



ENCENAÇÃO: UM ESPAÇO POSSÍVEL PARA A APRENDIZAGEM DO ESPECTADOR

Marcelo Soler*

Resumo – O artigo inicia-se com a observação de que grande parte dos espectadores toma as convenções do chamado teatro burguês como aquelas imprescindíveis para que o teatro propriamente dito possa existir. Em seguida, levanta ações presentes em uma das encenações da Cia. Teatro Documentário para exemplificar como atualmente na capital paulista grupos teatrais desfavoráveis à mercantilização da arte propõem, dentro da própria cena, procedimentos artísticos e pedagógicos que, de alguma maneira, mobilizam o espectador para a aventura de uma produção na contramão de muitos códigos pilares do teatro burguês, configurando-se, inclusive, em estratégias para a formação de público.

Palavras-chave: teatro documentário, recepção teatral, pedagogia do espectador, pedagogia do teatro, mediação cultural.

UMA IDEIA HEGEMÔNICA DE TEATRO E A NECESSIDADE DE DESCONSTRUÍ-LA

Ainda hoje, para o grande público, o que se entende por teatro está associado a uma maneira específica de se fazê-lo e pensá-lo, denominada por teóricos *teatro burguês*. Dentre os estudiosos, o francês Patrice Pavis (1999, p. 376) afirma que a expressão, sempre utilizada de maneira pejorativa, refere-se a um teatro

[...] produzido dentro de uma estrutura econômica de rentabilidade máxima e destinado, por seus temas e valores, a um público pequeno burguês, que veio consumir com grande despesa uma ideologia e uma estética que lhes são, de cara, familiares.

Não se está diante propriamente de um gênero, mas de um modo de se produzir teatralmente pautado em convenções que, muitas vezes, estão presentes apenas para tornar mais

* Doutorando, mestre e graduado em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Membro fundador da Companhia Teatro Documentário na qual atua como diretor, dramaturgo e pedagogo do teatro.

acessível e atraente a encenação/mercadoria, no intuito de agradar ao público/grupo de consumidores.

Algumas convenções abarcadas pelo teatro burguês, mas que não estiveram sempre presentes ao longo da história do teatro – como a divisão entre palco e plateia, a necessidade de silêncio e de um corpo confortavelmente sentado para o deleite da ação dos atores, a utilização de recursos de iluminação, cenográficos e de caracterização para construção de um mundo harmônico, perfeito e verossímil em cena – são tomadas por esse grande público como condições indispensáveis para que a manifestação teatral “digna de ser apreciada” possa acontecer.

Mesmo sabendo da necessidade de endossar a crítica ao modo de produção presente no teatro burguês, não é a finalidade em específico deste texto desenvolver uma argumentação para combatê-lo.

Pretende-se ressaltar, então, o problema de considerar-se teatro apenas aquele realizado conforme as convenções do denominado teatro burguês. Mesmo quem nunca assistiu a uma encenação teatral, por exemplo, tem em mente a visão de que o “verdadeiro teatro” é aquele apresentado nos grandes palcos, com a presença de cortinas que se abrem após três sinais sonoros e com espectadores ávidos pelo consumo de mais um palatável entretenimento. No máximo, se aceita o espetáculo de rua como uma variante “pobre” em recursos e em qualidade artística.

Assim, quando se apresenta algo que foge a essa estrutura, a desvalorização da proposta por parte do público se manifesta pelo não comparecimento às encenações ou pelo questionamento sobre a natureza teatral daquilo que é apreciado, já que o teatro burguês continua “a identificar-se, na mente do público, com o teatro por excelência e de representar os dois terços da produção global nos palcos das grandes cidades do mundo inteiro” (PAVIS, 1999, p. 376).

Talvez o caminho para desconstruir essa visão unívoca de teatro esteja na possibilidade de ampliar o que é entendido como apresentação teatral, em um trajeto que passa necessariamente pelo trabalho com o espectador.

Pensar em procedimentos artístico-pedagógicos que, de alguma maneira, mobilizem o espectador para a aventura de uma produção na contramão de muitos códigos pilares do teatro burguês passou a ser uma atitude mais assertiva entre os grupos teatrais desfavoráveis à mercantilização da arte do que as lamúrias com a sempre renovada constatação de que os espectadores vão ao teatro para assistirem televisão.

Um campo que pode ser denominado de pedagogia do espectador¹, envolvendo os estudos de recepção teatral e tangenciando o conceito de mediação, em sua acepção belga e

1 - O termo ganhou repercussão no Brasil com a publicação do livro *A pedagogia do espectador* pelo professor doutor Flávio Desgranges do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP).

francesa², tornou-se de extremo interesse para os grupos que não excluem as discussões de ordem pedagógica dentro dos processos artísticos.

Prova disso é o número crescente de ações que têm o trabalho com o espectador no seu cerne, desenvolvidas por inúmeras companhias teatrais na cidade de São Paulo. No entanto, é necessário observar que esse "fenômeno" foi impulsionado pelas conquistas, ao longo dos últimos 20 anos, do chamado movimento de teatro de grupo³, com destaque para a Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo⁴, em vigor desde 2002. Foi apenas com a oportunidade de romper com a lógica da renúncia fiscal, cuja representação máxima é a Lei Rouanet, e com a mercantilização da produção artística, que se criou uma possibilidade real de experimentação, visando abrir espaço inclusive para pensar o espectador não como consumidor, mas como parceiro.

Em meio a inúmeros exemplos, o trabalho da Cia. Teatro Documentário será destacado, no intuito de mostrar como procedimentos pautados numa pedagogia do espectador, que muitas vezes acabam por se contrapor às convenções do teatro burguês, podem estar inseridos dentro do próprio discurso cênico que é a encenação, configurando-se em estratégias para a formação de público.

A CIA. TEATRO DOCUMENTÁRIO E A ENCENAÇÃO *PRETÉRITO IMPERFEITO*: O ESPECTADOR COMO DESTINATÁRIO

Formada em 2006, a Cia. Teatro Documentário estuda as peculiaridades, tanto em termos práticos como teóricos, da proposta estética que a batizou.

Antes de apresentar e discutir propriamente algumas ações artísticas desenvolvidas pelo grupo, é necessário discorrer sobre sua linha de pesquisa, dada a pouca informação sobre o que é fazer documentário em teatro.

2 - Para Desgranges (2003, p. 65) "as práticas de mediação teatral compreendem não somente procedimentos artísticos e pedagógicos propostos diretamente aos espectadores iniciantes, mas abordam a formação de espectadores com uma questão que abrange as diversas etapas do evento teatral desde a concepção artística até sua recepção pelo público. É considerado procedimento de mediação toda e qualquer ação que se interponha, situando-se no espaço existente entre o palco e a plateia, buscando possibilitar ou qualificar a relação do espectador com a obra teatral".

3 - Segundo Mate (2009, p. 60), a expressão relaciona-se ao fazer artístico de grupos de teatro que "passaram a assumir posição política contra a barbárie do mercado e a buscar nova forma de organização dos artistas. Surge dessa forma de organização, em muitos casos, um modo de produção cooperativado – oposto, portanto, à transformação da obra em mercadoria e à coisificação do artista –, com base em procedimentos colaborativos em todo o processo de criação".

4 - A Lei Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo (Lei n. 13.279 – 8 de Janeiro de 2002) instituiu o Programa Municipal de Fomento Cultural direcionado ao campo do teatro, que tem como objetivo apoiar financeiramente a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral, visando o desenvolvimento do teatro e do seu campo de estudo, assim como o melhor acesso da população da cidade.

A Cia., com base no livro *Teatro documentário: a pedagogia da não ficção*, de minha autoria (SOLER, 2010) considera que, na base de processos qualificados como documentários, deve estar a intencionalidade de documentar e, por consequência, a relação que os envolvidos têm com os dados de não ficção⁵ e o trabalho com base e sobre eles.

Desde o trabalho do encenador alemão Irwin Piscator (1968), que viveu entre 1893-1966, o primeiro a usar o termo teatro documentário, os dados de não ficção (imagens documentais, relatos, entrevistas, dados estatísticos, objetos, presença física das pessoas alvo da documentação etc.) funcionavam como material a ser usado na argumentação; no caso desse artista, a serviço da tese exposta e defendida na encenação.

Porém, a Cia. não trabalha com a ideia de formulação de tese construída com base no levantamento de dados documentais. Os relatos⁶, com dados estatísticos e textos científicos, por exemplo, são materiais textuais, plenos em possibilidades de significação, a serem reelaborados pelos artistas envolvidos; ou seja, estão longe de serem investigados apenas como fonte de informações para validar o que se poderia tentar provar com o discurso cênico.

O próprio ato de documentar não pode ser relacionado equivocadamente à tentativa de registrar a realidade como ela é, mas à construção de um ponto de vista sobre essa realidade, testemunho de uma época, cultura e sociedade.

No processo de teatro documentário abarcado pela Cia., o exercício do novo olhar para a realidade, buscando as metáforas nela presentes, procura fazer que as pessoas, objetos, espaços e palavras sejam vistos sob uma ótica diferente da usual, libertando-as da prisão da monossímia e devolvendo a elas novos significados e sentidos de existir (SOLER, 2010).

Entretanto, se o espectador não percebe o que frui como documentário, de nada adianta a intencionalidade em documentar e o trabalho com e sobre os dados de não ficção decorrente dela. De algum modo, o público, previamente ou durante a encenação, deve ter a percepção que está diante de dados não ficcionais. A fruição de um relato sobre um assassinato é diferente quando sabemos que aquelas palavras foram as mesmas utilizadas pelo assassino real em seu julgamento. Ramos (2008, p. 27) afirma que

5 - Chamo de dado não ficcional qualquer tipo de fonte que se configura num testemunho captado ou gravado diretamente da realidade, ou seja, tudo que é dito ou visto e que não foi construído pela imaginação de alguém no intuito de criar uma ficção. A representação, nesse caso, não se dá no dado em si, mas na captação dele. Essa definição guarda inúmeros questionamentos que devem ser lembrados para não se correr o risco de sermos entendidos de maneira simplista. Não podemos, por exemplo, associar à realidade a ideia de autenticidade, critério empregado por Pavis para designar esse tipo de fonte. Pelo contrário, a realidade abarca inúmeros momentos propositalmente construídos para determinados fins. Já o dado ficcional, em oposição, surge como representação de algo imaginado, mesmo que com base em fatos reais, para a construção de uma ficção. Portanto, é a representação (captação) da representação (dado em si).

6 - Chamo de relato o material textual de origem oral que se distingue da entrevista por ser coletado com o intuito de conhecer a experiência e o ponto de vista daquele que fala e não de simplesmente descobrir ou constatar um dado ou uma informação.

[...] a definição de documentário se sustenta sobre duas pernas, estilo e intenção, que estão em estreita interação ao serem lançadas para a fruição *espectorial*, que as percebe como próprias de um tipo narrativo que possui determinações particulares.

Todavia, o contato do espectador com um documentário cênico, em princípio, pode ser árduo. Na tentativa de dialogar com a proposta, ele recorre ao seu patrimônio pessoal a fim de construir uma interpretação, também, pessoal. Porém, seu repertório está impregnado de referências dos produtos ficcionais.

A abordagem ficcional, presente inclusive nos produtos de não ficção trabalhados pelos meios de comunicação de massa, criou um formato hegemônico. Heróis e vilões. Trilhas que reforçam estados de emoção. Frases construídas no intuito de sensibilizar aquele que assiste. Ora histórias curtas que se encerram em uma mesma edição, ora histórias longas com estrutura capitular e direito a ganchos dramáticos para motivar os espectadores a continuarem atentos ao desenrolar dos fatos num próximo episódio. Qualquer pessoa, ao ligar o aparelho de televisão às 20h30min no canal aberto de maior audiência da televisão brasileira, entrará em contato com uma profusão de fragmentos de pequenas histórias que há muito tempo deixaram de ser marcadas pelo rigor jornalístico e passaram por um tratamento estético, visando um público habituado com a telenovela.

A procura pela existência de uma parábola e de elementos estilísticos presentes tradicionalmente na narrativa ficcional muitas vezes leva o público a estranhar obras que não apresentam tais características. A proposta em teatro documentário, por si só, quebrará de alguma maneira a expectativa dos espectadores, solicitando deles outro modo de ver.

A Cia. Teatro Documentário, ciente das peculiaridades da proposta estética por ela pesquisada, procura atrelar suas criações a trabalhos que, partindo de uma pedagogia do espectador, preparem o público para essa experiência cênica diferenciada.

Prova disso pode ser encontrada no projeto *Como se pode brotar poesia na casa da gente?*, contemplado pela 16ª edição da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, desenvolvido nos anos de 2010 e 2011, cujas práticas mais marcantes referiam-se às intervenções cênicas de caráter documental realizadas nas regiões leste, norte, sul e oeste da cidade, dentro de residências de pessoas previamente entrevistadas, chamadas pela Cia. de *documentados*, e dispostas a abrir suas casas para apresentações teatrais. Com a vivência e o material cênico e audiovisual coletados, foi construída uma encenação documentária – *pré-terito imperfeito* – que se configurou em um grande relato coletivo sobre a experiência da Cia. ao longo do processo.

Uma digressão agora se faz necessária para contextualizar o projeto e inserir a encenação dentro dele.

Desde os primeiros processos desenvolvidos pela Cia., partia-se, dentre outros dados documentais, de entrevistas, geralmente realizadas na residência do próprio entrevistado.

Durante as visitas para coleta do material, algo sempre despertava o estranhamento dos membros do grupo: ao chegar para a entrevista, além da pessoa a ser documentada, parte da família esperava os visitantes/entrevistadores. Invariavelmente, um café era servido e as conversas extrapolavam as pautadas pela entrevista. Histórias familiares, da vizinhança e do próprio bairro apareciam.

Era perceptível para Cia. que o momento ia na contramão do isolamento característico aos moradores dos grandes centros urbanos. De algum modo, era constatado que a cidade, como casa, não propiciava esses encontros.

Nos últimos trinta anos, como consequência da grande desigualdade social do país, a cidade de São Paulo sofreu uma progressiva restrição do uso de seu espaço público, tanto por parte das elites quanto das classes populares, acompanhada por um isolamento das famílias em sua "prisão/residência". Protegidos por muros, grades, alarmes, guaritas, a dinâmica de cada residência foi trancada a sete chaves.

O contato entre vizinhos e a ideia da casa como um local de encontros, ambiente propício para o ato de contar oralmente histórias, se perderam.

Foi proposta, assim, uma investigação da cidade como casa, como um lugar de trocas entre seus residentes, com base em ações que se configuraram em encontros entre pessoas em vários lugares de São Paulo.

Em cada uma das zonas geográficas de São Paulo, na sede de um grupo teatral parceiro (Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes – Zona Leste; uZiNominados – Zona Norte; Companhia Antropofágica – Zona Oeste; Brava Companhia – Zona Sul), ministramos o que divulgamos como "vivência teatral para a comunidade".

Em caminhadas nas imediações da sede desses grupos, em explorações cotidianas, nos fortuitos esbarrões na padaria e/ou bares, aproveitava-se para divulgar a vivência, na verdade uma espécie de oficina na qual, por meio de jogos teatrais, o grupo focava o ato de contar histórias.

Nesses jogos, histórias eram trazidas à baila pelos participantes, que, ao mesmo tempo, desempenhavam também o papel de "escutadores" das narrativas de seus vizinhos, num rico exercício baseado na escuta, na valorização da memória, na redescoberta da importância do ato de narrar e, logo, no compartilhar de experiências em situações coletivas.

Ao pensar que esses participantes poderiam ser espectadores em potencial da encenação final (o que realmente ocorreu), a Cia já percebia nessa ação a fagulha de um trabalho de formação de público. Além de estimular o interesse por parte dos "oficineiros" sobre a natureza do trabalho teatral produzido pelo grupo, foi vivenciado na proposta um processo análogo ao realizado pelos atores para a elaboração da encenação, marcada, por sua vez, por um forte caráter narrativo.

O local também foi propício para encontrar alguém que abriria sua residência para o maior intento da Cia.: documentar cenicamente a rotina dos indivíduos que moram ali e a relação deles com a cidade.

Assim que um dos participantes se predispunha a abrir sua casa, marcava-se um dia para entrevista, toda registrada audiovisualmente.

Após a entrevista, o grupo ia para a "casa de ensaio" na Bela Vista – sede da Cia., nomeada de Casa do Teatro Documentário – e com base e sobre os dados documentais coletados (imagens, sons, falas), preparava em três semanas a intervenção cênica.

No dia marcado previamente, os atores voltavam à casa e os moradores, por algumas horas, se retiravam para que fosse possível o ensaio no local. O fato de entregar as chaves para um grupo de recém-conhecidos, também em si se contrapunha ao distanciamento característico dos moradores da metrópole. Um pacto de confiança em nome de uma produção artística era selado. Em um horário combinado, os moradores, trazendo como convidados vizinhos e familiares, retornavam para assistir à encenação.

E assim a Cia. passou pela pequena casa de Ivanil e Malva (Patriarca, na Zona Leste), pelo apartamento de Guilherme e Sônia (Vila Guilherme, na Zona Norte), pela casa de fundos de Vera (Pinheiros, na Zona Oeste) e, por fim, pela casa construída e habitada por Paulo, Beth e Michael (Jardim Macedônia, na Zona Sul).

Depois de tantos encontros, foi na Casa do Teatro Documentário que, ao final do processo, centralizaram-se as lembranças da vivência/trajetória do grupo pelos quatro cantos da cidade, contando inclusive com a participação, na última cena, de Ivanil, documentado da Zona Leste que, com sua presença, ratificou a veracidade do que até então era apresentado em cenas pelos atores/documentaristas.

Enfim, na Casa do Teatro Documentário um novo encontro se deu para que se pudesse compartilhar a organização sensível dessa experiência passada, ainda presente: uma experiência em pretérito imperfeito. *Pretérito imperfeito*: título da encenação.

Se ao longo do projeto existiram ações que motivaram o questionar do que se poderia entender como teatro, caso das cenas realizadas dentro das casas das pessoas, a encenação final – o relato cênico dessa trajetória – não poderia estar alheia ao processo.

Assim, a escolha por apresentar a encenação numa casa no centro velho de São Paulo, ao invés de em um espaço convencional, não foi arbitrária. A residência da Rua Maria José, 140, no bairro da Bela Vista, foi aberta para falar daqueles que abriram suas casas para a Cia. Ao mesmo tempo, o próprio discurso cênico ali apresentado falava sobre as relações possíveis entre residências/casas e residência/cidade.

Nessa encenação em específico, a proposta do grupo trazia, portanto, alguns pontos a serem trabalhados com os espectadores. Além do fato de ser um documentário cênico, proposta estética incomum nos palcos brasileiros, o convite feito era para que o pequeno grupo⁷

7 - Pelo tamanho do próprio espaço, já que a encenação transcorre nos cômodos dessa casa, eram recebidas apenas doze pessoas por apresentação.

assistisse à encenação dentro de uma casa, sempre se locomovendo por entre os cômodos, algo muito distante do conforto das salas de espetáculos celebradas pelo teatro burguês.

O espaço da encenação também não correspondia ao tamanho da maioria das salas tradicionais, em que a configuração arquitetônica impossibilita uma proximidade física entre ator e público, havendo sim uma divisão espacial entre palco e plateia. Em uma das cenas, por exemplo, dentro de um quarto, os atores e parte dos espectadores sentavam numa cama de casal para que a cena transcorresse. Deveria ser pensado um procedimento que preparasse o público para essa outra relação mais, grosso modo, intimista.

A própria chegada dos espectadores, geralmente iniciada na bilheteria e seguida pela espera até que se abram as portas para o início da encenação, era diferente no caso de *Pretérito imperfeito*. Não havia bilheteria (o espetáculo era gratuito) e, sendo o espaço de apresentação uma casa, como já foi enfatizado, não existia um local próprio para que o público aguardasse. Independente das questões de estrutura espacial, não interessava também ao grupo um início de encontro distante da experiência proposta pela própria encenação.

Depois de muitas reflexões, chegou-se à ideia de que em toda a divulgação do espetáculo haveria o anúncio de três números de celulares de operadoras diferentes para que os interessados ligassem, a fim de marcar dia e horário para assistirem. A partir desse agendamento prévio, em que os espectadores deixavam seus endereços, era enviada uma carta na qual um dos atores relatava um pouco do que foi a trajetória do grupo pelas quatro regiões de São Paulo (Norte, Sul, Leste e Oeste). De alguma maneira, esse ato recuperava, também, uma prática perdida em tempos de sucintos e-mails.

Literalmente, o espectador era o destinatário da encenação. A carta tentava estabelecer uma relação de proximidade, além de despertar o interesse por conhecer quem a havia enviado. Sempre ao final da correspondência, a atriz ou o ator solicitava que, no ato da chegada, o espectador procurasse pelo "remetente".

O conteúdo do que era escrito também revelava indiretamente duas grandes características da encenação: o caráter narrativo e a proposta estética documentária. Contava-se algo da trajetória vivenciada e com isso cada carta era transformada em um documento único sobre o processo.

Assim, já "preparado", o destinatário (espectador) chegava à casa como se chega a qualquer casa que se visita: tocando a campainha e perguntando por um dos "moradores". A recepção era feita por todos os atores-anfitriões e oferecia-se chá, café, água ou suco de tangerina ao público que, enquanto bebia e conhecia a parte de baixo da casa, conversava entre si.

Sem qualquer tom que comprometesse o clima que estava sendo construído, os atores aproveitavam o momento para perguntar como os espectadores, agora visitantes, tinham chegado até ali. Transporte, trânsito, características de bairros, o nascimento em São Paulo,

a chegada a São Paulo, assuntos ligados à dinâmica da cidade nasciam e "aqueciam" o imaginário do grupo, preparando-o para o que viria a seguir.

Receber a correspondência, lê-la, apertar a campainha, perguntar pelo ator/remetente, tomar para si o papel de destinatário, entrar na casa e conversar com os outros espectadores/visitantes eram experiências propostas que, além de integrarem a encenação – pode-se, inclusive, afirmar que o processo de fruição da obra começava com o recebimento da carta – se configuravam em exercícios de mediação. O ator, em todo esse caminho, assumia também o papel de mediador. Foram vários os momentos em que espectadores, no meio das conversas, perguntavam algo como "já começou a peça?" Ao invés de afirmar ou negar, o ator ou atriz respondia com outra pergunta, como: "Você já se sente em uma peça?".

A percepção dos espectadores progressivamente ia sendo alterada e sem a presença de nenhum código convencional, como os três sinais sonoros, o espaço de jogo característico das propostas teatrais se estabelecia.

Todas as ações de mediação presentes no interior da própria encenação funcionavam como catalisadores⁸, ou seja, agentes no processo de produção de sentido, mas sem aparecer no resultado final da leitura. Não se estava pensando na imposição de algum sentido prévio, ou na indicação de uma bula de como se entender a encenação. Pelo contrário, as ações procuraram estimular a disponibilidade do espectador para que ele se deixasse atingir pelo ato artístico, pois, como Desgranges (2012, p. 17) pontua

[...] é justamente na indeterminação, como evento provido de finalidade mas sem um fim previamente instituído, que se organiza o acontecimento artístico, que, tal como uma nuvem para o poeta, pode explodir em potencial de sentidos, se assim o quisermos.

Após a chegada de todos, os outros cômodos da casa eram apresentados à medida que as cenas se desenrolavam.

Cada cômodo apresenta um universo documentando, ou, em outras palavras, cada região é colocada dentro de um quarto, corredor, sala, escada, jardim de inverno, cozinha. Na encenação, a própria cidade de São Paulo é protagonista.

O convite feito aos espectadores nesse caminhar por entre os cômodos era experimentar a redescoberta da casa como espaço de interação e troca entre pessoas, num romper dos muros construídos pela nova dinâmica social, caracterizada pelo aprisionamento das pessoas em sua própria residência.

Foi por meio do trabalho anterior de criação de uma relação de confiança entre espectadores e atores que pôde ser possível o deslocamento da plateia entre os pequenos cômodos,

8 - Termo químico que se refere às substâncias que aceleram as reações químicas sem, no entanto, se transformarem ao final da reação.

sem que houvesse sensação de desconforto pelo fato de se transitar por um lugar estranho. Acostumados com o estar sentados nas plateias convencionais, o público na encenação literalmente se deslocava por entre as histórias de lugares de São Paulo, nunca antes trafegados por eles. Em vez de apelar com discursos verbais sobre a necessidade do cidadão de abrir-se para a cidade, a proposição de uma experiência análoga era para a Cia. Teatro Documentário algo mais eficaz e diferenciado.

Depois da última cena, proposta no quintal localizado nos fundos da casa, uma atriz surgia na porta da cozinha e dizia: "Antes de irem embora, vocês aceitam um cafezinho com pipoca?". Mais uma vez, uma ação foi pensada para estimular a troca de experiências a com base no encontro entre pessoas. De maneira afetiva e significativa, durante o café, os atores, novamente como mediadores, conduziam conversas sobre o que havia sido encenado, numa proposta ligada a um trabalho de pedagogia do espectador, configurando-se naquilo que Desgranges (2006) chama de *ensaio de prolongamento*. Em nenhum momento o interesse do ator estava em estabelecer um jogo de adivinhação sobre aquilo que se pretendeu dizer, pois "o sentido de uma cena não se constitui como um dado prévio, estabelecido antes da leitura, algo pronto, fixo, atribuído desde sempre pelo artista, mas algo que se realiza na própria relação do espectador com o texto cênico" (DESGRANGES, 2012, p. 17).

Era nesse momento que o clima agradável do cafezinho favorecia o rompimento com a aceleração da lógica temporal do cotidiano, criando um local propício para a livre associação de ideias diante do que fora vivenciado, além de um espaço livre de qualquer tipo de julgamentos para que perguntas fossem feitas.

Com certeza a pergunta mais recorrente referia-se a algo que será interessante analisar aqui. Muitas pessoas que pareciam realmente tocadas pelo que haviam assistido, ao cumprimentarem os atores perguntavam se, além desse tipo de proposta, também eles, os atores, faziam teatro. A indagação revelava o que afirmamos no começo desse artigo: no imaginário, principalmente de quem nunca assistiu teatro, os códigos do que chamamos de teatro burguês são identificados com o teatro "por excelência".

Os atores optavam de novo por uma mediação menos informativa e "escolarizante" e de pronto respondiam com uma nova pergunta: "Mas não seria teatro, o que você acabou de assistir?".

Sem resposta, mas com o estranhamento no olhar, o espectador saía e levava consigo a experiência de ter participado de uma prática oposta ao que hegemonicamente se considera como teatro.

Um dos principais diferenciais da proposta da Cia. está no fato de a mediação ser parte tão integrante da encenação que subtraí-la seria limar um pedaço da criação artística, transformando a experiência estética resultante em outra.

A ação artística se confunde com o próprio discurso teatral, do mesmo modo que não existe separação entre as preocupações de ordem estética e as de cunho pedagógico.

Do exemplo fica a proposta para que o espaço do acontecimento artístico se torne um local possível para a formação sensível do espectador, sem que, no entanto, seja necessário fazer qualquer tipo de concessão estética.

Mise-en-scène: a possible space for the spectator's learning

Abstract – The observational source for this article is that most spectators believe that the bourgeois theater conventions are imprescindible in order for the theater itself to exist. The present article discusses some actions in one of the performances of *Cia. Teatro Documentário*. It is attempted to exemplify in which ways some theater groups in São Paulo that are against the mercantilization of the art have been proposing artistic/pedagogic procedures that, somehow, mobilize the spectator for the adventure through a production that goes against many pillar codes of the bourgeois theater creating, nevertheless, strategies for audience formation.

Keywords: documentary theater, theatrical reception, spectator pedagogy, theater pedagogy, cultural mediation.

REFERÊNCIAS

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

DESGRANGES, F. *Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.

DESGRANGES, F. *A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral*. São Paulo: Editora Hucitec, 2012.

MATE, A. *Trinta anos da cooperativa paulista de teatro*. São Paulo: Editora da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RAMOS, F. P. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

PISCATOR, E. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

SOLER, M. *Teatro documentário: a pedagogia da não ficção*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.