



Para alimentar o desejo de teatro

Maria Lúcia de Souza Barros Pupo

Nosso propósito ao longo destas páginas é apresentar a atuação dos teatros subsidiados pela Prefeitura de Paris sob um prisma específico, o das formas de diálogo que eles estabelecem com a cidade, para além da realização de espetáculos propriamente ditos. Para isso examinaremos as modalidades singulares de apropriação das artes da cena por parte do público, formuladas por aqueles teatros¹. Verificar em que consistem exatamente as ações realizadas, como elas são instauradas e, sobretudo, quais são as visões do trabalho cênico que elas veiculam, são algumas das questões que nos mobilizaram.

O exame de experiências atualmente em curso dentro dos teatros pertencentes ao chamado “serviço público” daquela capital visa aqui, indiretamente, a iluminar a nossa própria situação. Pretende-se, em última análise, contribuir para a ampliação das perspectivas que vêm norteando no Brasil as políticas públicas que, no campo das artes cênicas, procuram suscitar o apetite da população – especialmente dos jovens – em direção à cena.

Iniciar qualquer comentário acerca da atuação dos teatros públicos parisienses em prol da ampliação e consolidação do seu público, hoje, implica rever o percurso histórico de determinados conceitos-chave, através dos quais se pode detectar toda uma intrincada rede que integra de modo peculiar concepções de políticas públicas, conceitos de arte e visões pedagógicas.

Uma série de noções pertencentes a um mesmo campo lexical fundamenta de modo nem sempre visível as práticas atuais daqueles teatros. Parece-nos relevante trazer à tona alguns desses conceitos, na medida em que eles podem favorecer uma compreensão menos ingênua de certas soluções contemporâneas para antigos desafios. Estamos nos referindo a termos que passaram por uma movimentada trajetória, dentro da qual não cessaram de se redefinir, se fundir e se desdobrar a tal ponto, que hoje, ainda férteis mas pouco rigorosos, carregam o ônus de uma relativa imprecisão.

É em 1959, com o surgimento do Ministério da Cultura, que o país se atribui a missão de “tornar acessíveis as obras capitais da huma-

Maria Lúcia de Souza Barros Pupo é professora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP.

¹ As considerações deste artigo são fruto de pesquisa realizada pela autora sobre a atuação dos equipamentos municipais voltados para as Artes Cênicas na cidade de Paris, entre março e junho de 2009. A investigação foi apoiada pela própria Prefeitura de Paris e pelo Laboratório ARIAS, vinculado ao Centre National de la Recherche Scientifique – CNRS.

nidade, antes de tudo da França, ao maior número possível de franceses”². Configura-se então a perspectiva da *democratização cultural*, visando a diminuir a distância entre as obras e seus destinatários. Caracterizada como processo de colocar bens simbólicos ao alcance de todas as classes sociais, a democratização cultural tem suas raízes no ideal do partilhamento da cultura já formulado por Rousseau em 1777 no artigo “Arte” da Enciclopédia. Fazem parte de seu ideário atrair e integrar indivíduos e grupos de diferentes idades e extratos sociais ao universo artístico-cultural, estimulando a convivência de novos públicos com linguagens distintas da cultura de massa. Forma relativamente estruturada e permanente de intervenção institucional, a democratização cultural se identifica com princípios e objetivos políticos da educação permanente realizada fora do âmbito escolar.

Em meio ao clima efervescente de 1968 no entanto, constata-se com pesar que a simples difusão da produção cênica – mesmo acompanhada de *animação* – é insuficiente para promover o encontro efetivo com os espectadores, sendo necessário para atingir tal fim uma atuação mais direta por parte de profissionais específicos. Pouco depois, ao longo da década de setenta se reconhece que, apesar da oferta cultural ampla e diversificada, o perfil sócio-profissional do público permanece quase inalterado; uma certa impotência diante das desigualdades sociais que entravam o acesso à arte e à cultura ganha o primeiro plano. Na esteira do ceticismo em relação a práticas visando à familiarização dos jovens com as artes da cena, até mesmo o artista preocupado com essa dimensão passa a ser considerado como menor. Posteriormente, nos anos 80 e 90 esse ceticismo é relativizado; de modo menos idealizado, a perspectiva de

uma aproximação com a criação cênica ganha novamente terreno, à luz das concepções estéticas do momento.

Nos dias atuais, em que as concepções ligadas ao acesso a essas artes se transformaram e em que as desigualdades na sociedade francesa aumentam progressivamente, o discurso sobre a democratização cultural cede lugar a outro tema, o da *diversidade cultural*. Fala-se hoje cada vez mais, por exemplo, em *democracia cultural* para designar o reconhecimento ao direito de expressão de todas as culturas, num contexto de vigilância a um mal disfarçado racismo.

Modalidades de *ação ou animação cultural* constituíram o veículo privilegiado daquele anseio de democratização. Ao se procurar diminuir desigualdades culturais, o que se tinha em vista era, em última análise, a diminuição de desigualdades sociais. Cabe lembrar que a designação *ação cultural* é largamente disseminada no Brasil e faz referência a ideais como formar um público de posse de meios de acesso ao trabalho de criação, capaz de adotar uma posição crítica em relação aos produtos culturais e ao mundo em geral, assim como de participar ativamente na criação de bens simbólicos³. Uma outra vertente, a da *ação ou animação sociocultural* – oriunda do movimento de educação popular francês, herdeiro do sindicalismo operário no final do século XIX – se distingue da anterior por remeter mais diretamente a processos de expressão pessoal dos participantes, salientando a vida em grupo e as relações inter-pessoais.

Mais recentemente assistimos à disseminação do termo *ação artística* ou *ação teatral* – empregado pelos teatros observados – que problematiza as relações por vezes turbulentas entre a obra de arte e o pano de fundo cultural, de modo a enfatizar a singularidade da percepção

² Maryvonne de Saint-Pulgent, *Culture et Communication. Les missions d'un grand ministère*. Paris, Gallimard, 2009, p. 70.

³ Ver a respeito Newton Cunha, *Dicionário SESC. A linguagem da cultura*, São Paulo, SESC, Perspectiva, 2003 e Teixeira Coelho, *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo, Iluminuras, 1997.



estética e o caráter transgressor de que se reveste o ato artístico.

Outra noção que, embora flutuante, influencia hoje o desempenho dos teatros públicos na França é a de *mediação cultural*. Um mediador é um profissional ou uma instância empenhada em promover a aproximação entre a obra e os interesses do público, levando em conta o contexto e as circunstâncias. No caso dos teatros, os profissionais que atuam nos chamados “serviços de relação com o público”, exercem o papel de mediadores ao favorecer a frequência dos espectadores, zelando pela facilidade de acesso e pela diversidade de serviços oferecidos; em outras palavras, eles asseguram um *marketing* de qualidade. Sua atuação, no entanto, pode alcançar maior envergadura quando coordena ações que promovem a leitura e a apropriação dos espetáculos por parte de jovens e menos jovens. Quando os mediadores são convidados a explicitar sua própria atuação, aparecem frases como “devo tomar providências para que haja público no teatro”, mas surgem também formulações como “estou aqui para suscitar nas pessoas o desejo de descobrir coisas novas”.

São essas mesmas noções que, sem dúvida, vêm influenciando iniciativas do poder público e da sociedade civil brasileira. No caso particular da efervescência do teatro de grupo, caracterizado por um modo de produção diferenciado, elas vêm sendo atualizadas continuamente mediante a ação efetiva e dinâmica dos próprios grupos.

Como verificaremos a seguir, embora a maior parte desses termos não estejam hoje presentes no discurso dos responsáveis franceses, seu desempenho é sempre mais ou menos tributário desses ideais, ou, mais precisamente, das transformações históricas pelas quais eles vêm passando, sobretudo na última década.

Boa parcela das ações coordenadas pelos teatros parisienses em nossos dias se dá no âmbito da *Educação Artística* pela qual as escolas são responsáveis. Apesar do lugar modesto que ocupa dentro da escolaridade, a Educação Artística é considerada como alavanca da amplia-

ção da demanda cultural e artística e costuma ser marcada por intervenções de artistas e pela frequência de locais onde se dá a criação. A atuação dos teatros nessa esfera se dá principalmente pela designação de artistas que, em *parceria* com docentes, elaboram e colocam em prática projetos de natureza artística.

Uma primeira constatação surpreende o observador: uma formulação “modesta” marca o discurso de vários estabelecimentos teatrais que, evitando assumir posições nítidas em relação ao ideário da *democratização*, nomeiam de *acompanhamento* as operações realizadas: “acompanhar alunos e professores em sua relação com o teatro” é um objetivo que se repete com poucas variações. A escolha do termo procuraria marcar uma distância do teatro em relação às ambiciosas metas defendidas até há alguns anos? Estaria ligada à consciência da fragilidade de operações tão pontuais?

Além de escolas, os projetos efetivados pelos teatros se estendem também a associações, prisões e, em pequena escala, a hospitais. Uma atenção especial é atribuída aos desafios decorrentes do encontro com públicos jovens, ao mesmo tempo cortejados e temidos pelas equipes artísticas em função de seu comportamento muitas vezes pouco cortês, não familiarizado com os códigos sociais e artísticos inerentes à frequência dos teatros. A dicotomia centro/periferia, entretanto, perde terreno, pois a perplexidade dos responsáveis no trato com as gerações mais recentes transcende essa geografia.

A programação da temporada – que se estende de setembro a junho – é a referência básica para a elaboração das operações conduzidas pelo teatro na perspectiva de dialogar com seus espectadores, efetivos ou potenciais. É a especificidade de cada espetáculo, ou seja, seu tema, a natureza da linguagem formulada, as aberturas que suscita em relação a outros campos do conhecimento que constituem, por assim dizer, a matéria-prima das propostas. Cabe lembrar que uma apresentação oficial da temporada é prevista por cada teatro, meses antes do seu início. Nessa ocasião, docentes de todas

as áreas têm oportunidade de se informar sobre os espetáculos futuramente em cartaz naquele teatro, de modo a planejar uma atuação durante o ano letivo que possibilite interseções férteis entre o programa escolar e a cena.

Uma distinção sempre reiterada diz respeito à origem dos espetáculos que vêm a público. Por um lado há os teatros ditos de *difusão*, que promovem espetáculos já prontos, escolhidos por ocasião de festivais ou encontros similares; seu papel é o de permitir que essas produções possam se dar a conhecer nas melhores condições possíveis. Já a missão dos teatros tidos como de *criação* se reveste de outra natureza. Detentores de um orçamento bem mais substancial e de um prestígio incontestavelmente mais elevado, eles sediam processos de encenação propriamente ditos, provendo os meios necessários para a sua concretização. Ambas as modalidades estão presentes nesta análise.

Difusão e criação nos teatros públicos

O conjunto de teatros observados, por sua vez, se subdivide em dois grupos. O primeiro deles é constituído por teatros mantidos exclusivamente pela prefeitura parisiense: o Théâtre de la Ville, equivalente do nosso Teatro Municipal e teatros de menor porte espalhados pela cidade, de modo similar aos teatros distritais paulistanos. São eles: Théâtre 13, Théâtre 14, Vingtième Théâtre, Théâtre Silvia Monfort, Théâtre Mouffettard, Théâtre Paris Villette e Maison de la Poésie.

De modo geral os teatros municipais se auto-definem como “equipamentos de proximidade”, ou seja, voltados para um público residente nas imediações e dedicam-se à difusão de espetáculos escolhidos exclusivamente pelo diretor do estabelecimento a partir de critérios como o “conhecimento do terreno” ou “recomendação de amigos”. As verbas outorgadas pela prefeitura são destinadas à manutenção; a

produção dos espetáculos fica a cargo das companhias, que recebem entre 60 e 70% da receita.

O percurso das companhias que solicitam subvenções à prefeitura é laborioso. A montagem de pesados dossiês para esse fim inclui a história do grupo ou coletivo, o que, em certos casos, inclui experiências de ação cultural ou educativa. Esse lastro pode eventualmente exercer algum peso na decisão dos responsáveis, mas não constitui um critério efetivo para a atribuição de subvenções. Por outro lado, o fato de uma companhia ter seu espetáculo inscrito na programação futura de um teatro municipal constitui uma vantagem considerável na corrida pelo apoio público.

Uma vez o espetáculo programado, o próprio contrato estabelecido com o teatro pode prever intervenções junto ao público em forma de encontros anteriores ou posteriores ao espetáculo, oficinas ou similares. Há casos em que a companhia é convidada a exercer ações dessa natureza a título de voluntariado, mas ela nunca pode ser obrigada a fazê-lo; a disponibilidade para estabelecer diálogos com os espectadores jovens, que possam ir além do simples *marketing*, envolvendo modalidades de leituras da cena por exemplo, varia muitíssimo em função do tipo de companhia. Essas ações habitualmente são assumidas pelos atores; consta que os diretores se interessam por elas apenas em início de carreira, já que mais tarde passam a considerá-las como fonte de dispersão de seu trabalho.

Alguns desses teatros mantêm uma política de apoio às jovens companhias. Dentre eles destaca-se o Théâtre 13 que, através do seu “Prêmio Jovens Diretores” propõe anualmente um processo seletivo gradual desdobrado em três turnos – leitura, 30 minutos de uma encenação em processo e finalmente uma encenação de 1.30 h – mediante o qual escolhe um espetáculo a ser apresentado na temporada seguinte.

Um destaque especial cabe ser atribuído ao evento *Sacrées Bobines* no Théâtre Mouffettard. Espetáculos filmados para a televisão entre os anos 60 e 90 são projetados graças a cola-



boração com o Institut de l'Audiovisuel – INA. A partir deles, estabelece-se diálogo com cenas curtas apresentadas por alunos de escolas de formação de ator, cujo teor tenha algum ponto de contato com o filme exibido. O público jovem tem oportunidade de conhecer criações marcantes do passado, enquanto os desafios ligados à memória do teatro vêm para o primeiro plano.

Outra realização digna de nota é o *X-Réseau* do Théâtre Paris Villette, espaço na rede Web ao qual todos os interessados são convidados. No momento atual, em que a tecnologia modifica as práticas culturais e os equipamentos habituais de acesso às obras artísticas perdem seu monopólio, a equipe daquele teatro propõe uma relação interativa pela internet, visando à constituição de um novo público. Nesse caso pode-se ainda falar de “arte viva”? A rede poderia ser considerada como uma cena? Eis o teor de algumas das questões levantadas pelas primeiras experiências do X-Réseau.

Na esteira dessa iniciativa, uma experiência especialmente promissora acaba de ser levada a efeito com alunos entre 11 e 13 anos que construíram um blog para se comunicarem com os atores de um espetáculo em processo, cuja estréia se daria em maio de 2009 no Théâtre Paris Villette. O processo em questão foi fruto de uma complexa logística: atores em formação, oriundos de uma escola de teatro do interior da França se deslocaram em residência itinerante em Moçambique e África do Sul, ao longo de vários meses. A partir da iniciativa de um professor entusiasta, pequenos grupos formados por um ator e dois alunos mantiveram diálogo sistemático através de blog, em torno do tema do retrato, foco da residência.

Se o interesse pedagógico do projeto por si só é inegável, consideramos que, caso ele tivesse atingido o objetivo proposto inicialmente, poderia ter se tornado uma referência para a ampliação dos horizontes da ação teatral. Um acordo entre a equipe artística e a classe previa que os diálogos tecidos através do blog seriam incorporados de um modo ou de outro ao espetáculo. Isso no entanto não ocorreu, para

grande decepção dos jovens. Caso essa inclusão – possivelmente transfigurada, reelaborada – tivesse acontecido, estaríamos diante do exemplo singular de uma modalidade de ação artística não *periférica* em relação ao espetáculo, mas *incorporada* a ele. Aventuras dessa natureza são prenhes de saudável radicalidade, dado que a relação entre a equipe artística e os jovens passa a constituir uma das raízes daquilo que a cena virá a revelar.

Uma oscilação caracteriza o desempenho dos teatros municipais no que se refere às propostas de ação artística: dirigir-se aos possíveis interessados ou esperar que eles venham ao teatro. Do ponto de vista da educação artística por exemplo, cabe à escola manifestar suas demandas, mas esses teatros, por sua vez, poderiam organizar melhor suas propostas e difundi-las de modo mais efetivo em direção às instituições de ensino e ao público jovem mais amplo. Os encontros com professores e outros responsáveis educacionais resultam freqüentemente de iniciativas isoladas e há muito se sabe que para que ações artísticas sejam viáveis, uma verdadeira rede entre as instituições educacionais e o teatro necessita ser tecida, de modo a que sejam construídas passarelas entre os dois universos.

Um segundo grupo a ser examinado é constituído por teatros subsidiados apenas em parte pela prefeitura e apoiados sobretudo pelo Ministério da Cultura.

Alguns deles foram selecionados em função do interesse das ações promovidas: Odéon-Théâtre de l'Europe, Théâtre du Rond-Point, Théâtre de la Bastille, Théâtre du Tarmac, Théâtre Ouvert e Théâtre de la Cité Universitaire. Eles têm em comum uma programação marcada por criações em ruptura com formas consagradas. Adotando muitas vezes abordagens interdisciplinares, seus espetáculos ousam experiências diferenciadas em termos de dramaturgia e seus responsáveis explicitam o desejo de criar elos dinâmicos entre a equipe artística e o público.

Cada um desses teatros se distingue pela particularidade de seu projeto. O Théâtre de la Cité Internationale acolhe a multiplicidade das

formas e linguagens da cena e o cruzamento entre artes e disciplinas. Criações contemporâneas em língua francesa oriundas de fora do continente, que permitem a descoberta de autores desconhecidos do público europeu constituem a programação do Théâtre du Tarmac. O Théâtre Ouvert, por sua vez se dedica à promoção da escrita teatral contemporânea realizada por autores vivos. Entre os dispositivos deste último se destaca a École Pratique d'Auteurs de Théâtre que coloca em relação autor, diretor e atores diante de um texto em elaboração, com o propósito de que o autor retrabalhe sua escritura a partir dos questionamentos oriundos do confronto entre o texto e a cena. Noções como pesquisa e processo ganham nesse contexto o primeiro plano.

L'Odéon-Théâtre de l'Europe – com seus dois espaços, o tradicional e o espaço dos Ateliers Berthier – é, entre os visitados, aquele que possui a maior equipe voltada para ações artísticas. O espaço dos Ateliers Berthier, situado em bairro periférico vem sendo objeto de um trabalho intenso junto a escolas e associações, por estar fortemente inserido em uma política municipal de trabalho em rede, na qual se cruzam ações econômicas, sociais e culturais. “Os espetáculos devem ser apresentados no Odéon justamente porque se esperava que o fossem em Berthier. E reciprocamente, porque Berthier está situado em um bairro periférico, onde não há instituições culturais”. A afirmação do diretor, Olivier Py⁴ reitera a unidade da instituição, já que “as duas salas são um único e mesmo projeto”. De fato, as ações conduzidas não variam em função do local, mas do espetáculo.

De modo mais marcante do que os do grupo anterior, esses teatros voltados para a criação alimentam laços fortes entre a programação da temporada e as ações artísticas conduzidas, conforme demonstram dois exemplos.

Um ator que faz parte do comitê de leitura de textos inéditos do Théâtre du Tarmac, ao coordenar oficina com adolescentes escolheu como tema a adaptação de um texto inédito descoberto por aquele comitê.

A temporada 2009-2010 do Théâtre du Rond-Point girou em torno de “Famílias, máfias e outras tribos” e esse tema foi proposto como eixo de uma oficina de escrita voltada para jovens estudantes, sendo que alguns dos textos elaborados por eles foram apresentados em leituras no próprio teatro. Os jovens entraram em relação direta com a problemática que atravessou a temporada e ao mesmo tempo começaram a se confrontar com as questões mais amplas suscitadas pela passagem do texto à cena.

Artistas e professores em parceria

As chamadas *parcerias* entre teatros e instituições escolares equivalentes ao nosso Ensino Fundamental e Ensino Médio constituem uma cooperação freqüente. A iniciativa dos projetos, na esfera da Educação Artística, cabe à escola. Em comum acordo, professor e responsável do teatro escolhem um tema e formulam um projeto pedagógico de atuação, o que explica relevância da apresentação prévia da temporada.

Costumam fazer parte do projeto duas vertentes: mediante acordo, professores e o teatro elegem determinados espetáculos – em geral três – a serem assistidos pelos alunos ao longo do ano; além disso, uma oficina de longa duração – 50 a 70 horas – coordenada por um ator designado pelo teatro é oferecida aos alunos. O teatro se compromete a assegurar o suporte técnico necessário aos objetivos do projeto, especialmente sala para ensaios da apresentação dos resultados da oficina, iluminação, material de cena, etc. Cabe observar que esse

⁴ “Comment nous dirigeons nos théâtres”, *La Scène*, n. 52, p. 7.



benefício aparente comporta um efeito restritivo: a determinação prévia de um dispositivo cênico frontal veicula determinada visão de teatro que, apesar de ser a mais disseminada, pode não ser desejável para os fins propostos, entrando por vezes em contradição com a prática exercida na oficina no decurso do ano escolar.

As ações em parceria entre professor e artista merecem ser cuidadosamente examinadas, pois raras são as ocasiões nas quais efetivamente as competências de um e de outro chegam a se cruzar. Quase sempre cabe ao ator a tarefa de coordenar as sessões de oficina junto a crianças e jovens; no entanto, saber atuar não garante necessariamente as capacidades de transmissão requeridas no trato com os alunos. Vítima de forte pressão por resultados cênicos que, não raro, ele fabrica para si mesmo ou aceita sem questionamentos, quase sempre o ator acaba promovendo apenas uma seqüência de ensaios. Pedagogicamente despreparado, ele atende os alunos em sub-grupos ou individualmente, não chegando a propor um processo de construção de conhecimentos sobre a cena, já que a apresentação final é sua única meta. Nessas circunstâncias a função do professor, sempre presente, acaba melancolicamente se restringindo a solicitar silêncio e atenção...

Consciente dessas dificuldades, o Théâtre de la Ville amadurece projeto de abertura de uma formação específica voltada para atores e bailarinos, de modo a torná-los aptos a intervir em meio escolar. Uma preocupação do mesmo gênero já levou a Universidade de Paris III a assegurar uma formação continuada para os artistas desejosos de uma atuação mais responsável junto às jovens gerações.

Do ponto de vista dos teatros, as vozes são unânimes em reiterar a importância capital da atividade de um professor ou responsável da instituição escolar que assume a interlocução efetiva com os mediadores. A ligação daquele profissional com a estrutura artística é o âmago da elaboração dos projetos; seu entusiasmo é o vetor mais efetivo das ações. Decorre daí paradoxalmente a fragilidade das parcerias com as

escolas. Esse profissional – docente, bibliotecário, coordenador – muda de estabelecimento, se aposenta e assim por diante. Laços tecidos laboriosamente a médio ou longo prazo se desfazem quando ele se ausenta, colocando quase invariavelmente em xeque a continuidade da parceria.

Os professores: expectativas e dificuldades

A aproximação levada a efeito pelos estabelecimentos teatrais junto aos docentes é um aspecto especialmente importante para o êxito das ações artísticas. Nesse aspecto, destacamos dois teatros que dedicam um cuidado especial às necessidades dos professores que os procuram.

A equipe do Théâtre de la Ville propõe ações artísticas e de formação em dança e teatro, atribuindo atenção particular à difícil relação entre os professores e a arte contemporânea, avaliando com clareza as resistências que eles apresentam ao se confrontar com criações em ruptura com convenções consagradas. Fragilizados por manifestações cênicas para as quais não possuem as chaves, os docentes tendem a se refugiar em modalidades artísticas mais “seguras”, o que resulta freqüentemente na escolha exclusiva de ballets ou textos clássicos. Operações de envergadura em formação continuada vêm sendo conduzidas junto a esses docentes, para as quais por vezes contribuem as companhias de dança em cartaz. Os responsáveis do teatro desenvolvem um diálogo cuidadoso com os docentes interessados, analisando com eles o tipo de alunos e os objetivos propostos. A partir dessas informações e da programação do teatro, modalidades de trabalho são formuladas de comum acordo e implantadas.

No Théâtre du Rond-Point a responsável pelas relações com estabelecimentos escolares e universitários explicita de modo interessante as sutilezas de sua função. Levando em consideração a forte resistência dos professores diante de encenações que fogem aos universos que conse-

guem *reconhecer* – texto clássico, entretenimento ou, na melhor das hipóteses, autor consagrado do século XX – a mediadora nos coloca a par das precauções que orientam seu contato com os responsáveis educacionais. A idade dos alunos, sua experiência anterior e o grau de complexidade do espetáculo são levados em conta na formulação dos projeto em parceria. “É preciso apoiar os professores”⁵ é a frase que sintetiza suas posições. Sensível às dificuldades dos docentes diante de certas manifestações cênicas, ela reconhece o quanto pode ser problemático para os educadores admitir diante dos alunos sua falta de instrumentos para analisar determinada obra. Preconiza uma intervenção a médio prazo por parte da equipe do Rond-Point, tendo em vista uma abertura gradual dos docentes em direção a obras menos convencionais.

Dossiês pedagógicos relativos aos espetáculos, elaborados pelas equipes artísticas ou por profissionais convidados constituem materiais bastante prezados pelos docentes, na medida em que contribuem para aumentar a sua segurança diante da criação.

Dado que se espera do professor um impulso considerável no sentido de abrir caminhos para a fruição das artes da cena pelos jovens, os teatros mantidos total ou parcialmente pela Prefeitura de Paris vêm reivindicando políticas de formação continuada dos docentes. O princípio apontado é o de que, uma vez sensibilizados em relação à encenação contemporânea, esses docentes estarão aptos a difundir outras visões do fenômeno artístico em sua atuação na escola.

Modalidades de ação

A partir do exame das modalidades de ação coordenadas pelos teatros visitados – seja no quadro de parcerias institucionais, seja por ocasião de encontros de caráter mais pontual – foi pos-

sível mapear algumas categorias de intervenção, como se observa a seguir.

- Encontro com o público antes do espetáculo. Tem em vista apresentar a encenação e pode ocorrer dentro do teatro ou fora dele; é o caso quando um dos membros da companhia vai à escola conversar com os jovens, por exemplo. Muitas vezes é acompanhado de visita às instalações do teatro, incluindo os bastidores, na expectativa de revelar os espaços e os meios de fabricação da ficção teatral. A visita pode também ter como diretriz um certo número de questões levantadas previamente dentro da instituição escolar, relativas a temas ligados à história da companhia, à vida pessoal dos artistas, às razões de suas opções profissionais, à escolha do tema ou do texto do espetáculo e assim por diante.

- Oficina antes do espetáculo. Proposta horas ou dias antes, envolve todo o grupo de espectadores e visa a sensibilizá-los em relação a aspectos básicos do trabalho do ator, tais como concentração, capacidade de escuta ou de iniciativa. Um exemplo especialmente interessante por ter aprofundado as relações entre o discurso dos jovens e o da cena foi coordenado pelo Théâtre Ouvert, no qual o diretor François Wastiaux apresentava a encenação de “Entre os muros da escola”, adaptação teatral do romance de François Bégaudeau. O ponto de partida foi a entrada de Wastiaux em uma classe de nível técnico do ensino médio, assumindo o papel de responsável educacional. Desvendada a ficção, inicia-se uma oficina coordenada pelo próprio diretor, em torno das relações entre os jovens dentro da sala de aula. Motivados pela pertinência do tema, que lhes toca de perto, eles refletem, através do jogo teatral, sobre sua posição diante das relações de autoridade no universo escolar, posição essa que é cotejada, na seqüência, com o espetáculo do Théâtre Ouvert. Graças ao apoio do Ministério da Cultura, essa ope-

⁵ Entrevista com Joëlle Watteau, do Théâtre du Rond-Point.



ração foi desdobrada em outras duas escolas, tendo como eixo o mesmo espetáculo. Após a comunicação recíproca dos resultados das oficinas, eles foram fundidos em uma apresentação única que, dentro do próprio teatro, dialogava diretamente com “Entre os muros da escola”.

- Encontro com o público depois do espetáculo. Sem dúvida a modalidade mais disseminada, ocorre preferencialmente nas instalações do próprio teatro. As trocas podem envolver não apenas os atores, mas toda a equipe artística e acontecem imediatamente após o espetáculo ou em dias fixos previstos dentro da temporada. Quando efetuado dias após a representação, costuma ser organizado a partir de perguntas preparadas com antecedência pelos espectadores e tende a reproduzir uma relação de tipo escolar baseada no binômio questão/resposta, bastante formalizada.

- Encontro visando a desdobramento de espetáculo. Pode compreender a descoberta de um universo de criação, de um encenador, um confronto com outras modalidades artísticas, reflexão sobre a temática sugerida pela obra.

- Oficina para prolongamento de espetáculo. Um exemplo interessante foi observado graças ao dispositivo “Escola Aberta”, coordenado pela prefeitura e pelo Ministério da Cultura, através do qual professores formulam projeto de trabalho em parceria com o teatro, tendo em vista atingir alunos que não viajam durante as férias. Um grupo de jovens assiste ao espetáculo *Il ou Elle* no Théâtre du Tarmac, com um grupo congolês dirigido pelo coreógrafo Boris Bouetoumoussa. Na seqüência, o grupo passa por experiência de oficina sob a responsabilidade do coreógrafo, no qual a cultura do Congo é trazida para o primeiro plano; uma articulação fértil entre o espetáculo e a aprendizagem proporcionada pela experiência prática é viabilizada.

- Oficina a médio prazo, sem vínculos com espetáculo. O teatro cede suas instalações e indica um profissional – quase sempre ator – que coordena uma oficina ao longo de vários meses, sem qualquer ligação com a programação da temporada, dirigida a quaisquer interessados.

O teor da oficina depende da idade e interesse dos participantes, mas tem em vista invariavelmente o trabalho do ator.

- Oficina de escrita. Também desenvolvida a médio prazo, pode culminar com a publicação dos textos produzidos e ser eventualmente completada com sessões de jogo e realização de “pequenas formas” ou “mostrações” abertas a espectadores externos ao processo.

- Encontros específicos com escolas de arte, dirigidos a discentes em formação e voltados para temas como figurinos, cenografia, cenotécnica, artes decorativas, etc. Podem se dar por ocasião de um ensaio aberto ou em visitas a um dos espaços do teatro.

Um dado absolutamente surpreendente atravessa o universo aqui retratado: essas ações não são objeto de nenhuma análise escrita ou de qualquer outro tipo de registro. A ausência de memória e de traços de reflexão é uma característica espantosa do conjunto das intervenções realizadas, com exceção do Odéon e do Théâtre Ouvert que mantêm registros parciais de sua atuação, mesmo assim de caráter predominantemente quantitativo. Na medida em que inexistente preocupação em documentar essas experiências, elas permanecem relativamente ocultas e nenhum conhecimento é produzido a partir delas. Segundo os responsáveis, o ativismo no qual estão mergulhados os impediria de tomar distância e portanto de refletir sobre essas operações; problemas ligados à falta de funcionários são também evocados.

Não podemos deixar de nos interrogar sobre a pouca relevância atribuída pelos responsáveis a essa faceta de suas funções, talvez considerada por eles mesmos como menos prestigiosa. Possivelmente essa situação decorre do reconhecimento insuficiente da relevância desse trabalho por parte do poder público. Se assim for, a falta de clareza no que diz respeito aos destinatários potenciais desse registro tornaria ainda mais improvável a sua realização.

As práticas às quais tivemos acesso revelam a hegemonia do texto como centro dos processos artísticos. Consagrados ou inéditos, anti-



gos ou recentes, construídos de um ou outro modo, na grande maioria dos casos os textos são o ponto de partida das práticas e sua razão de ser. O que chama a atenção nos percursos que conduzem do papel à cena é que mesmo quando se recorre a textos recentes, construídos a partir de parâmetros diferentes daqueles já consagrados, freqüentemente são noções como dicção e colocação da voz que norteiam os processos. A noção de jogo é a grande ausente; aprender passagens de texto de cor é tido como condição necessária para depois se passar ao jogo, mas essa passagem ou não ocorre, ou se dá de modo precário. O prazer do jogo está longe de ser o motor principal dos processos. A tradição literária, poderosa no país, tende a sufocar as possibilidades corporais e os recursos do movimento.

Embora a aprendizagem da leitura da cena propriamente dita não seja problematizada

em detalhes, é ela que se tem em vista mais ou menos diretamente quando são formulados os desdobramentos do espetáculo.

O interesse peculiar das ações de caráter artístico propostas pelos teatros mantidos total ou parcialmente pela Prefeitura de Paris se deve, sem dúvida, aos laços estreitos que as vinculam à programação em cartaz. Fruto de um ideário de democratização cultural marcado historicamente, essas ações procuram responder, à luz da atualidade, a preocupações que há décadas vêm acompanhando artistas e docentes, inclusive no Brasil.

As mutações que transformam sem cessar a cena e a própria vida em sociedade nesse início de século pedem, sem dúvida, que aquele ideário seja continuamente trazido à tona e rediscutido, para que possamos pensar, hoje, as relações entre o teatro e o espectador dentro da cidade.

Referências bibliográficas

- ABIRACHED, Robert (org.) *La décentralisation théâtrale. 1968, le tournant*. ANRAT, Actes Sud Papiers, 2005.
- LORIOU, Jean-Pierre. "Dossier Éducation Artistique: le Partenariat. Les Ressources Culturelles". *Trait d'Union*. Paris: ANRAT, n° 15, janvier 2008.
- ROQUES, Sylvie (org.). "Théâtres d'aujourd'hui". *Communications*, n. 83. Paris: Seuil, 2008.
- SAEZ, Guy (org.). *Institutions et vie culturelles*. Paris: La Documentation Française, 2004.
- WALLON, Emmanuel. "La démocratisation culturelle, un horizon d'action". *Cahier Français*, n. 348. Paris: La Documentation Française, janvier-février 2009.

RESUMO: Examina-se a atuação de teatros subsidiados pela Prefeitura de Paris no que tange às modalidades por eles desenvolvidas visando à apropriação da cena, para além da apresentação de espetáculos. São apresentados os conceitos subjacentes a essa atuação e é salientada a interseção entre políticas públicas, visões artísticas e concepções pedagógicas que sustenta o desempenho das equipes daqueles estabelecimentos.

PALAVRAS-CHAVE: política cultural; ação artística; teatros públicos; espectador.