre o que inserir nas caixas de diálogo, resultando na conversa apresentada na imagem anterior. Após conhecer as personagens e suas motivações, como coloca Danton (2015), os espectadores transeuntes elaboraram textos e desenhos que ampliaram as narrativas presentes na encenação, demonstrando de forma criativa as possibilidades de prolongamento da história das personagens apresentadas. O auxílio da mãe para compor os diálogos com seu filho apresenta, como sugere Marcos Meier e Sandra Garcia (2007), um processo de compartilhamento no qual o mediador pode conhecer a forma de pensar dos participantes, suas reflexões, ideias, acertos e erros, na medida em que a mãe auxilia seu filho a perceber e registrar os estímulos determinando certas mudanças na maneira de processar e utilizar as informações concebidas previamente.



Figura 16: Realização da atividade proposta.
Fonte: próprio autor, 2019.

Um dos fatores que possibilitou a realização desta atividade foi o tempo disposto para os atores ao término do espetáculo. Quando se trata de festival, muitas vezes, o grupo tem a necessidade de desmontar o cenário logo após o fim da peça, devido à programação e uso do espaço pelo evento. No experimento realizado com o preenchimento dos cubos, citado anteriormente, dispus de um curto tempo para experimentar a prática, convidar os espectadores e apresentar os elementos do espetáculo, dentre outras abordagens. Porém, neste festival, após a apresentação do espetáculo não haveria outra encenação em seguida, por isso, os organizadores do evento permitiram a realização da atividade de mediação por tempo indeterminado, possibilitando o desdobramento da pesquisa em desenvolvimento. Assim, tive a oportunidade de acompanhar o preenchimento das tirinhas, dialogar com os espectadores transeuntes, bem como registrar em fotos a participação deles. Diante disso, provou-se necessário ao trabalho de mediador de teatro de rua um conhecimento prévio do cronograma do evento e tempo disposto para realizar as atividades elaboradas. O vínculo estabelecido entre instituição e/ou comissão organizadora com o mediador de uma determinada encenação, quando se trata de eventos tais como são os festivais de teatro, é fundamental para a proposição de atividades que possibilitem de maneira livre a fruição, trocas e partilhas entre os participantes envolvidos.

Semanas após a prática experimentada com os quadrinhos, assisti ao espetáculo “Hi, Breasil!”, obra do grupo cujo elenco eu integro, porém não participei dessa montagem como ator. Como espectador, dispus-me a analisar os elementos cênicos, a dramaturgia e a recepção dos espectadores transeuntes. O espetáculo, com estética pós-dramática, apresenta cenas fragmentadas, marcadas pelo hibridismo e pela intertextualidade, promovendo um emaranhado de vozes, com personagens que trazem à tona fatos cotidianos aleatórios com saltos temporais e associações aparentemente desconexas. A sonoplastia, a cenografia, os movimentos e as partituras corporais dos atores colocaram em cena várias lógicas em movimento, produzindo múltiplos significados. Outro recurso utilizado foi a inserção de textos autobiográficos em determinadas cenas que se modificavam à medida em que os atores eram levados à exaustão de suas repetições. Tal recurso evidencia elementos performativos na encenação, a qual Fernandes (2011) atrela o teatro contemporâneo ao campo da performatividade, visto que nas produções teatrais atuais ocorre um embaralhamento dos territórios marcados cenicamente e o abandono de diversos

domínios artísticos é recorrente.

Em determinadas cenas, os atores se questionavam e também questionavam o público de forma explícita, por exemplo, com as seguintes perguntas: “Do que você tem medo?”, “O que pode um artista?”. Essas e outras dramaturgias eram expostas ao público, momento em que muitos espectadores reagiam respondendo em voz alta. De fato, o espaço da rua permite uma participação mais ativa e de livre expressão por parte dos espectadores transeuntes, uma vez que a realização de comentários em voz alta em teatros e demais instituições em espaços fechados para apresentações artísticas não é algo corriqueiro. Naquele momento, considerei a possibilidade de propôr uma nova experimentação para mediar um espetáculo de rua.

Para isso, comecei a ouvir atentamente as conversas paralelas dos espectadores sobre cada cena. Alguns respondiam aos diálogos da peça, expondo seus medos, fragilidades e opiniões sobre a arte no Brasil e a situação política vigente, pois o espetáculo abarcava essas e outras temáticas. Dias após a apresentação, em conversa com uma amiga que também havia assistido à peça, ela comentou que alguns espectadores expuseram seus medos e anseios durante a apresentação do espetáculo. De fato, a forma com que aquelas perguntas os atravessaram, fez com que vozes ecoassem em paralelo à encenação. Assim, percebi a possibilidade de potencializar e captar a recepção dos espectadores, em um espaço onde pudesse se ouvir tais vozes, especialmente, as reflexões que ecoaram ao assistir ao espetáculo. Nesse sentido, organizei uma prática de mediação que funcionasse como um convite ao espectador responder aos questionamentos suscitados pelo espetáculo, uma abordagem pelas temáticas discutidas e levantadas na encenação. Entretanto, para Glauber (2018), a escolha de tema como ângulo de ataque²⁸ pode bloquear os gatilhos de experiência do público, visto que o espectador é instigado a responder questões objetivas da obra, podendo focar numa relação que pouca estimula a fruição estética. Deste modo, a escolha de elementos e questões mais abertas e recorrentes na obra provocaria um olhar mais atencioso aos diversos temas, possibilitando novos olhares e percepções.

Assim, a proposta de mediação foi realizada no último dia de apresentação e o objetivo era, ao término da peça, refazer as questões levantadas pelo espetáculo

²⁸ Segundo Desgranges, as atividades selecionadas para a mediação “não se propõem a dar conta de todos os múltiplos e complexos aspectos de uma encenação, mas optam por selecionar ângulos de ataque, alguns aspectos marcantes da montagem.” (2006, p.170)

diretamente ao espectador. A finalidade era registrar, por meio de filmagem, a resposta de cada espectador transeunte que aceitasse participar e a partir dos registros elaborar um vídeo para disponibilizar nas redes sociais do grupo, pois “a experiência com a arte provoca, muitas vezes, a inversão do fluxo cognitivo habitual, concorrendo para o alargamento da percepção” (KASTRUP, 2012, p. 26). Neste sentido, após a experiência provocada pela encenação, coletar a recepção dos transeutes e inserir em uma outra mídia para compartilhamento apontaria as diferentes absorções e percepções do público ampliadas pelo espetáculo. Para isso, organizei vinte papéis de autorização de imagem e abordei cerca de dez espectadores que chegaram com antecedência para assistir ao espetáculo.

Após a minha abordagem com os transeutes, seis pessoas se dispuseram a preencher a declaração de autorização de imagem. A proposta que apresentei aos mesmos era ao término da peça, adentrar o espaço cênico, conhecer os adereços e o cenário, e se sentissem confortáveis, responderiam questões levantadas pela peça para a câmera.

Ao término do espetáculo, repeti o convite aos espectadores, neste instante com todo o público presente. Porém, como de costume, muitos dos participantes presentes foram embora já nos agradecimentos, entretanto, havia a probabilidade de chuva no dia, fator que também influenciou no número ainda menor de espectadores presentes ao término da peça, e aqueles que haviam se disponibilizado a ficar e participar, também, já não estavam mais. Neste momento, procurei abordar todos os transeutes possíveis, desde moradores de rua, pessoas de passagem pelo espaço e os espectadores dispostos a assistir à peça. Alguns moradores de rua abordados estavam alcoolizados e não conseguiram participar da prática. Por fim, a proposta foi realizada com cinco espectadores que eu não havia contatado anteriormente, mas que se dispuseram a participar²⁹.

A primeira participante foi uma senhora que estava de passagem pela praça, notou a encenação e decidiu ficar para assistir. Ela relatou que adorava teatro e queria muito responder às minhas perguntas. Nesse momento, adentramos o espaço cênico, quando a convidei a escolher o lugar que se sentisse mais confortável para a gravação do vídeo, momento em que instigui a espectadora a se relacionar com os adereços de cena e os elementos do cenário. Ao avistar instrumentos musicais (baixo e violão),

²⁹ Vídeo produzido com base na proposta de mediação realizada com espectadores do espetáculo “Hi, Brasil!”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=c_xs-3CIB4E

ela pediu para que a captação do vídeo fosse realizada próxima destes objetos, pois expressou a sua adoração pela música. Em seguida, coloquei uma cadeira do espetáculo próxima aos instrumentos musicais e iniciei a gravação do vídeo. Durante a filmagem, alguns transeuntes, que também assistiram à peça, pararam para ouvir as perguntas e as respostas da participante, quando alguns aproveitaram para comentar com os colegas suas respostas, demonstrando serem afetados com aquela dinâmica, instituída pela relação entre mediador, espectadora, perguntas e respostas.

O mesmo ocorreu com a participação dos outros quatro transeuntes, eles escolhiam o lugar cênico que mais os interessavam e respondiam às perguntas. A todo momento, transeuntes ouviam as vozes dos participantes em gravação, somadas à miscelânea de vozes do ambiente circundante, atreladas às sensações surgidas da relação cidade com a estrutura cênica; por certo, esta conjuntura exigiu dos habitantes constante ressignificação do espaço. Em particular, a ação de gravar o vídeo propiciou um espaço profícuo de troca de experiências sobre e a partir do espetáculo, visto que “a experiência vivida com uma obra movimenta a intuição de modo a agregar elementos interessantíssimos ao processo de mediação” (CORADESQUI, 2018, p. 101). Desta maneira, captar a recepção do público, as modificações de suas percepções e outras sensações estimuladas, tanto pelo espetáculo quanto pelo processo estabelecido de mediação, contribuiu aos espectadores novas conexões baseadas nas temáticas abordadas no espetáculo e na relação corpo/cidade/adereços cênicos.

O registro da recepção dos espectadores em vídeo também foi uma escolha para ampliar o alcance da ação experimentada. Muitos espectadores que assistiram à peça, mas não estavam presentes no dia da filmagem, poderiam interagir através das mídias sociais a partir do vídeo elaborado. À vista disso, editei o material coletado e solicitei para a produção do grupo Olho Rasteiro a realização de postagens nas seguintes mídias: Instagram, Facebook e Youtube. O vídeo foi postado no dia 5 de Agosto de 2020 e o enunciado da postagem tinha o objetivo de instigar o público a comentar e compartilhar o vídeo em suas redes sociais para que aqueles que também tivessem assistido à peça pudessem interagir. Logo após o material ser disponibilizado nas redes sociais do grupo, também compartilhei em meu perfil pessoal para alcançar um número maior de pessoas.



Figura 17: postagem do vídeo elaborado.
Fonte: próprio autor, 2020.

O vídeo postado contou com mais de cento e quinze visualizações no Facebook do grupo, enquanto no Instagram estava acima de cento e setenta visualizações, até o dia primeiro de setembro de 2020. Entretanto, em nenhuma das plataformas houve comentários de espectadores que assistiram à peça e responderam às questões levantadas na atividade. Assim, utilizei o aplicativo *Whatsapp* para ampliar a atividade realizada, compartilhando o vídeo com colegas e amigos que assistiram à peça e não participaram da prática experimentada. O material foi enviado para dez pessoas, das quais três responderam, imprimindo suas percepções acerca do espetáculo e do vídeo elaborado.



Figura 18: Reverberações.
Fonte: próprio autor, 2020.

Uma de minhas amigas respondeu ao vídeo e às perguntas enviadas (Figura 18), elucidando sobre o que o espetáculo a fez refletir, analisar e vislumbrar. Cabe destacar, a referida colega é a Roberta Ninin, doutora em Artes cênicas e docente do Curso de Licenciatura em Teatro da UNESPAR, sua pesquisa artística e acadêmica é voltada para o campo da mediação teatral. Ela propõe reflexões a partir do seu olhar sobre a encenação, em específico quando atrela uma análise específica a este trecho da peça: “O mundo está pendurado por um fio de cabelo?”. Ela discorre sobre tal questionamento, ampliando as possibilidades de percepção sobre os elementos propostos em cena e elaborados em vídeo associados com os atuais acontecimentos políticos e sociais. Em função da sua vasta experiência no âmbito teatral, esta participação possibilitou reverberações significativas e contundentes aos questionamentos levantados. A partilha desse texto em âmbito virtual, suscitou reflexões e diferentes conexões em meu imaginário, proporcionado por essa troca vibrante de impressões e reverberações. Além dessa participação selecionada, outros colegas também responderam às provocações com suas percepções e sensações.

Assim, a proposta realizada provou ser um espaço profícuo de compartilhamento de saberes, afetos e perspectivas. A escolha do tema como ângulo de ataque favoreceu tais reverberações. O convite ao transeunte de habitar o espaço

cênico e partilhar do poder da palavra - o mesmo domínio concedido ao artista na encenação - fez com que a fruição estética reverberasse em uma perspectiva ampliada. O material disponibilizado em distintas mídias e aplicativo agregou novos olhares sobre o espetáculo, com base nas temáticas abordadas, possibilitando o acolhimento de diversas vozes. Diante dos fatos narrados, destaco o questionamento do pesquisador Soler (2017): em tempos dos quais homens e mulheres se automatizam diariamente, com um corpo introvertido para afetos que interferiram em seu tempo de consumo e da produção ou quebre com o fluxo de acesso à informação, não seria relevante, o teatro e suas possibilidades, ser um espaço de acolhimento e não de afastamento?

Ainda que o espetáculo apresente características pós-dramáticas, os espectadores transeuntes que participaram da gravação do vídeo não demonstraram dificuldades em se relacionar com a obra. Provavelmente, esse fato ocorreu em função das temáticas apresentadas pela encenação serem colocadas de forma explícita e estarem relacionadas com as questões políticas sociais vigentes. Apesar do público ser conduzido por cenas fragmentadas com dramaturgia não linear, o espetáculo utiliza música, texto e outros elementos em sua concepção, que potencializaram as temáticas abordadas de modo transparente. Assim, o espectador pôde tecer relações com a obra de forma expandida, gerando um espaço de reflexões e acolhimento aos transeuntes.

4. Considerações finais: partilhas, provocações e afetos

A mediação teatral em espetáculos de rua reconfigura técnicas, conceitos e atividades comumente utilizadas em ambiente convencionais de teatro, escola e demais espaços físicos para realização de atividades artístico-pedagógicas em ambientes abertos públicos. Assim, os cruzamentos iniciais realizados sobre os conceitos de mediação no campo das artes visuais e das artes cênicas evidenciam a necessidade de um olhar específico, voltado para a mediação do teatro de rua. Afinal, após quatro práticas realizadas em dois espetáculos diferentes, a mediação passa a ser compreendida como um espaço para que uma experiência de fato ocorra, ao invés de simplesmente um meio de aproximação entre público e obra. Desta maneira,

a mediação é a criação de possibilidades, condições, situações, estratégias junto aos espectadores para que se ativem os princípios da experiência, se desativem seus inibidores e se contenha o abandono nos espetáculos teatrais. Por meio da mediação é possível educar a atenção, o que significa fazer sua conversão de funcional a suplementar; educar a sensibilidade, o que significa conquistar a Serenidade; e favorecer o desdobramento das impressões e o compartilhamento da experiência. (MATSUMOTO & CORDESQUI, 2016, p. 66)

Ora, se a mediação possibilita o desdobramento das impressões e compartilhamento da experiência estética, a rua exerce este papel de espaço de acolhimento e cruzamento entre arte e público, visto que o espectador transeunte, muitas vezes, quando disposto a participar de uma atividade pautada em uma determinada encenação, participa de uma nova experiência. Para Larrosa (2011), pensar a experiência é estar atento a sua capacidade de estar inserida de diversas formas no campo educativo, desde que sejamos capazes de lhe dar um uso robusto e proveitoso.

Neste sentido, pensar as práticas de mediação para a rua, é refletir sobre possibilidades de efetivar experiências cruzadas com a encenação no espaço urbano. Para isso, deve-se compreender a arte de rua como um espaço desestabilizador ao transeunte, visto que “ao se desviar do hábito rotineiro, torna-se um errante que encontra outros modos de estar na cidade” (WILKER, 2018, p. 134). Quando o espectador transeunte se relaciona com a obra, sua percepção e perspectiva sobre o espaço urbano é modificada, assim como a sua relação com demais transeuntes também se altera. O ato de parar, assistir ao espetáculo e participar de uma prática

de mediação na rua, possibilita o acionamento de distintas percepções, propiciando uma ruptura com o modo automatizado de habitar a cidade, assim, o espectador se reconfigura na medida em que a encenação e a mediação como espaço de experiência o afetam.

Por isso, ao refletir sobre a primeira prática experimentada, na qual foi realizada a distribuição de convites aos espectadores interagirem com as personagens através do Instagram e papéis para eles imprimirem suas impressões acerca do espetáculo, percebo a ausência da mediação enquanto espaço de experiência. A concepção da atividade estar inteiramente ligada à espera de uma relação virtual não favoreceu a partilha dos afetos e saberes mediante aos acontecimentos vividos. Visto que o teatro é uma arte convivial, por que não possibilitar uma prática que potencialize a convivialidade presente nas artes cênicas? Para Dubatti, “o convívio, manifestação da cultura vivente, distingue o teatro do cinema, da televisão e do rádio, por exigir a presença aurática das pessoas” (2016, p. 32). Assim, percebe-se a potência estética teatral no viés da convivialidade, fatores que quando expostos em encenações realizadas nos espaços públicos são acionados por friccionar a relação entre a rua e o pedestre. Portanto, a mediação pode expandir aspectos conviviais das artes cênicas, elemento singular, que consiste a concepção aurática, a qual Benjamin (1985) atribui exclusivamente ao teatro. Sobre o conceito do teatro como arte aurática, Dubatti coloca: “não somos os mesmos quando em reunião, pois nela se estabelecem vínculos e afetações conviviais, inclusive não percebidos ou conscientizados” (2018, p. 32). Por isso, nas concepções para elaborar o sentido do termo mediação para o teatro de rua, circundam acepções como: espaço de experiência, encontro, trocas, saberes, afetos e convivialidade. Assim sendo, a primeira prática realizada nesta pesquisa contribuiu para a criação de novas tentativas de mediar o espetáculo “O terreno baldio”.

Desta maneira, a segunda proposta realizada, momento em que o espectador teve a oportunidade de registrar suas reflexões nos cubos que compunham o cenário da peça, abarcou os elementos elencados anteriormente na busca de criar uma prática que dialogasse com os conceitos de mediação e com as demandas que surgissem na encenação “O terreno baldio”. O convite ao espectador adentrar o espaço cênico para pisar no território ficcional, ter contato com os adereços e elementos de cena utilizados majoritariamente pelos atores, sobretudo, poder se relacionar com os cubos imprimindo suas percepções, falas e vozes sobre e em conjunto com a obra teatral,

possibilitou uma nova experiência a cada transeunte participante. O espaço cênico tornou-se o lugar para (a)colher os saberes e os afetos dos espectadores. Vale lembrar que,

O que se espera do espectador, assim como do artista, é que trate as palavras de sua língua como quem opera com uma língua estrangeira, que estranhe os sentidos comumente atribuídos a cada significante e se disponha a empreender experiências com a linguagem, a inventar outro modo operativo, subvertendo os regimes consensuais. (DESGRANGES, 2017, p.38)

Diante disso, o espaço proposto para o compartilhamento de diferentes recepções captou a subjetividade de cada indivíduo, possibilitando que novos sentidos fossem gerados à medida que cada participante era incitado a questionar e refletir sobre diversos elementos presentes na encenação. Ainda de acordo com Desgranges (2017), o dito “senso comum”, presente em teorias racionalistas, é confrontado quando o espectador possui condições de analisar, criticar e expôr o seu olhar sobre o sentido atribuído a cada significante.

Considero a prática experimentada com os cubos uma possibilidade em potencial de mediação de espetáculos de rua, pois o espectador deve possuir autonomia para se colocar e tratar os modos operantes, na ótica da inversão, revigorando a medição como espaço em que as posições tradicionalmente estabelecidas no espaço cênico e as regras do jogo teatral devem ser revistas e repensadas para possibilitar novas experiências.

Para avançar no entendimento sobre a mediação enquanto espaço para a experiência, retomo as colocações de Coradesqui, “a experiência se faz com algo que está fora de nós, portanto, exige relação e encontro, [...] a experiência não se constitui *a priori*, apenas existe como potencial nas pessoas, nos espaços, nos objetos, nos acontecimentos e nas coisas do mundo”(2018, p. 56). Neste sentido, possibilitar um espaço de troca de saberes e impressões acerca do espetáculo entre os transeuntes configura um espaço de experiência, na medida em que os elementos de cena, os participantes e o ambiente se relacionam.

A prática realizada com os estudantes do IFPR foi uma atividade desenvolvida em forma de oficina realizada no instituto. Esta prática foi fundamental para avaliar as diferenças e as possibilidades em se mediar para transeuntes e espectadores convidados. Exercícios de jogos teatrais, rodas de conversa e elaboração de cenas a

partir da obra vivenciada, demonstraram o potencial afetivo revelado na relação entre sujeito, obra e mediação. Destaco o contato diferenciado com os participantes envolvidos, um momento ímpar, com relação às práticas efetivadas de mediação na rua, uma vez que a realização de uma oficina teatral com base no espetáculo assistido, em um espaço físico próprio para atividades artísticas, com um grupo específico de participantes, proporcionou o desenvolvimento de distintas atividades práticas com maior aprofundamento, sem interferência de estímulos externos advindos do espaço urbano. Nesta ocasião, foi possível incitar debates com o grupo sobre o processo de criação da peça e esmiuçar questões sobre as temáticas, principalmente, o que considero fundamental no trabalho do mediador: ouvir os espectadores.

A terceira prática realizada consistiu nos espectadores preencherem os balões de diálogo das personagens principais da peça, configurando outro espaço de experiência. Nesta atividade, os participantes não foram convidados a compartilhar suas criações com os demais espectadores, ainda que alguns participantes tenham contado com a colaboração de seus acompanhantes. Desta maneira, a experiência se deu na reflexão e na proposição individual nas tirinhas dos quadrinhos. Ao comparar a prática dos quadrinhos com a dos cubos, considero que esta proposta poderia ter abarcado ações similares à prática dos cubos, permitindo uma partilha das percepções entre os envolvidos. Mesmo assim, o material produzido pelos espectadores, por meio do desenho e da escrita, permitiu observar de forma objetiva o que chamou mais a atenção do público e, eventualmente, o que causou impacto.

A última proposta realizada corroborou com alguns elementos presentes na prática dos cubos, com base na captação das reflexões dos espectadores por meio do audiovisual. A proposição de um espaço de trocas e afetos, momento em que cada espectador se relacionou com o espaço cênico e imprimiu suas percepções acerca do espetáculo para câmera, contribuiu para que os demais transeuntes presentes ressignificassem as suas próprias experiências, baseados nas colocações de distintos sentimentos e/ou referências políticas e sociais reverberadas pela encenação. A utilização da linguagem cinematográfica para documentar os registros e publicar um vídeo a partir da receptividade dos espectadores, configurou-se como um prolongamento da atividade proposta. Especialmente para o público de proposições artísticas de rua, esse prolongamento foi importante para a condução de novas possibilidades de mediação, com vistas a atingir e dialogar com um maior número de espectadores a respeito de questões apresentadas pelo espetáculo e temáticas

vigentes. Diante disso, a utilização das redes e mídias sociais deve ser inserida quando possível em novas propostas de mediação, uma vez que parte considerável do público utiliza as redes sociais no dia a dia. Assim, o vídeo disponibilizado para os espectadores possibilitou novos olhares sobre o objeto mediado e suas temáticas, através da utilização da linguagem cinematográfica.

Destaco a necessidade do olhar ampliado do mediador em relação às questões operacionais em se mediar espetáculos de rua. Em determinadas práticas realizadas de mediação o tempo disposto para a aplicação das atividades foi limitado, devido à inexistência de uma programação flexível do evento, no qual não houve a previsibilidade de um espaço destinado para a mediação. Outro fator importante a ser levado em conta no planejamento de uma proposta de mediação é o clima. Na última prática proposta, por exemplo, muitos dos espectadores transeuntes foram embora assim que o espetáculo acabou, devido à probabilidade de chuva. Além disso, é preciso estar atento a outros eventos e acontecimentos ao entorno da encenação, visto que o espaço público é ativo, vibrante e múltiplo, decerto, atividades paralelas podem interferir na condução do mediador. Na prática dos quadrinhos, por exemplo, havia um carro de som ao lado, anunciando vários comércios de varejo. De fato, o mediador precisa se adaptar às situações adversas, neste caso, é necessário ampliar o alcance vocal para abarcar o maior número de espectadores e, em seguida, a aproximação física para convidá-los para a atividade. É no olho no olho, no contato próximo, no convite sedutor, que o transeunte pode ser estimulado/envolvido a participar de uma determinada atividade. Para tanto, o trabalho do mediador é primordial, um trabalho de compartilhamento de afetos e afetações. O seu papel consiste em fazer da arte pública um espaço de compartilhamento de vivências e percepções dos espectadores transeuntes.

Além da necessidade de pensar um mediador para aplicação e elaboração de atividades artístico-pedagógicas em espaços públicos, é importante ressaltar a relevância de um mediador que esteja disposto a dialogar com distintas mídias, assim como as utilizadas nas práticas descritas. No cruzamento das linguagens artísticas, novos e potentes espaços podem surgir com o propósito de diálogos entre público e obra. A minha vivência no programa de pós-graduação em Artes foi um importante espaço que influenciou nas propostas elaboradas. A troca de saberes e diálogos com artistas e pesquisadores nas áreas de artes visuais, cinema, dança e teatro, foram fundamentais para ampliar o meu olhar acerca da mediação e do papel do mediador.

Papel este que se prova conectado às colocações de Rancière (2012) sobre o mestre ignorante e o espectador embrutecido, do qual é necessário o mediador compreender o público ativo na relação com a obra e que a mediação não é um processo de elevar o espectador ao patamar rebuscado da arte e das propostas artísticas, pelo contrário, é um processo de equidade e horizontalidade na tríade: arte, educação e público.

Considero o teatro de rua um espaço que evidencia as condições do espectador na contemporaneidade por propiciar os cruzamentos entre diferentes pessoas, com diversos referenciais artístico-culturais. Neste encontro entre espaço urbano e público, existe um espectador passível de fruir a arte pública, ambiente possível do artista e do transeunte se defrontarem com os paradigmas estruturais dos espaços convencionais.

Nesta perspectiva, as práticas experimentadas não são propostas fechadas, assim como a experiência na arte não está findada em si. Percebi que a desterritorialização do que se entende por arte-educação se faz necessária na atualidade, de modo que a mediação teatral na contemporaneidade e especificamente na rua, deve visar ao diálogo em uma proposição libertária, possibilitando experiências que legitimam perspectivas diferenciadas entre educador e educando. Nesse sentido, a educação é compreendida como um processo de experimentação permanente, pois conceitos e métodos fechados, muitas vezes, aprisionam-nos.

Ao longo do percurso, os desafios me apontaram caminhos para combater os privilégios das classes dominantes, uma vez que o teatro que acontece no espaço público, na rua, fora da caixa preta cênica é popular, e as práticas artístico-pedagógicas subsidiam espaço para as pessoas ocuparem o que lhes é de direito próprio: ser atravessado por uma experiência artística e ser ouvido.

A sociedade é marcada por contradições e desigualdades sociais, e a maioria da população é excluída dos ambientes artísticos, pois os espaços são voltados quase que exclusivamente para pessoas que possuem acesso à educação de qualidade. Diante disso, é preciso prosseguir com os estudos acerca da mediação em espaços públicos, sem a pretensão de impor algo que deve ser feito, mas propiciando um lugar de dialogismo entre os coletivos artísticos e educadores para que, assim, possibitemos experiências afetivas aos transeuntes.

REFERÊNCIAS

- ASCHER, François. **Metapolis acerca do futuro das cidades**. Oeiras: Celta, 1998.
- BARBOSA, Ana Mae. Mediação, medição, ação. **Revista Digital Art&**, São Paulo, v. 13, n. 17, p. 1-18, 2016.
- _____. **Arte/Educação Contemporânea**. São Paulo: Cortez, 2005.
- BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão (Org.). **Arte/Educação como mediação cultural e social**. São Paulo: UNESP, 2009.
- BARREIRO, Mateus Freitas; CARVALHO, Alonso Bezerra; FURLAN, Marta Regina. A arte e o afeto na inclusão escolar: potência e o pensamento não representativo. **Childhood and Philosophy**, v. 14, n. 30, p. 517-534, maio-ago 2018.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas**, v. 1, 2. ed., São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**. Campinas, n. 19, p.20-28, jan/fev/mar/abr. 2002.
- CABRAL, Beatriz. **Drama como método de ensino**. São Paulo: Hucitec, 2006.
- _____. Teatro e Pressupostos Curriculares. In: **Subsídios para a Reorganização Didática no Ensino Fundamental**. Florianópolis: Secretaria Municipal da Educação, 2000. p.223-232.
- CARREIRA, André. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do Teatro de Invasão. **O Percevejo online**, v.1, p. 1-10, jan-jul. 2009.
- CARVALHO, Cristina. Espaços de cultura e formação de professores/monitores. In: LEITE, Maria Isabel; OSTETTO, Luciana E. (Org.) **Museu, educação e cultura: encontros de crianças e professores com a arte**. Campinas: Papyrus, 2005.
- CORADESQUI, Glauber. **Experiência e mediação dos espetáculos**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2018.
- COUTINHO, Rejane Galvão e LIA, Camila Serino. A mediação cultural pela perspectiva da arte/educação: comentários sobre uma experiência. In: QUEIROZ, João Paulo e OLIVEIRA, Ronaldo. **Os riscos da arte: formação e mediação**. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, 2018. p. 134-154
- DANTON, Gian. **Como escrever quadrinhos**. João Pessoa: Marca da fantasia, 2015.
- DESGRANGES, Flávio. A interferência dos processos de criação nos modos de recepção artística: percursos de um pretérito imperfeito. In: DESGRANGES, Flavio e

SIMÕES, Giulia. (Org.). **O ato do espectador teatral**: perspectivas artísticas e pedagógicas. São Paulo: Hucitec, 2017. p. 21-52.

_____. **Pedagogia do Teatro**: provocação e dialogismo. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. Quando Teatro e Educação ocupam o mesmo Lugar no Espaço. In: DESGRANGES, Flávio. **Caminho das Artes/A Arte fazendo Escola**. São Paulo: Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, 2005. p. 16-35.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos**: Introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: Edições SESC, 2016.

_____. Teatro como acontecimento convival: uma entrevista com Jorge Dubatti. **Revista Urdimento**, Florianópolis, v.2, n. 23, p. 251-261, dez. 2014. Entrevista.

_____. Conexões. Entrevista com Jorge Dubatti. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 10, p. 1-9, 2011. Entrevista.

FARIAS, Sérgio. Identificação cultural na prática educativa com teatro. In: 16º Seminário Nacional de Arte e Educação, 2002, Montenegro. **Anais...** Montenegro: Fundarte, 2002. p. 64-66.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea. **Revista Repertório**, Salvador, v.14, n.16, p. 11-23, 2011.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

_____. **Pedagogia da autonomia**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1997.

HADDAD, Amir. A função da função ou O Circo Etéreo. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara (orgs). **Tá na rua**: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel. Rio de Janeiro: Instituto Tá Na Rua para as Artes, Educação e Cidadania, 2008. p. 30-39.

HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica (orgs.) **Pedagogia no campo expandido**. trad. Camila Pasquetti, Camila Schenkel, Carina Alvarez, Gabriela Petit, Francesco Settineri, Martin Heuser e Nick Rands. Porto Alegre: Fundação Bial de Artes Visuais do Mercosul, 2011.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

KASTRUP, Virgínia. A atenção na experiência estética: cognição, arte e produção de subjetividade. **Revista Trama Interdisciplinar**, São Paulo, vol. 3, n. 1, p. 23-33, 2012.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **A ida ao teatro**. Programa Cultura é Currículo. São Paulo, 2010. Disponível em: <<https://bityli.com/ivtVf>>. Acesso em: 13 Ago. de 2020.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

MARTINS, Mirian Celeste (Org.). **Mediação cultural**: olhares interdisciplinares. São Paulo: Uva Limão, 2017.

MATSUMOTO, Roberta. Prefácio. In: CORADESQUI, Glauber. **Experiência e mediação dos espetáculos**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2018.

_____.CORADESQUI, Glauber. Experiência e mediação teatral. In: Hartmann, Luciana; Veloso, Graça, **O teatro e suas pedagogias**: práticas e reflexões. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2016.

MATOS, Fátima Loureiro. de. Espaços públicos e qualidade de vida nas cidades: o caso da cidade Porto. **Observatorium**: Revista Eletrônica de Geografia, Uberlândia, v. 2, n. 4, p. 17-33, jul. 2010.

MEIER, Marcos; GARCIA, Sandra. **Mediação da aprendizagem**: contribuições de Feuerstein e Vygotsky. Curitiba: Edição do autor, 2007.

OLIVEIRA, Ney Wendell Cunha. **Estratégias de mediação cultural para a formação do público**. Bahia, Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB, 2014. Disponível em: < <https://bit.ly/2SqrTm9>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

_____. **A mediação teatral na formação de público: o projeto Cuida Bem De Mim na Bahia e as experiências artístico-pedagógicas nas instituições culturais do Québec**. 2011. 186 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal sa Bahia, Escola De Teatro e Dança, Programa De Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 2011.

_____. A mediação teatral como experiência estético-educativa. **Revista FÊNIX**, Uberlândia, v. 7, n. VII, n. 3., p. 1-16, 2010.

OSTROWER, Fayga. A construção do olhar. In: NOVAES, Adauto. (Org.). **O olhar**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.p. 167-182.

PUPPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Luzes sobre o espectador: artistas e docentes em ação. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v.5, n.2, p.330-355, maio-ago. 2015.

_____. A mediação artística, uma tessitura em processo. **Revista Urdimento**, Florianópolis, vol. 1, n.17, p. 113-121, 2011.

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

ROSSETO, Robson. **Interfaces entre cena teatral e pedagogia**: a percepção sensorial na formação do espectador-artista-professor. São Paulo: Paco, 2018.

_____. A encenação de Gerald Thomas: o espectador desestabilizado. **Revista OUVIROUVER**, Uberlândia, v. 10, n. 1, p. 132-140, jan.jun. 2014.

SOLER, Marcelo. Preparar acolhimento ao espectador: uma tentativa de estabelecer encontros em tempos não acolhedores. In: DESGRANGES, Flavio e SIMÕES, Giulia.(Org.). **O ato do espectador teatral**: perspectivas artísticas e pedagógicas. São Paulo: Hucitec, 2017. p. 316-327.

SOMERS, John. Narrativa, Drama e Estímulo composto. **Revista Urdimento**, Florianópolis, n. 17, p. 175-185, set. 2011.

TURLE Licko; TRINDADE, Jussara. **Teatro(s) de Rua do Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

_____. **Teatro de rua no Brasil**: a primeira década do terceiro milênio. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.

VON-SOHSTEN, Arlene Oliveira. **A mediação como (dilatação da) experiência estética: uma análise do projeto mediato**. 2016. 187 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

WILKER, Francis. **Encenação no espaço urbano**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2018.