

AÇÃO CULTURAL E ESTÁGIO SUPERVISIONADO: A FORMAÇÃO DO ARTISTA PARA A DOCÊNCIA E A VIDA PÚBLICA

Suzana Schmidt Viganó¹
Julia Molino²
Lena Giuliano³
Carolina Watts⁴

Resumo: Este artigo apresenta e discute três experiências em estágio supervisionado vivenciadas por alunas do Bacharelado em Artes Cênicas da ECA-USP no ano de 2024, como parte da disciplina Processos Criativos e Pedagógicos III, componente obrigatório para discentes da licenciatura e do bacharelado. Os estágios abrangem o campo da educação não-formal e os relatos discutem a prática teatral em sua relação com o espectador e com os territórios e comunidades nos quais se inserem. A análise das experiências considera a formação do artista como educador e agente cultural, ao investigar processos de produção, difusão e mediação artística. As artes cênicas são assim compreendidas como dinamizadoras da esfera pública, ampliando a inserção dos sujeitos no campo da produção simbólica e da vida cultural da cidade.

Palavras-chave: Artes Cênicas e educação; Ação cultural; Estágio supervisionado; Mediação artística; Vida pública.

¹ Suzana Schmidt Viganó é professora do Departamento de Artes Cênicas ECA-USP, do PPGAC-ECA-USP e líder do Núcleo de Pesquisa em Política da Cultura e Ação Cultural (NuPPA). Currículo Lattes: <https://lattes.cnpq.br/4558728587087480> Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1744-7901> E-mail: suzanaschmidt21@usp.br

² Julia Molino é atriz, produtora e iluminadora. Cursa o último ano do Bacharelado em Artes Cênicas ECA-USP, foi bolsista na área de produção cultural no TUSP e assistente de produção do Coletivo Comum. É professora de teatro na escola internacional EMECE. E-mail: julia.molino@usp.br

³ Lena Giuliano cursa o Bacharelado em Artes Cênicas ECA-USP e Dramaturgia na SP Escola de Teatro. Foi bolsista na Université Sorbonne Nouvelle e integrou o One to One Arte Project Croácia-EU. É libretista do Atelier de Composição Lírica do Teatro São Pedro. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9834533005644129> E-mail: lena19@usp.br

⁴ Carolina Watts é tecnóloga em Teatro pelo ETA e cursa o Bacharelado em Artes Cênicas ECA-USP. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8046802917836882> E-mail: carolina.watts@usp.br

CULTURAL ACTION AND SUPERVISED INTERNSHIP: ARTIST'S TRAINING TO TEACHING AND PUBLIC LIFE

Abstract: This article presents and discusses three supervised internship experiences carried out by students on the Bachelor's Degree in Performing Arts at ECA-USP in 2024, as part of the Creative and Pedagogical Processes III course, a required component for licenciate and bachelor's degree students. The internships cover the field of non-formal education and the reports discuss theatrical practice in connection with the spectator and the territories and communities in which they take place. Analysis of the experiences considers the training of the artist as an educator and cultural agent, by investigating processes of production, dissemination and artistic mediation. In this view, we understood performing arts are dynamizing the public sphere, broadening the insertion of subjects in the field of symbolic production and in the cultural life of the city.

Keywords: Performing arts and education; Cultural action; Supervised internship; Artistic mediation; Public life.

1 Introdução

Este artigo apresenta e discute três experiências em estágio realizadas por alunas do Bacharelado em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) no ano de 2024, como parte da disciplina Processos Criativos e Pedagógicos III, componente obrigatório para alunos da licenciatura e do bacharelado, com supervisão da professora Suzana Schmidt Viganó. A disciplina convida à investigação sobre como o conceito de ação cultural, aliado à ideia de formação e ação artística manifesta-se no âmbito da educação não-formal. São examinadas a trajetória histórica do conceito de ação cultural, as diferentes perspectivas de sua implementação e estudos de caso. A partir da relação entre os campos da cultura, da política e da educação, focalizamos suas problemáticas históricas e contemporâneas. Por meio dos estágios supervisionados, proporcionamos experiências formativas aos discentes que investigam a relação entre a obra artística e os processos pedagógicos que partem de companhias teatrais e de dança, programas públicos de ação cultural, centros comunitários, festivais de artes cênicas, museus e outros espaços não formais de educação e cultura.

O estágio supervisionado é compreendido como um elemento estruturante da formação discente, integrando pesquisa teórica e trabalho de campo, fazendo dialogar os referenciais estudados em aula com a prática artística e educacional, em um campo intercultural. As observações, intervenções e experimentações artísticas e pedagógicas dos discentes trazem à tona percepções sobre os processos vivenciados e sobre os desafios cotidianos da ação cultural e da educação não-formal. A opção por focalizar neste artigo os relatos de três alunas do bacharelado, e não da licenciatura, vai ao encontro do campo da ação cultural, lugar pedagógico e político de atuação que envolve artistas de diferentes origens e formações, não necessariamente licenciados, permitindo a análise da vocação e intencionalidade educacional de espaços não escolares, aprofundando a investigação das relações territoriais e comunitárias complementares à educação formal.

As experiências relatadas pelas coautoras deste artigo abrangem a análise das ações artístico-pedagógicas empreendidas por uma companhia teatral residente na periferia da metrópole paulistana (Carolina Watts); as relações estabelecidas com os espectadores de uma obra cênica em dois teatros distintos da cidade de São Paulo (Julia Molino); e a criação cênica a partir do envolvimento com a comunidade frequentadora de um parque no centro da cidade (Lena Giuliano). As perguntas de observação levantadas pelas discentes incluem: quais os desafios de um grupo teatral periférico para suas ações de criação e formação, considerando a política cultural paulista? Como os modos de produção e gestão de uma companhia teatral interferem na sua relação com o espectador? Como a ação artística interfere nas relações entre território e cidade? Como se dá o encontro entre a obra cênica e o espectador? Como os processos de criação artística se dão na relação com não artistas em espaços não convencionais?

Os desafios observados pelas discentes nos auxiliam a refletir sobre as relações entre mercado e produção artística, sobre a impermanência e fragilidade das políticas públicas para as Artes Cênicas, sobre a diferença entre a expectativa de realização de um projeto e o que é efetivamente alcançado e, também, sobre a vulnerabilidade urbana refletindo na fragilidade da adesão às ações propostas, a sobrecarga e desvalorização do trabalho de artistas e agentes culturais e a formação incipiente desses trabalhadores em determinados campos. A análise de tais questões contribui com a pesquisa no campo da ação cultural, ao esmiuçá-las como podemos encontrar caminhos e referenciais para a promoção da cidadania ativa no campo da cultura, refletindo sobre a necessidade e o alcance tanto de políticas públicas como das ações formativas envolvidas nesse setor.

As potências encontradas a partir da experiência do estágio, no entanto, apontam para caminhos de interesse na construção de relações entre artistas e comunidades, para a formação de artistas, técnicos e produtores a partir da própria companhia teatral, para a criação de modos alternativos de produção e gestão dos espaços ocupados, entre outros, o que nos traz a ampliação da perspectiva sobre os saberes e reflexões produzidos nas práticas artístico-

pedagógicas, que envolvem desde a produção simbólica até a criação do sentimento de comunidade e identidade coletiva, a reflexão crítica sobre a sociedade e o papel da arte na vida contemporânea.

Convidamos agora ao mergulho nos relatos que se seguem, a partir de uma pergunta-chave para o entendimento da ação cultural: o que nos leva a nos tornarmos sujeitos da cultura e não seus objetos? Com este convite, ousamos instigar o leitor à reflexão sobre a possibilidade do encontro com a esfera pública a partir da criação cênica, em suas diferentes possibilidades de compartilhar e recriar o mundo.

2 Sobre as plantas que germinam no concreto⁵

A pesquisa de estágio na companhia Os Hypócritas⁶, da cidade de Carapicuíba (SP), teve como objetivo analisar as dimensões das ações culturais possíveis de um grupo teatral considerado “periférico”, pontuando potências e dificuldades no contexto da formação artística na Grande São Paulo e suas políticas culturais. Minha experiência começou em março de 2024, ao acompanhar ensaios, oficinas e espetáculos, a fim de fazer registros tanto para pesquisa acadêmica quanto para documentação da própria companhia. Acompanhei como observadora a produção executiva, ensaios e oficinas realizados durante a remontagem do espetáculo *Dança das Sete Marias* (2024), executado por meio de fomento da Secretaria da Cultura, Economia e Indústrias Criativas do Estado de São Paulo (Lei Paulo Gustavo⁷). A partir de abril, participei

⁵ Estágio e pesquisa desenvolvidos por Carolina Watts.

⁶ A Cia Os Hypócritas foi criada em 2011 por Kako Soares na cidade de Carapicuíba, inicialmente para a realização de oficinas direcionadas a jovens atores da Grande São Paulo. A partir de então, a companhia inicia diversos projetos culturais e de inclusão à arte e, ao final do mesmo ano, passa a desenvolver a criação de espetáculos autorais. Atualmente, possui dez peças em seu repertório e conta com mais de sessenta atuantes. Para maiores informações, acessar: instagram.com/oshypocritasoficial.

⁷ A Lei Paulo Gustavo é uma iniciativa do governo federal do Brasil, sancionada em 2022, com o objetivo de apoiar a cultura e o setor artístico, que foram gravemente afetados pela pandemia da Covid-19. A lei foi criada para garantir a continuidade das atividades culturais no país, oferecendo

ativamente da produção da peça *Nossa Senhora Aparecida* (2024), também do repertório da companhia, na qual exercei as funções de atuação, encenação, produção de cenografia e de material de divulgação. Em junho, com incentivo de Kako Soares⁸, diretor da companhia, passei a integrar o núcleo destinado à elaboração de oficinas e projetos para editais.

As diferentes funções dentro da companhia eram muito mais colaborativas do que hierarquizadas, desde a mentoria realizada por aqueles que assumiam a posição de diretores - que organizavam ensaios com rotatividade de funções e constante promoção de rodas de conversa para que pudessem ser compartilhados como direcionamentos plurais - até a própria articulação das pessoas recém-chegadas, que tomavam a responsabilidade sobre os processos de criação artística na íntegra. Estes, por sua vez, se mostraram bastante coletivizados, respeitando a potência dos indivíduos com diferentes graus de formação e possibilitando a autonomia de núcleos de maior afinidade, ou com interesses específicos. Esse tipo de organização e seus desdobramentos na contrapartida social são bastante recorrentes em coletivos artísticos que têm como objetivo a inclusão na esfera artística, como observado por Maria Lúcia Pupo (2015).

Além dos espetáculos, foram promovidos diversos eventos artísticos e oficinas gratuitas nas áreas de atuação, dança, música, escrita dramatúrgica, direção teatral, sonoplastia, iluminação, produção de eventos artísticos, projetos culturais e economia criativa. As iniciativas no plano da formação eram especialmente voltadas para o treinamento dos próprios atores da companhia. Outros artistas buscavam certificação para suas experiências, a fim de se adequarem à profissionalização exigida pelo mercado de trabalho. A dimensão

recursos financeiros para profissionais e empresas do setor. A principal característica dessa lei é a destinação de recursos para diversas áreas culturais, como música, cinema, teatro, dança, literatura e artes visuais. A lei busca apoiar desde grandes produções até iniciativas menores, com foco na democratização do acesso à cultura. Ela, também, destina verbas para a formação de profissionais da cultura e para garantir a manutenção de espaços e atividades artísticas em todo o Brasil.

⁸ Kako Soares é ator, músico, diretor e dramaturgo com formação em teatro pela Unesp. Foi fundador da Cia Os Hypócritas e gerenciou a ocupação *Quintal Cultural* (<https://quintalculturaldecarapicuiba.blogspot.com/>), na COHAB de Carapicuíba, oferecendo e desenvolvendo projetos culturais, trabalhos de inclusão à arte e produções de espetáculos nas áreas de teatro, dança e circo, com apoio da Secretaria de Cultura e Turismo de Carapicuíba.

de educação formalizável⁹ contribuiu para a estruturação do grupo, que por meio da promoção de ações educativas contínuas, teve sua atuação expandida para a comunidade local. Nesse processo contínuo, formaram-se não só artistas em diversas competências – atores, escritores, diretores, produtores –, mas pessoas politizadas em relação ao fazer artístico, com aptidão e autonomia para encabeçar seus próprios projetos: realizadores culturais. A coesão do grupo como companhia teatral se dá, principalmente, pelo fato de os integrantes estarem envolvidos simultaneamente em vários projetos, executando diferentes funções de maior ou menor poder de decisão. Nesse sentido, as produções realizadas são muito diversificadas em termos de modo de produção, linguagem e temática.

Para avaliar a dimensão da ação cultural realizada pelo grupo, parti do entendimento de que as fronteiras entre cultura, educação, arte e economia são muito tênues e dinâmicas no fazer teatral, muitas vezes sequer havendo a possibilidade de classificação de certas atividades como artísticas, pedagógicas ou produtivas, exclusivamente. Como apontam os pesquisadores Gilberto Icle e Marta Haas (2019), ao discorrerem sobre estratégias decoloniais em práticas pedagógicas teatrais, um dos caminhos possíveis para construir um pensamento que esteja para além de fronteiras é pensar a partir da margem, tendo como origem e horizonte a complexa dialética das relações culturais em que estamos inseridos, abrindo espaço para que múltiplas epistemes dialoguem.

O teatro é uma forma privilegiada de ação cultural, podendo ser entendido como um meio para promover a democratização da cultura. Em análise sobre a relação entre a cultura e o ideal de democracia, Marilena Chauí (2008) traz uma perspectiva abrangente, dimensionando-a também com forma de desenvolvimento econômico (trabalho), de elaboração e autodeterminação do

⁹ A expressão educação formalizável refere-se à educação não formal que, embora ocorra fora do sistema tradicional de ensino, tem a possibilidade de ser reconhecida oficialmente por meio de registros, certificações e validações formais, como, por exemplo, cursos profissionalizantes, oficinas ou programas de capacitação. Esses registros são uma forma de legitimar o aprendizado adquirido e possibilitar a comprovação das habilidades e conhecimentos do indivíduo para o mercado de trabalho ou outros contextos oficiais. A educação formalizável é então uma ponte entre a educação não formal e a educação formal, ampliando as possibilidades de acesso a oportunidades profissionais e educacionais.

sujeito (pensamento), e da participação nas decisões de políticas culturais. Para a pesquisadora, a atividade cultural pode ser entendida como a “plena realização das potencialidades de alguma coisa ou de alguém; era fazer brotar, frutificar, florescer e cobrir de benefícios” (Chauí, 2008, p. 55).

O conceito de florestania foi idealizado pelo líder indígena e pensador Airton Krenak (2019), para expressar uma visão de mundo que integra a relação do ser humano com a natureza. Da união das palavras cidadania e floresta, Krenak propõe que esta última, no que diz respeito à política, seja sujeito e não objeto a ser explorado ou destruído. A floresta e a humanidade não estão separadas, mas formam uma rede de saberes e relações que ultrapassam o uso econômico dos recursos naturais e humanos, na constituição de um modo de vida sustentável. Nesse âmbito, o autor critica a ideia de dominação e propõe uma nova ética, baseada na reciprocidade entre os grupos humanos e os ecossistemas naturais. Portanto, florestania é um conceito que nos convida a repensar não só a relação com o meio ambiente, mas, também, a nova forma de viver em sociedade, o que inclui valores de coletividade, respeito e reverência à terra e seus seres (Krenak, 2019).

Sob influência desse imaginário, estabeleço uma metáfora para elaborar os atravessamentos desta pesquisa. Se num horizonte ideal a cultura possui biodiversidade tal qual uma floresta, quais são os cultivos possíveis nessa terra devastada? Mais especificamente em São Paulo, terra essa que já recebeu o nome de Piratininga, pela fartura à qual estava associada, que tipo de vida ainda é possível nesta “anti-floresta” que chamamos de metrópole? Onde ainda é possível encontrar solo fértil? Como resistir à segregação e massificação produzidas pelo avanço agressivo da indústria?

A dificuldade na captação de recursos e a evasão de participantes dos projetos da companhia foram os principais problemas observados no período em que me envolvi com suas atividades. Na escassez de investimentos públicos, oficinas e peças eram financiadas por meio da cooperação entre artistas, trabalhadores e a comunidade local, que coletivizava seus próprios recursos. Por frequentemente lidarem com temáticas sensíveis como violência, sexualidade e religião, muitos espetáculos enfrentavam censura, não só pelos editais de

fomento em que eram inscritos, mas por boicote de uma parcela de público conservador. A maioria dos integrantes do grupo também precisava conciliar as atividades artísticas com outras atividades profissionais para sustento familiar, dificultando a permanência nos projetos que envolvessem maior disponibilidade de tempo. O atravessamento de classe muitas vezes gerava discussões sobre as fronteiras e intersecções entre o trabalho formal e o fazer artístico, fazendo com que alguns integrantes se envolvessem com sindicatos e outros movimentos de reivindicação de direitos dos trabalhadores da arte.

Compreender o que é ser um grupo periférico implica observar a formação estrutural e social da cidade, as dinâmicas estabelecidas entre grupos distintos e a disponibilidade das políticas públicas voltadas à democratização da atividade cultural. Para compreender os desafios que atravessam os grupos artísticos das periferias, é necessário reconhecer a influência do processo de gentrificação tanto no espaço urbano quanto nas relações sociais. A desigualdade social é, sem dúvida, o principal fator limitante de muitas ações desenvolvidas por grupos artísticos nas regiões periféricas. Pode-se começar pela observação não apenas da distribuição do aparato cultural na metrópole, mas, também, da própria estrutura pública para o trânsito de pessoas. Para os grupos, o acesso à infraestrutura e à mobilidade mostraram-se fatores cruciais às atividades, afetando desde a escolha dos locais de atuação até a permanência dos artistas nesses espaços.

A menor disponibilidade de transporte público na região de Carapicuíba gerava dificuldade para a participação de pessoas advindas de regiões mais distantes nos encontros e atividades. Uma das estratégias para facilitar os encontros presenciais foi deslocá-los para a capital. Dessa forma, passou-se, inicialmente, a utilizar uma sala de ensaio no Centro de Referência de Dança (CRD), localizado no bairro da República, centro de São Paulo. Entretanto, devido à alta demanda pela utilização das salas, passamos a ocupar outros espaços cedidos, nos bairros do Butantã e da Lapa, para realização dos ensaios, oficinas e demais encontros presenciais.

Como plantas que germinam no concreto, os grupos advindos das periferias buscam brechas nas estruturas condicionantes da capital para

executar suas atividades de forma integrada. Esses grupos acabam por transversalizar as fronteiras e hierarquias instituídas na cidade, constituindo uma forma de (re)existência frente ao modo produtivo capitalista e à cultura hegemônica. Por meio de articulações que incentivam a autonomia e liberdade de pensamento, os grupos periféricos organizam movimentos que reivindicam narrativas e direitos, criam ou retomam territórios onde as relações são construídas a partir da premissa da alteridade, para se criar com o outro um outro-modo ou modo-outro de existir (Icle; Haas, 2019).

Discussões sobre a influência da cultura marginal nos contextos social e econômico têm se tornado cada vez mais frequentes, tanto na mídia de massa quanto nos espaços acadêmicos. Aparentemente, a marginalidade situa-se entre resistência e resiliência, levando a questionamentos sobre que tipo de liberdade é propiciada pelo sistema capitalista. Que autonomia os grupos marginalizados possuem em relação à cultura hegemônica? Estariam os grupos periféricos limitados a agir apenas como satélites das demandas - sobretudo comerciais - da capital? Ou teriam realmente algum protagonismo na cultura da capital e das próprias periferias?

A luta pelo protagonismo dos grupos periféricos em um campo expandido tem promovido mudanças significativas no plano social, como a implementação de políticas públicas específicas, bem como o aumento de admissões de pessoas periféricas para cargos decisórios em órgãos públicos. Contudo, a partidarização das gestões culturais frequentemente resulta na descontinuidade de políticas e programas, comprometendo os avanços conquistados.

Ao longo do estágio realizado junto à Companhia Teatral Os Hypócritas, tornou-se evidente a força da criação artística nas periferias, capaz de resistir e se adaptar mesmo diante das adversidades estruturais e financeiras. Apesar das limitações, o trabalho colaborativo e a troca constante entre os membros da companhia e outros grupos viabilizam a renovação de práticas e a construção de novas formas de fazer teatro - mais autônomas e interligadas à comunidade. Foi possível perceber como a arte pode se tornar uma ferramenta vital para a afirmação de identidades e para a luta por mais espaço e reconhecimento no cenário cultural. Essa vivência permitiu compreender que, além de resistir, os

grupos periféricos possuem o potencial de reconfigurar o campo cultural, oferecendo alternativas e contribuindo significativamente para o fortalecimento de uma cultura democrática e plural, que reverbera para além dos limites impostos pelas grandes estruturas da metrópole.

3 A fronteira cria a identidade, não o contrário¹⁰

Durante os meses de abril e maio de 2024, acompanhei a peça *eXílio* (2024) como estagiária de produção, junto ao Coletivo Comum¹¹. Esse estágio foi, sem dúvida, uma grande escola de teatro, tanto pela reflexão proporcionada sobre a encenação, seu enredo e sua dramaturgia, quanto pelas pessoas envolvidas e pela relação que estabeleci com o público. Discorro aqui sobre a experiência de produzir uma peça e, dessa forma, observar como se deu a relação com os espectadores durante a temporada -- realizada em dois teatros paulistas: o Teatro de Contêiner e o Teatro Arthur Azevedo.

O Coletivo Comum, antiga Kiwi Companhia de Teatro, iniciou suas atividades em Curitiba, em 1996, e posteriormente se estabeleceu em São Paulo. Desde então, dedica-se ao estudo das relações sociais, da dialética, do comunismo, do teatro brechtiano e do teatro documentário. A companhia investiga como nos constituímos enquanto sociedade, quais temas nos mobilizam e para onde, e, especialmente no caso de *eXílio* (2024) como nos relacionamos com aqueles que identificamos como diferentes. No livro *Sociedade e teatro a contrapelo* (2024), Fernando Kinas escreve:

¹⁰ Todos os títulos e subtítulos desta seção são trechos da dramaturgia do espetáculo *eXílio* (Coletivo Comum, 2024). Estágio e pesquisa desenvolvidos por Júlia Molino.

¹¹ O Coletivo Comum, antiga Kiwi Cia de Teatro, surgiu em 1996 e produziu mais de 20 montagens teatrais, além de leituras dramáticas, cursos, oficinas e debates sobre encenação de dramaturgia contemporâneas. Publica, desde 2013, o *Caderno de Estudos a Contrapelo*. Em 2024 estreou a temporadada do espetáculo *eXílio* e lançou o livro *Sociedade e teatro a contrapelo*. Em 2025 realiza circulação do espetáculo pelo Prêmio Zé Renato e se instala em sua nova sede no bairro do Bexiga, na cidade de São Paulo. Mais informações no site: <https://coletivocomum.com.br>

A política poética sobre a qual falamos acima, e que o Coletivo Comum busca praticar, implica justamente na capacidade de investigação e de auto investigação de formas e conteúdos teatrais a partir de referenciais que ambicionam a compreensão de fenômenos e dos processos que os originam. Ela não se resume, portanto, em dar a voz a quem é privado dela. Embora este possa ser um dos objetivos. O instrumental analítico exigente, a perspectiva histórica e a invenção poética (o mundo não está pronto, tampouco as formas de representá-lo) significam o contrário de qualquer tipo de falência da crítica, impotência, fatalismo, impossibilidade de investigação crítica, ou ainda, paternalismo e assistencialismo. (Kinas, 2024, p. 92)

eXílio é uma obra que investiga quais exílios são possíveis e quais reconhecemos como tal. Desde Adão e Eva, expulsos do paraíso, até o que se passou a chamar de *sexílio* - exílio relacionado à sexualidade ou identidade de gênero -, o coletivo discute por que os exílios acontecem: foram escolhas dos exilados? E, quando há escolha, quais as consequências?

Em fragmentos e sempre acompanhada de música, a obra se propõe a colocar em cena desde exilados fiscais até refugiados, da Palestina à ditadura brasileira. A encenação se propõe a dialogar diretamente com o espectador, proporcionando momentos estonteantes. A seguir, destaco trechos significativos do espetáculo, a fim de sublinhar alguns de seus pontos marcantes.

Logo no início, uma das atrizes lê a carta de uma refugiada congolesa endereçada ao pai e pergunta ao público se alguém teria uma foto na carteira para emprestar. Ela se levanta, recolhe as fotos oferecidas e prossegue com a leitura: “Durante mais de dez anos, eu não recebi nem sequer uma foto tua, para guardar na memória o teu rosto” (Calló; Kinas, 2024).

Outro exemplo é a cena em que se declama a *Canção do Exílio* (Gonçalves Dias, 1846) e, em seguida, distribui-se ao público uma cópia do texto com lacunas para que cada espectador preencha com as características de seu lugar de origem. A atriz em cena convida o público a compartilhar o que há de especial nesses lugares e na sequência, todos são convidados a dançar *Toda Vez que Eu Dou um Passo o Mundo Sai do Lugar* (Siba e a Fuloresta, 2007).

Também é marcante a cena em que um dos atores relata experiências vividas em campos de refugiados. Dentre elas, ouvimos:

Todas as noites eu durmo esperando acordar em outro lugar. Mas todas as manhãs eu acordo no meu contêiner. Eu não tenho mais vontade de nada. Eu tenho dezenove anos e a minha vida deveria estar na minha frente, mas eu preferiria estar morto. É isso o fim do mundo? (Jonathan, 19 anos)

No começo você fica aliviado, não tem mais as bombas, você não corre o risco de ser preso por beber uma cerveja ou fumar um cigarro. Você não tem mais medo de morrer, mas logo a gente entende que o risco não é de morrer, mas de ficar louco. (Ali, 25 anos) (Calló; Kinas, 2024)

Após intervalo, uma atriz, ao som de *Mamãe Coragem* (Gal Costa e Caetano Veloso, 1968), lê uma carta de Dorinha, militante da VAR-Palmares, que, durante a ditadura brasileira, foi trocada com outros prisioneiros políticos, pelo embaixador suíço então sequestrado. Nela a brasileira pede à mãe que lhe envie algumas manguinhas como presente de Natal. Dorinha suicidou-se na Alemanha em 1976, alguns meses depois.

Já no final da peça, uma das atrizes explica que o artista palestino Nasser Flefel, que mantinha uma loja na Faixa de Gaza, decorava chaves de madeira com o nome das vilas destruídas por Israel em 1948. A atriz conta que, ainda hoje, após os ataques israelenses de 2023 e 2024, Gaza está em ruínas, e que as chaves representam as casas dos exilados e refugiados de todo o mundo: “Guardar as chaves, por décadas, se for preciso, significa lutar pelo direito ao retorno” (Calló; Kinas, 2024). Em seguida, ela recolhe as chaves dos espectadores e as deposita no centro da cena.

A peça termina com uma atriz e um ator cantando *América do Sul* (Ney Matogrosso, 1975) enquanto outros três caminham até as paredes de vidro do

Teatro de Contêiner e observam a rua e a Cracolândia¹² - até então invisível para o público.

3.1 A melhor escola de dialética é a imigração

Ao longo do estágio, pude acompanhar dois momentos da temporada: o primeiro no Teatro de Contêiner e o segundo no Teatro Arthur Azevedo. É inevitável traçar uma comparação entre a estrutura e o público de cada um desses espaços. O primeiro é um teatro privado, o que facilitava muitos procedimentos - bilheteria e bilhetagem mais simples, alterações e afinação de luz sem grandes complicações, entre outros -, bastando, muitas vezes, uma conversa para combinar as necessidades. Havia poucos entraves e tanto as pessoas quanto o ambiente eram mais acolhedores. Por ser um espaço menor, o Teatro de Contêiner proporcionava uma maior concentração do público, além de possuir uma arquitetura singular, interessante por si só, como se pode ver na imagem abaixo:

Figura 1: Teatro de Contêiner



Fonte: foto da matéria extraída de matéria *Trupes paulistanas adaptam galpões, contêiner e até ônibus para suas peças*, da Revista Veja. Acessado em 30 de janeiro de 2025

¹² Cracolândia é a denominação popular para o lugar no qual a população em situação de rua, composta por dependentes químicos e traficantes, ocupam no centro da cidade de São Paulo. Atualmente essa população se concentra na rua atrás do Teatro de Contêiner.

O Teatro Arthur Azevedo é um espaço público e distrital,¹³ no qual as dificuldades foram maiores – por exemplo, precisei realizar toda a bilheteria à mão, conforme regra da casa, e os técnicos pareciam menos envolvidos com os espetáculos. Além disso, por ser um teatro maior e mais imponente, o público parecia mais distante da obra, como se não pertencesse ao lugar, como se o teatro não fosse também seu.

O acesso a ambos os teatros também os diferencia significativamente. Apesar de o Teatro de Contêiner estar muito próximo da Estação da Luz¹⁴, sua vizinhança com a Cracolândia acaba por afastar o público leigo, não familiarizado com o teatro. Mesmo que a Cia. Mungunzá¹⁵ mantenha uma relação profunda com o bairro - promovendo atividades de mediação que aproximam a comunidade do teatro, realizando ações artísticas na Cracolândia, e até inserindo ex-dependentes químicos da região em seu elenco -, essa confiança construída com o grupo nem sempre se transporta para os demais coletivos que se apresentam no espaço.

No Teatro de Contêiner, atingia-se preferencialmente o público ligado à própria classe teatral. Recebíamos atores, críticos, diretores, participantes de movimentos sociais e conhecidos do elenco. Atingir o público espontâneo - imigrantes, estudantes, ou moradores do entorno - era mais difícil. Às quintas e sextas-feiras, a plateia era menor, mas ainda assim, nos dias mais vazios, havia público suficiente para as apresentações.

Pode-se supor que o Teatro Arthur Azevedo, por se tratar de um teatro de bairro, atrairia um público mais amplo, mas isso também não se confirmou. Além do difícil acesso, devido à carência de uma boa rede de transporte na região, não se observava o vínculo entre o teatro e a comunidade local. O acesso da classe teatral ao trabalho anteriormente a deixaria menos interessada a se

¹³ Teatros Municipais que pretendem atender o público de uma região da cidade específica. Nesse caso, o teatro fica na região do Brás e Mocca.

¹⁴ Estação paulista de grande porte, que agrupa linhas de metrô e trens urbanos.

¹⁵ A Companhia Mungunzá é uma companhia de teatro paulista que tem como sede o Teatro de Contêiner. Engajada com pautas de esquerda, a cia tem diversos trabalhos sobre diversidade e em seu elenco contempla muitas vezes moradores da região. Mais informações em: <https://www.ciamungunza.com.br/>

deslocar até a zona leste?¹⁶. Aqui o desafio era outro: como atingir um novo público - a comunidade, o bairro, os imigrantes e os estudantes da região?

Houve dias de plateia bastante esvaziada no Teatro Arthur Azevedo. Na primeira semana foi necessário cancelar uma sessão por falta de público. Diante disso, a produção e o elenco mobilizaram-se para, em uma semana, contatar ONGs, núcleos culturais do bairro, escolas e grupos de acolhimento a estrangeiros e refugiados. A partir dessas ações, passamos a contar com um bom público em todas as apresentações. Nesse momento compreendi a colocação de Flávio Desgranges (2003, p. 23):

A saída para o esvaziamento das salas, portanto, não se resume em facilitar o acesso do público a esse produto, mas consiste também em fazer os produtores teatrais perceberem a importância do espectador no evento.

Era evidente que quando o público se engajava com a obra por confiar no espaço ou em quem havia feito o convite - e não por pertencer à classe teatral -, a apresentação ganhava vida. De alguma forma, ali se construía conhecimento de forma coletiva. O público não assistia passivamente e tampouco estava ali apenas para aplaudir os amigos, mas se engajava porque fora cativado pela obra, demonstrando verdadeiro interesse pelo tema.

Especialmente, durante as cenas em que os atores se dirigiam diretamente aos espectadores, os estrangeiros, imigrantes, exilados e periféricos, tornavam a obra mais rica. Víamos pessoas contando suas próprias histórias de exílio, o que nos impelia a olhar mais de perto para a realidade. Como afirma Desgranges:

¹⁶ São Paulo é uma cidade imensa. Deslocar-se de um ponto ao outro, mesmo que de carro, costuma demorar no mínimo 40 minutos. O Teatro de Contêiner se localiza no centro da cidade e é de fácil acesso para quem usa transporte público, apesar disso também está numa região da cidade que é considerada perigosa. Já o Teatro Arthur Azevedo localiza-se na zona leste e está a 40 minutos do centro, não é de fácil acesso para quem vem de transporte público e fica num bairro residencial.

Da mesma maneira como o público se pergunta "por que ir ao teatro hoje em dia?", talvez seja imprescindível que os artistas de teatro levantem questões semelhantes: Por que ir ao público hoje? Para fazer o que? Dizer o que? Para quem? Qual a necessidade disso, afinal? Somente respostas muito claras dos artistas podem suscitar a contra-resposta dos espectadores. (Desgranges, 2003, p. 26)

Foi muito gratificante perceber que, quando nós da equipe nos mobilizamos para alcançar o público, ele veio. A sala não estava vazia por falta de interesse, mas, muito provavelmente, porque ninguém havia ido até essas pessoas para convidá-las a ocupar aquele espaço. Ou ainda, porque elas não sabiam sobre a temporada, ou não sentiam que aquele teatro também lhes pertencia, como espectadores e como cidadãos.

4 Quem conta seus naufrágios é porque não se afogou

Realizar o estágio no Coletivo Comum me incentivou a buscar um teatro que se comunique com a coletividade, com a sociedade, com o público. Nos últimos tempos podemos perceber na cena teatral diversos trabalhos com elencos reduzidos, voltados a pesquisas muito específicas e que, por vezes, dizem respeito a pouquíssimas pessoas. Eu me perguntava frequentemente se ainda seria possível nadar contra essa maré. Como afirma Desgranges:

Abrir o teatro, de fato, de maneira que o espectador se sinta participante efetivo de um movimento artístico, fazendo da instituição teatral um espaço comunitário, de todos e aberto a todos. E não um espaço restrito, reservado no desfile de alguns poucos e inflados egos. (Desgranges, 2003, p. 26)

Era evidente que todos ali - equipe, atores e produção -, estavam engajados em colocar no mundo uma história. Quando ela era assistida por amigos, familiares ou pessoas da classe teatral o encontro era interessante, mas esperado e muitas vezes sem contraponto de ideias, sem discussão, como quem prega para convertidos.

Já o encontro com o público espontâneo, desconhecido, não letrado em teatro, parecia mais significativo. As pessoas saíam encantadas com a troca proporcionada pelo trabalho cênico. Especialmente quando os espectadores, de alguma forma, se encontravam, se reconheciam, ou eram acolhidos pelo discurso da peça, todo o evento teatral ganhava outro significado.

Lembro-me de momentos em que esses encontros aconteceram de forma potente e cabe aqui descrever alguns. Um deles ocorreu em uma das primeiras semanas de apresentação, no Teatro de Contêiner. Um refugiado palestino foi assistir à peça. Durante a cena em que as chaves eram recolhidas ele, - que já havia mencionado sua origem em outra oportunidade -, levantou o braço com o punho cerrado e gritou: “Palestina Livre!”. Naquele momento, a cena cruzou o limite da representação e evidenciou, para nós, a dimensão real do exílio.

Também no Contêiner, uma jovem chilena passou grande parte da peça chorando, talvez a peça toda. Ela pediu a palavra em alguns momentos e falou da saudade da família, especialmente da mãe. Era visível como a apresentação foi, para ela, como um abraço.

No Teatro Arthur Azevedo aconteceram inúmeras conversas ao final das sessões que evidenciaram o quanto as pessoas foram afetadas e, principalmente, motivadas a refletir e agir. Houve um dia em que uma mulher comentou sentir falta de uma fruta típica da sua região, antes mesmo da cena em que a atriz lia a carta de Dorinha para a mãe, pedindo manguinhas de Natal.

Em outra ocasião, uma professora da ETEC levou vários alunos à apresentação. Esse foi o dia mais cheio. Não havia cadeiras suficientes para a produção e direção, e tivemos que buscar algumas no estoque. Ao final do espetáculo, a professora nos procurou para dizer que os alunos amaram a experiência e que, para alguns deles, aquela havia sido a primeira ida ao teatro. Soubemos posteriormente que gostaram tanto que criaram um grupo para frequentar o teatro juntos.

O estágio me permitiu compreender na prática como as propostas de mediação cultural estudadas em sala de aula poderiam ser aplicadas no cotidiano. Muitas vezes, na universidade, a ponte entre teoria e prática não se

concretiza: estudamos os conceitos, mas não compreendemos como eles se realizam no trabalho. A experiência de acompanhar um grupo em temporada me elucidou como as ideias desenvolvidas por pesquisadores da cultura não são - e não precisam ser - pontos fora da curva. Confrontar-me com essa experiência definitivamente me fez compreender o que significa conectar-se com o público e estabelecer uma relação com ele. Fez-me entender o porquê de ir até o espectador é tão importante - e porque os trabalhos da Cia Teatro Documentário, por exemplo, acabavam em “cafezinho e conversa”¹⁷. É preciso engajar o público e construir com ele uma relação de afeto.

5 Cachorros no teatro, diálogos no parque: minha experiência em *Perros: diálogos caninos* (2024)¹⁸

Um dos estágios que realizei foi uma residência artística que resultou no espetáculo *Perros: diálogos caninos* (2024)¹⁹. O projeto foi promovido pela SP Escola de Teatro, em parceria com a 9^a Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp) e tinha como objetivo desenvolver uma peça teatral sobre a relação entre o ser humano e o cachorro, a partir das vivências dos tutores que, com seus animais, frequentam o Parque Augusta, localizado no bairro da Consolação. O local foi escolhido pela proximidade com a SP Escola de Teatro, e pela história de luta dos moradores da região pela criação do parque.

¹⁷ No projeto *Como se pode brotar poesia na casa da gente?*, a Companhia Teatro Documentário realizava a apresentação da peça na casa de dois dos personagens reais retratados na obra e no fim da apresentação acontecia, como que de forma fluida, a transição do que era peça para um novo momento de conversa com o público sobre o que foi apresentado. Nesse momento, servia-se café e, segundo o diretor Marcelo Soler, era o momento em que mais se conectava a plateia, com a obra e os atores. A Cia Teatro Documentário atua há cerca de 20 anos na cidade de São Paulo, tendo o documental como pesquisa, em um grupo composto por professores e pesquisadores. Mais informações em: <https://ciateatrodокументario.com.br/>

¹⁸ Estágio e pesquisa realizados por Lena Giuliano.

¹⁹ Intervenção urbana no Parque Augusta, com um circuito de performances simultâneas, coordenada por Monina Bonelli, Celso Curi e Renata Melo, realizada na 9^a. Mostra Internacional de Teatro (MIT) de São Paulo. Mais informações em: <https://mitsp.org/2024/perros-dialogos-caninos/>

A direção foi de Monina Bonelli, diretora e curadora argentina com histórico de produções de peças *site-specific*, fundamentadas na relação dos artistas com a comunidade dos lugares escolhidos; e por Celso Curi, jornalista, curador e editor do Guia Off. Também estiveram à frente do projeto Renata Melo, atriz e bailarina; Sérgio Carrera, ator e morador da região do parque; e Wesley Kawaii, jornalista, produtor e editor do Guia Off. A proposta era realizar ações de diferentes linguagens artísticas em diversos espaços do parque.

Meu objetivo era acompanhar um processo de se fazer teatro com pessoas que não são artistas, em um espaço não convencional - como havia estudado diversas vezes durante a graduação, mas nunca vivenciado na prática. Queria observar como as relações com a comunidade e o território poderiam ser construídas pelos artistas de teatro ao longo do processo criativo. É importante manter um olhar crítico para o território em todos os momentos: quem são as pessoas que frequentam o Parque Augusta? Além disso, a temática me interessava pessoalmente, por ser alguém que ama e sempre conviveu com cachorros, e por ter a oportunidade de trabalhar com uma artista que, assim como eu, é argentina.

5.1 Bom pra cachorro: os vizinhos do Parque Augusta

Um dos elementos que fundamentaram o processo criativo foi a criação de laços com os tutores e seus cachorros, chamados por nós de “vizinhos”. O que surgisse a partir dessa relação seria utilizado tanto para alimentar o material artístico produzido para o espetáculo quanto para a participação ativa de alguns dos vizinhos, que performariam em cena. Como provoca a performer Tania Alice (2024), o espetáculo abria reflexões em diferentes níveis:

Há uma evidente dimensão lúdica no projeto, que se abre para três esferas – a privada (o cachorro e seu tutor), a social (o cachorro e a comunidade) e a urbana (o cachorro e a cidade) –, visando a investigar como elas podem se tornar um espaço de afeto e de imaginação para todos os envolvidos. (Alice, 2024, p. 85)

Todos os dias havia alguém do elenco de *Perros* no parque Augusta aproximando-se de alguma maneira dos vizinhos. Foram utilizadas diversas estratégias para estabelecer relações. A mais tradicional foi a da conversa, facilitada quando ambas as partes tinham cachorro. Adotamos algumas diretrizes que funcionavam melhor: fazer perguntas sobre o cachorro do outro, contar sobre o seu próprio cão, e, ao perceber abertura, explicar que estávamos planejando uma “festa dos cachorros” com diversas ações. Mantínhamos um grupo de WhatsApp com os números e fotos dos tutores e seus cães, registrando brevemente o que sabíamos sobre cada um. Criamos também um perfil no Instagram para divulgar as ações com hora marcada (@perros.dialogos).

Pelo menos duas vezes por semana promovíamos uma “aula de dança com cachorros”, ministrada por Renata Melo e sua companheira fiel, Pina, uma galquinha italiana. Espalhávamos cartazes anunciando a aula e utilizávamos uma caixinha de som com músicas escolhidas pela professora - que iam de clássicos do balé à Rita Lee. Esse era o melhor momento para estabelecer os contatos porque as pessoas aproximavam-se naturalmente, curiosas com a proposta de uma aula de dança com cães. Alguns vizinhos queriam dançar, outros apenas observar os movimentos, mas a maioria buscava uma oportunidade para falar sobre o seu cão.

Durante essas aulas desenvolvemos outras ações, como o uso de um quadro branco com perguntas do tipo: “Por que o cachorro é o melhor amigo do ser humano?” As pessoas que passavam eram convidadas a escrever uma resposta, sendo mais uma forma de iniciar uma conversa. Também espalhamos placas que convidavam à conversa, como “Conte-me uma história de seu cão”, à la Eleonora Fabião²⁰. Propus, ainda, a escrita de cartas para os vizinhos, que poderiam ser redigidas na voz do tutor e endereçadas ao seu cachorro, ou na

²⁰ Eleonora Fabião é performer, pesquisadora e professora da UFRJ. Uma de suas performances com mais notoriedade é *Converso sobre qualquer assunto* (2008), que consiste em levar duas cadeiras e um cartaz com esses dizeres para espaços públicos. As pessoas têm a liberdade de se aproximar, sentar-se em uma das cadeiras e conversar com a performer sobre o que quiserem.

voz do cão e endereçadas aos tutores. Essa ideia funcionou muito bem. Recebemos muitas cartas, tanto por WhatsApp quanto escritas à mão no parque, ou ditadas oralmente e registradas por mim. Algumas eram mais cuidadas, acompanhadas de desenhos, folhas coloridas, adesivos e a assinatura da “patinha” do cachorro. Segue um exemplo de carta, escrita digitalmente por um dos vizinhos:

Breja,
você, pra mim, é como a música e a arte, não consigo me imaginar vivendo sem...você me ensinou a amar alguém mais do que a mim mesmo e a enxergar o Sol mesmo em dias nublados. Se a vida nos foi dada para aprender a amar e viver, depois de te conhecer, eu entendi porque vocês não precisam de tanto tempo aqui na Terra como nós humanos. Mesmo sem saber falar, eu entendo tudo que você diz (na verdade, você tenta falar às vezes não é mesmo hahaha). Nós humanos nos preocupamos tanto com o que acontece depois da morte, mas hoje já não me preocupo mais, porque eu descobri que o céu é qualquer lugar em que eu esteja com você!
Gabriel (carta material de apoio, não publicada)

E a resposta de Breja:

Papai,
au au... (*rabo balançando*)
au au!
Breja
(ela disse que sou o melhor pai do mundo, confia)
(material de apoio, não publicada)

Também escrevi alguns obituários baseados em relatos orais e cartas, sobre cachorros já falecidos. A seguir compartilho um dos textos, originalmente escrito em uma máquina de escrever:

Bolinha: 2014 - 2023
Bolinha nunca fez xixi fora do lugar e foram seus rins que a traíram. Como boa brasileira, passou por várias casas, até que conquistou uma criança. Por 11 anos acordou Vini pela manhã e teve o cuidado de preservar todos seus chinelos. Assim como uma lady, ela também saiu de cena. carta material de apoio, não publicada)

Essas cartas e obituários foram utilizados para diversas finalidades. Descobrimos muitas histórias interessantes que, de diferentes formas, foram incorporadas à peça. Um exemplo marcante é o de uma mulher que tinha um Golden Retriever aposentado, que fora cão-guia de seu marido falecido. Ou o caso de Hiro, um cachorro abandonado quatro vezes, resgatado pela família que conhecemos no parque e que agora fazia sucesso no Instagram. Ademais, as próprias cartas e obituários foram expostas em uma espécie de varal, instalado no redário do parque.

5.2 Trabalhar que nem cão: as frentes de pesquisa

Além do contato com os vizinhos, nós, os residentes, fomos divididos em frentes de pesquisa pré-definidas pelos coordenadores. Houve pouco espaço para propor ações ou mesmo sugerir mudanças nessas ações. Foram várias as falas entre os residentes sobre um sentimento compartilhado de sermos apenas executores, e não criadores, como nos havia sido prometido no anúncio do projeto e nas primeiras reuniões. No mínimo, houve uma falha de comunicação.

Uma das frentes era a de pesquisa literária sobre cachorros, que serviu de material para diversas ações, tanto como estímulo poético quanto em frases estampadas em cartazes espalhados pelo parque. Surgiram poesias de Carlos Drummond de Andrade, contos de Clarice Lispector, o romance *Flush* (2016), de Virginia Woolf, a personagem Baleia, de *Vidas Secas* (2019), entre outros cachorros da literatura. Também surgiram expressões idiomáticas como “dia de cão” ou “cão chupando manga”. Duas frentes, em especial se beneficiaram do que chamamos de pesquisa poética: o grupo do cachorródromo e o grupo do redário.

No cachorródromo, idealizou-se uma instalação com a premissa *Cansei de ser humano*, em que o público era convidado a experimentar sensações caninas no único lugar do parque em que os cães podem andar sem coleira. O espaço é cercado por grades, o chão é de terra e há muitos brinquedos para cachorros de diferentes tamanhos. Ao adentrar o cachorródromo, o público

idealmente deveria ficar em quatro apoios com óculos de lentes amarelas – tal qual a visão dos cães. O olfato era estimulado com diferentes aromas, eles se veriam em espelhos que deformam a visão e, também, leriam frases sobre cães. A ação foi realizada em outro espaço por questões burocráticas, mas seguiu sua ideia original.

Aqui se revela um dos problemas fundamentais do processo: cada residente tinha conhecimento apenas do que acontecia em sua própria frente de ação. Eu, por exemplo, não participei da criação no cachorródromo e não tive acesso ao que aconteceu ali, nem mesmo no dia da abertura. Além de limitar nosso envolvimento com o processo como um todo, isso também prejudicou o olhar crítico sobre o todo do processo. Por isso, posso descrever algumas ações em detalhes, e outras, quase nada.

Entre os destaques do espetáculo estiveram os *audiotours*, cada um com uma narrativa e percurso distintos. Um deles era uma história ficcional, em primeira pessoa, sobre um homem que odeia cachorros, realizada dentro da loja Petz - “o maior pet shop do Brasil” - localizada na esquina do Parque Augusta. Outro tratava da história de um cão que faleceu; outro ainda, sobre a trajetória de Hiro, já mencionado, que passava pelo parque e se encerrava junto ao próprio protagonista; e, por fim, uma narrativa sobre a luta em prol da criação do parque.

Uma das ações mais significativas foi a *da Pólis Canini*, uma assembleia lúdica para debater questões como políticas públicas para cães, abandono de animais, humanização dos cães, eutanásia, adoção, cachorros de rua, dentre outros temas que envolvem o universo dos cães. Esse núcleo se dedicou a desenvolver ferramentas para aprofundar os debates que emergem das relações entre cachorros e tutores, entre cachorros e a comunidade, e entre cachorros e a cidade.

Tania Alice, além de colaborar na revista *Cartografias*, também performou no espetáculo com a ação *Arte cãocreta*, em que os cães faziam pinturas. Os cachorros levados pelo público recebiam uma tela com gotas de tinta dentro de um plástico, sobre o qual era espalhado ração. Conforme os animais comiam, eles moviam a tinta e formavam desenhos.

A ação em que estive na linha de frente foi realizada no redário. Cada pessoa do público se deitava em uma rede e recebia um livro artesanal. Nesse livro, havia muito do material literário pesquisado pelo outro grupo, além de infográficos sobre cães, colagens e desenhos. O público deitava-se e lia o livro, enquanto escutava uma trilha sonora composta por sons de cachorros - latidos, brincadeiras com bolinhas que fazem barulho, o ruído de beber água - além de vozes de tutores conversando com seus cães (aqueles que geralmente são de vozes fininhas e cheia de palavras bobas).

Na última página de cada livro, havia dois envelopes: uma carta de um vizinho endereçada ao seu cachorro, e a carta de resposta do próprio cachorro. Quando o público chegava aos envelopes, o vizinho e seu cachorro se aproximavam da rede e faziam a leitura das cartas em voz alta. A interação do público com os vizinhos foi muito comovente, todos se surpreenderam e se emocionaram com as leituras. O público podia levar as cartas para casa. Próximo às redes, havia um varal com todas as cartas e os obituários escritos ao longo do processo. Os vizinhos foram muito amáveis e se envolveram voluntariamente e com grande empolgação. O contato com as pessoas foi o mais marcante e transformador de todos os passos da realização de *Perros: diálogos caninos*.

Havia vizinhos envolvidos com os *audiotours*, outros com a *Polis Canini* e alguns com o redário. No entanto, foi na ação que encerrava o espetáculo que estavam todos presentes, de corpo e alma. Na última meia hora, todos os humanos e cães espalhados pelo parque se encontravam na arquibancada, localizada na entrada da rua Augusta, para realizar o grande baile dos cachorros. Ali, foram exibidos os movimentos descobertos e ensaiados durante as aulas de dança, além de ações coletivas propostas e improvisadas no momento. Humanos e cachorros eram convidados a entrar na pista de dança e o espetáculo terminava em uma grande festa, que celebrava essa relação interespécie.

Perros: diálogos caninos me permitiu uma aproximação com homens, mulheres, cachorros e cachorras de uma comunidade da qual eu não fazia parte. Proporcionou reflexões sobre a relação entre o cachorro e o ser humano, a cidade, a comunidade e, também, com o teatro. Participar dessa montagem

expandiu minhas noções de teatralidade e suas liminaridades. Mas, sobretudo, reafirmou a minha fé na humanidade, cada vez que aprendia sobre a intimidade de um desconhecido depois de trocar poucas palavras e algumas carícias em seu cão, cada vez que um dos vizinhos se mostrava interessado em participar voluntariamente de uma peça de teatro com artistas de quem nunca tinha ouvido falar. Houve trocas baseadas em lealdade inabalável e confiança pura - mais do que humanos, fomos cães.

6 A ação cultural e o ato de conhecer o mundo

Paulo Freire (1981) define o processo de alfabetização, enquanto a ação cultural para a libertação, como “um ato de conhecimento em que os educandos assumem o papel de sujeitos cognoscentes em diálogo com o educador, sujeito cognoscente também” (Freire, 1981, p. 39), do qual resulta uma abertura para que se insiram na vida de maneira crítica.

Ao compreendermos a ação cultural em teatro também como um ato de conhecimento dialógico, possibilitamos a construção de práticas diversas nas quais tanto o artista quanto o agente cultural se colocam como mediadores da relação entre o outro – espectador, aluno, cocriador –, a obra artística e o mundo. Dessa maneira, os estudantes de graduação, ao imergirem em suas experiências de estágio, buscam no campo de investigação e pesquisa os componentes humanos, os dados de realidade, os processos criativos e as pontes com a teoria, para urdir a trama por entre a qual enredam todos esses componentes na criação e descoberta de seus atos de conhecimento.

Ao abranger diferentes possibilidades de estágio, como vimos nos exemplos apresentados por Carolina Watts, Julia Molino e Lena Giuliano, pudemos observar que o viés da ação cultural permite a análise sobre a complexidade das relações entre artistas, trabalho, espectadores, obra cênica, território, instituições, sociedade, entre outros fatores. A inserção no campo de pesquisa, aliada ao estudo teórico e aos debates promovidos em sala de aula, na universidade, demanda às estudantes que se assumam como sujeitos do ato

de conhecer e, consequentemente, afetem a produção cognoscente dos lugares nos quais atuam.

Ao se colocarem como participantes ativas e reflexivas nos processos analisados, encontram o estreitamento com as comunidades participantes, alargando suas visões de mundo, maneiras de compartilhamento sobre o simbólico e o comum e aprofundam o compromisso com experiências que demandem senso de coletividade - algo tão necessário nos dias atuais, em que a individualidade neoliberal corrói todo tipo de experiência humana.

Desse modo, a experiência discente da pesquisa em campo – como é o estágio supervisionado – possibilita a dinamização da vida pública, ao encontrar lugares e maneiras de se promover a educação estética, política e sociocultural, aprofundando o conhecimento sobre estratégias criativas, didáticas, conviviais, mediadoras e gestacionais que envolvem as artes cênicas.

O enfrentamento dos desafios colocados pelas experiências de estágio aqui analisadas trouxe às estudantes envolvidas o ato de conhecer em múltiplas dimensões: a criação e fruição da obra artística em uma ampla gama de diversidade; a aproximação entre público, obra e instituição teatral; a interação com o público e a reflexão sobre a sociedade a partir da obra artística; a abertura de espaços de formação e criação para comunidades; a invenção de modos de convívio entre comunidades; e a ampliação das possibilidades sobre o ensino e a aprendizagem das artes cênicas.

Retomando a pergunta colocada ao leitor inicialmente, sobre o que nos leva a nos tornar sujeitos da cultura - um dos objetivos principais da ação cultural -, podemos observar que as experiências discentes contribuem para a tomada do ato de conhecer tanto pelos alunos quanto pelo público, comunidade e participantes envolvidos nas ações analisadas. Assim como propõe Paulo Freire, tornam-se conscientes e ativas possibilidades diversas de ação e transformação do mundo, despertando a sensibilidade de um estado de predisposição à busca, percebendo-se que não há desinteresse pela arte e pelos processos culturais, mas sim o desconhecimento ou a ausência de oportunidade para conhecê-los e experimentá-los, em copresença com o outro e com o mundo.

REFERÊNCIAS

ALICE, Tania & Buda. Poéticas do cuidado interespécies: rumo à revolução peluda. **Cartografias MITsp**, São Paulo, v.8, p. 82 - 85, 2024.

CALLÓ B.; KINAS F. **Exílio**. São Paulo: Coletivo Comum, 2024.

CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia. **Crítica y emancipación Revista latinoamericana de Ciencias Sociales**. Año 1, no. 1 (jun. 2008). Buenos Aires.

CLACSO. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/CyE/cye3S2a.pdf>. Acesso em: 30.jun.2024

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do Espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

FREIRE, Paulo. **Ação Cultural para a Liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

ICLE, Gilberto; HAAS, Marta. Gesto decolonial como pedagogia: práticas teatrais no Brasil e no Peru. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 36, p. 096–115, 2019. DOI: 10.5965/1414573103362019096. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/14772>. Acesso em: 22 nov. 2024.

KINAS, Fernando e COMUM, Coletivo. Tentativas de um teatro para o nosso tempo. In: COMUM, Coletivo. **Sociedade e teatro a contrapelo**. São Paulo: Expressão Popular, 2024.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

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

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. Rio de Janeiro: Record, 2019.

WOOLF, Virgínia. **Flush**: uma biografia. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

Recebido: 07/03/2025
Aceito: 22/05/2025