



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO E ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

POLIANA LIMA BICALHO

**O EDIFÍCIO TEATRAL COMO ESPAÇO ARTÍSTICO-PEDAGÓGICO:
A PRÁTICA DA MEDIAÇÃO CULTURAL NO TEATRO
SESC-SENAC PELOURINHO**

**SALVADOR
2016**

POLIANA LIMA BICALHO

**O EDIFÍCIO TEATRAL COMO ESPAÇO ARTÍSTICO-PEDAGÓGICO:
A PRÁXIS DA MEDIAÇÃO CULTURAL NO TEATRO
SESC-SENAC PELOURINHO**

Dissertação apresentada ao Programa da Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como pré-requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profª. Dra. Deolinda Catarina França de Vilhena

**SALVADOR
2016**

P766 Bicalho, Poliana Lima
O Edifício Teatral como espaço artístico-pedagógico: a práxis
da mediação cultural no Teatro Sesc-Senac Pelourinho / Poliana
Lima Bicalho. -- Salvador, 2016.
142 f. : il

Orientador: Deolinda Catarina França de Vilhena.
Dissertação (Mestrado - Programa da Pós-Graduação em Artes
Cênicas) -- Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro
UFBA Escola de Dança UFBA, 2016.

1. Artes Cênicas. 2. Mediação Cultural. 3. Edifício Teatral.
4. Recepção Teatral. I. Vilhena, Deolinda Catarina França de. II.
Título.

POLIANA LIMA BICALHO

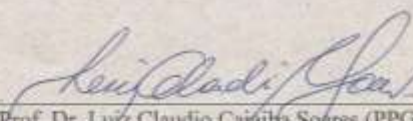
**O TEATRO COMO ESPAÇO ARTÍSTICO-PEDAGÓGICO: A PRÁXIS DA
MEDIÇÃO CULTURAL NO TEATRO SESC-SENAC PELOURINHO**

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes
Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 31 de março de 2016.

Banca Examinadora


Prof. Dr. Deolinda Camurina França de Vilhena (Orientadora)


Prof. Dr. Luiz Claudio Cajáiba Soares (PPGAC/UFBA)


Prof. Dr. Rita Ferreira de Aquino (UFBA)

A Sofia Helena, por me mostrar a força do amor incondicional.

AGRADECIMENTOS

Às energias de luz do Universo Deus, Oxalá, Mãe Natureza! Minha reverência e gratidão por esta vida.

Aos meus Guias Espirituais que caminharam ao meu lado, me dando o que precisava em cada momento.

À minha linda Sofia Helena, fonte inesgotável de encanto e por sempre me revigorar. Para você, tudo, minha flor!

À minha mãe Elenice Dias, por ser minha estrela guia, exemplo e aconchego. E pelas suas velas e orações. Muito grata, minha mãe!

Ao meu amigo Ney Wendell, por confiar em mim quando nem eu acreditava. Obrigada por me apresentar os caminhos da mediação cultural e por me encorajar frente à carreira acadêmica.

Aos meus familiares que residem em Vitória da Conquista e ao meu padrasto, que paciente-mente aguardam a conclusão desta etapa, às vezes sem entender porque tanto estudo. Em especial, às minhas primas Hélvia e Ivamara e ao meu irmão Leonardo.

Aos meus amigos-irmãos Vagner Rocha e Thiago Carvalho, confidentes deste percurso e companheiros dos bons e maus momentos. Para vocês, minha alegria e minha gratidão!

Às minhas queridas Márcia Pedrosa, Denise Mercês e Maura Serra, por terem me ajudado tanto neste trajeto, cuidando da pequena Sofia; e sempre me dizendo: “Fique tranquila!”

Aos amigos do percurso: Elias Santos, Ana Claudia Ornelas, Janahina Cavalcante, Gilmário d’Souza, Yarasarrath Lyra, Marli Souza, Iana Nascimento, Juliana de Sá, Cláudio dos Anjos, Jorge de Paula, Marilza Oliveira, Ricardo Costa, Gabriela Sanddyego, Patrícia Leitão, Jairson Bispo, Guilherme Fraga, Fernanda Sales, Carlos Alberto, Bianca Araújo.

Aos meus colegas e amigos do Teatro SESC-SENAC Pelourinho, por terem sido parceiros neste trabalho. E aqui a lista de nomes é imensa: Rebeca, Martina, Plínio, Larissa, Ilma, Danila, Carol, Gabriel, Robson, Miro, Everton, Marivaldo, Indiará, D. Mara, Davi, Guilherme, Cristóvão, Ana Virginia, Crispina...! Agradeço a Ana Paolilo, por ter oportunizado a minha entrada na rede SESC Bahia.

Aos professores e funcionários da Escola de Dança da Fundação Cultural da Funceb e aos meus alunos do Curso de Educação Profissional Técnico em Nível Médio, mas em especial a Beth Rangel, por cuidar de mim e me ajudar a ser a profissional que eu sou. Obrigada!

Agradeço às instituições e aos educadores que fizeram parte da rede da ação *Mediação Cultural – Formação do Espectador*, que tanto me ensinaram nesta trajetória. Em especial, Arnaldo Britto, Vanina Cruz, Magali Sales, Monica Fontoura, Olenêva Sanches, José Carlos, Lêda Mercedes, Jamira Muniz, Júlia Santos, Eleonora Rabelo, Raimundo Moura, Wendel Souto, Henrique Miranda, Gustavo José Mesquita, a cada atividade da Mediação Cultural do TSSP, o meu respeito ao trabalho de vocês só aumentava.

Aos meus sempre mestres Marcelo Benigno e Nilton Milanez, um que me apresentou o fazer cênico e o outro, a beleza da pesquisa acadêmica.

A Ricardo Libório e Felipe Assis e toda a equipe do Festival Internacional de Artes Cênicas – FIAC, por terem me oportunizado uma experiência de trabalho tão significativa.

A Rafael Magalhães e Luis Alonso, por terem aberto as portas do Festival Latino Americano de Teatro da Bahia (FILTE).

À minha afilhada Eduarda, por ajudar na transcrição das entrevistas.

Agradeço a Maurício Pedrosa, parceiro de momentos desta trajetória. Que o Universo saiba te retribuir.

À minha orientadora, Deolinda Catarina França de Vilhena, pelos desafios lançados e acompanhamento da trajetória. Desejo-te o melhor!

Aos professores Rita Aquino e Luiz Claudio Cajaíba, por terem aceitado fazer parte da minha banca, pela leitura atenta e pelos apontamentos que fizeram a pesquisa amadurecer. Gratidão!

Aos colegas, funcionários e professores do programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA.

Tecendo a Manhã

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito de um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzemos fios
de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue, se vá
tecendo, entre todos os galos.
E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo que,
tecido, se eleva por si: luz balão.

João Cabral de Melo Neto ([1966] 1999)

BICALHO, Poliana Lima. *O edifício teatral como espaço artístico-pedagógico: a práxis da mediação cultural no Teatro SESC-SENAC Pelourinho*. 142f. Il. 2016. Dissertação (Mestrado). Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

RESUMO

Este trabalho descreve um estudo de caso sobre a ação *Mediação Cultural- Formação do Espectador*, realizada no Teatro SESC-SENAC Pelourinho, unidade do Serviço Social do Comércio (SESC-Bahia), no período de 2013 a 2015, na cidade de Salvador. Foram analisados os projetos *Viva Teatro! Viva o Circo!* e *Mostra SESC de Artes Aldeia Pelourinho*. A pesquisa delineou-se a partir da seguinte questão: Como ocorre a aplicabilidade da metodologia da mediação cultural no edifício teatral? Assim, discorreu-se sobre a metodologia da mediação teatral, a partir do seu percurso logístico e artístico-pedagógico: *Sensibilização* (pré-espetáculo), *Apreciação* (durante) e *Reverberação* (pós-espetáculo). Nesta discussão, foi importante identificar o edifício teatral, na sua perspectiva artístico-pedagógica, a configuração do campo de trabalho da mediação, assim como o perfil do profissional mediador cultural. Para responder as questões que aparecem na pesquisa, procedeu-se à revisão de literatura, observação participante e instrumentos como questionários, com entrevista semiestruturada. O estudo de caso aponta que a implementação de uma práxis mediadora junto ao equipamento cultural, apesar de complexa e com resultados em longo prazo é uma ação política de construção da cidadania cultural de crianças, jovens, adultos e idosos que têm o direito à cultura; a participar, ter acesso e contribuir para a vida cultural.

Palavras-chave: Artes Cênicas. Edifício Teatral. Mediação Cultural. Recepção.

BICALHO, Poliana Lima. *The theater building as artistic and educational space: the practice of cultural mediation at the Teatro SESC-SENAC Pelourinho*. 142f. Il. 2016. (Mastered Tesis). Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

ABSTRACT

This paper describes a case study of the Cultural Mediation – Spectator Formation, held at SESC-SENAC Pelourinho Theater, a unit of Social Service of Commerce (SESC-Bahia), from 2013 to 2015, in the city of Salvador. The projects *Viva Teatro!*, *Viva o Circo!* and *Mostra SESC de Artes Aldeia Pelourinho* were analyzed. The research was established from the following question: How does the applicability of cultural mediation methodology take place at the theater building? Thus, the methodology of theatrical mediation was addressed from its logistical and artistic-pedagogical path: Awareness (pre-show), Appreciation (during) and Reverberation (post-show). It was important to identify in this discussion, the theater building in its artistic-pedagogical perspective, the mediation's work field setup, as well as the cultural mediator's profile. To clarify the questions that emerge on the research, a literature review, participant observation and instruments such as questionnaires and semi-structured interviews were used. The case study indicates that the implementation of a mediation praxis with the cultural facilities, despite the complexity and long-term results, is a political action aiming a cultural citizenship construction of children, juveniles, adults and seniors, who have the right to culture, to participate, to access and contribute to the cultural life.

Keywords: Scenic Arts. Theater building. Cultural Mediation. Reception.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Sistematização de ações no âmbito da Mediação Cultural realizada pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia – SECULT, nos últimos 5 anos	51
Quadro 2 - Enquadramento da cultura - tipologia criada por Mata-Machado (2007)	64
Quadro 3 - Demonstrativo do público da programação infanto-juvenil da X Mostra SESC de Artes Aldeia Pelourinho – 2014	106
Quadro 4 – Demonstrativo do público da programação adulta da X Mostra SESC de Artes Aldeia Pelourinho – 2014.....	107
Quadro 5 – Demonstrativo do público da programação infanto-juvenil do projeto <i>Viva Teatro! Viva o Circo!</i> – 2015	108
Quadro 6 – Demonstrativo do público da programação adulta do projeto <i>Viva Teatro! Viva o Circo!</i> – 2015	108

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Síntese da pesquisa de público do Teatro SESC-SENAC Pelourinho aplicada durante a realização do projeto <i>Viva Teatro! Viva o Circo 2014!</i>	63
Figura 2 - Gráfico demonstrativo da pesquisa aplicada referente a pergunta: <i>Na sua opinião, quais são as principais dificuldades enfrentadas pelo mediador cultural?</i>	73
Figura 3 - Gráfico demonstrativo da pesquisa aplicada, referente a pergunta: <i>Quais são as atribuições de um mediador cultural, na área das artes cênicas?</i>	74
Figura 4 - Gráfico demonstrativo da pesquisa aplicada, referente a questão: <i>Eleja qual o seu nível de atuação</i>	75
Figura 5 - Material gráfico: guia, criado e disponibilizado pelo Teatro SESC - SENAC Pelourinho, em maio de 2015.Tiragem: 12 mil	91
Figura 6 - <i>E-mail</i> trocado entre a mediadora Poliana Bicalho e a professora Idalice Simone, em 04/03/2015	113
Figura 7 – Desenho produzido por uma criança do grupo 5, encaminhado à equipe da Mediação Cultural – Formação de Espectadores do TSSP	116
Figura 8 – Guia de divulgação da programação do evento <i>Tríduo de Santo Antônio</i> , 2015	119

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 – Crianças do Centro Teatral Boca de Cena em foto final mostrando os fantoches confeccionados	94
Fotografia 2 – Mediados fazem a visita mediada com o auxílio de monitora do Museu da Gastronomia Baiana.	99
Fotografia 3 – Diálogo com as crianças na Arena	100
Fotografia 4 - Distribuição de ingressos aos alunos participantes da visita mediada	100
Fotografia 5 – Visita ao <i>foyer</i>	100
Fotografia 6 - Demonstração dos equipamentos de luz do teatro, durante a visita mediada	101
Fotografia 7 - Manipulação da mesa de operação da luz da sala principal do teatro	102
Fotografia 8 - Visita ao espaço camarim: figurino, maquiagem e adereços compunham o espaço durante a visita mediada	102
Fotografia 9 - Mediados na cena. Crianças dançam de forma livre ...	102
Fotografia 10 - A mediadora Poliana Bicalho caracterizada fazendo o acolhimento do público	111

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AVSI NORDESTE	Associação Voluntários para o Serviço Internacional – Nordeste
BTCA	Balé do Teatro Castro Alves
CEEPBA	Centro Estadual de Educação Profissional da Bahia
CENAP	Coordenadoria de Ensino e Apoio Pedagógico
CENINT	Centro Múltiplo Escola Oscar Cordeiro
CFA	Centro de Formação em Artes
CNC	Conferência Nacional de Cultura
DEC	Diretora de Espaços Culturais
DN	Departamento Nacional
DR	Departamento Regional
ECA	Estatuto da Criança e do Adolescente
ETUFBA	Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia
FGM	Fundação Gregório de Mattos
FHC	Fernando Henrique Cardoso
FIAC	Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia
FILTE	Festival Latino Americano de Teatro da Bahia
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
FUNCEB	Fundação Cultural do Estado da Bahia
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
LDB	Lei de Diretrizes e Bases
MEC	Ministério da Educação
MEC	Ministério da Educação e Cultura (1953)
MINC	Ministério da Cultura (a partir de 1985)
NEOJIBA	Núcleos Estaduais de Orquestras Juvenis e Infantis da Bahia
ONU	Organização das Nações Unidas
OSBA	Orquestra Sinfônica da Bahia
PCNs	Parâmetros Curriculares Nacionais
PETIZ	Festival de Arte para a Infância e Juventude
PIBIC	Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica
PNC	Plano Nacional de Cultura
PPP	Projeto Político Pedagógico
PRONAC	Programa Nacional de Apoio à Cultura
PRONATEC	Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego
Rede Reprotai	Rede de Protagonistas em Ação de Itapagipe
SATED	Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado da Bahia

SECULT	Secretaria de Cultura do Estado da Bahia
SEFAC	Secretaria de Educação e Formação Artística e Cultural
SESC	Serviço Social do Comércio
SMED	Secretaria Municipal da Educação
SNC	Sistema Nacional de Cultura
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
TAC	Termo de Acordo e Compromisso
TCA	Teatro Castro Alves
TSSP	Teatro SESC-SENAC Pelourinho
UESB	Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFRB	Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
UNE	União Nacional dos Estudantes
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNIRB	Faculdade Regional da Bahia

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	15
1 INTRODUÇÃO.....	17
1.1 METODOLOGIA: ESTUDO DE CASO	19
1.2 O CENÁRIO DA PESQUISA	22
2 DIREITO À CULTURA: PARA O DESENVOLVIMENTO DO SER HUMANO	25
2.1 A CULTURA E A ARTE	34
2.2 BREVE HISTÓRICO SOBRE AS POLÍTICAS PÚBLICAS PARA A CULTURA NO BRASIL	40
2.2.1 Lei Nº 12.365 - A Lei Orgânica da Cultura da Bahia	46
3 ENTENDIMENTO DO CAMPO TEÓRICO-METODOLÓGICO: MEDIAÇÃO CULTURAL E MEDIAÇÃO TEATRAL	53
3.1 O EDIFÍCIO TEATRAL COMO ESPAÇO ARTÍSTICO-PEDAGÓGICO.....	61
3.2 O PAPEL DO GESTOR CULTURAL.....	67
3.3 O PROFISSIONAL MEDIADOR CULTURAL	69
3.4 QUAIS OS PÚBLICOS DA MEDIAÇÃO CULTURAL?	78
4 O RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA: A AÇÃO MEDIAÇÃO CULTURAL - FORMAÇÃO DO ESPECTADOR NO TEATRO SESC-SENAC PELOURINHO	85
4.1 ETAPA DE SENSIBILIZAÇÃO	90
4.1.1 Etapa de Sensibilização: Visitas Mediadas ao edifício teatral	97
4.2 ETAPA: APRECIÇÃO DO ESPETÁCULO	105
4.2.1 A chegada ao teatro: o percurso do acolhimento	109
4.2.2 O Transporte	112
4.3 ETAPA: REVERBERAÇÃO	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS: A MEDIAÇÃO CULTURAL É A BOLADA VEZ?	120
REFERÊNCIAS.....	124
APÊNDICES	131

APRESENTAÇÃO

Vento, quero ir também contigo, em meu coração falei.

E meu coração levou-me!

Mais longe do que contigo, vento, voarei.

(Cecília MEIRELLES, [1955] 1977)

As minhas primeiras¹ memórias sobre o universo teatral não se referem ao ato de estar em cena, mas do ritual de assistir ao espetáculo: a preparação, o ingresso, o adentrar a sala de espetáculo e ver a luz real se apagando para que outra realidade se revelasse diante dos meus olhos infantis. Isso ocorreu nos meus primeiros anos escolares, numa cidade do sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista. Vivi dividida entre duas paixões: ser artista e ser público. Até que, em 2007, entrei no curso de Licenciatura Plena em Teatro, na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA), em Salvador e tive o primeiro contato com o arcabouço teórico relacionado à recepção teatral.

Paralelamente, desenvolvi um trabalho na área de produção cultural, com especial interesse na formação de artistas e de novos públicos. Nesse período, trabalhava como técnica administrativa na coordenação da área de teatro da Fundação Cultural do Estado da Bahia, e tive uma experiência que me atravessou, me tomou, como bem coloca o teórico Jorge Larrosa Bondía (2002, p.25): “O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião”. O acontecimento foi a apresentação de um monólogo angolano encenado no Espaço Xisto Bahia para uma plateia constituída por artistas, público espontâneo e jovens de uma escola estadual. Durante o espetáculo, os estudantes começaram a manifestar que estavam entediados com a obra, o que gerou conversas, risos exacerbados, incomodando claramente o ator em cena, os públicos e deixando a professora numa situação embaraçosa, já que eles não atendiam ao pedido de “silêncio”. O desconforto foi enorme e, ao final do espetáculo, ouvi comentários de artistas que estavam na plateia, questionando sobre a presença daqueles alunos e afirmando que aquele espaço não era para eles. Será? Indaguei-me.

Posteriormente, ingressei no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), no projeto Teatro e Recepção nas Escolas Públicas de Salvador (2010-2011), para o qual contribuí com um levantamento de dados sobre o ensino de teatro nas escolas, sob a orientação do Prof. Dr. Claudio Cajaíba. Na oportunidade, conheci a realidade das escolas

¹ Ao longo da pesquisa optamos em utilizar a primeira pessoa do plural. Contudo, a apresentação foi escrita primeira na pessoa do singular, por se tratar do trajeto-percurso-objeto da autora deste trabalho.

públicas do ensino de teatro na cidade de Salvador e suas inúmeras dificuldades, que vão desde a ausência do professor de teatro à falta da inclusão do ensino de teatro no Projeto Político Pedagógico (PPP) das instituições de ensino.

A convite do professor Ney Wendell, trabalhei como assistente de coordenação na ação de Formação de Público do Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia (FIAC), nos anos de 2011 e 2012, e pude acompanhar não apenas a complexidade da logística do trabalho, mas também os depoimentos singelos de pessoas que, pela primeira vez, adentraram um espaço teatral. A partir dessa experiência, fui convidada para trabalhar na sistematização das ações de formação de público do Teatro SESC-SENAC Pelourinho (TSSP), entre 2013 e 2015. Trabalhei ainda em outras produções, a exemplo do Festival Latino Americano de Teatro da Bahia (FILTE - 2015), em Projetos como o Teatro Vai a Escola (2015/2016) e, junto com Renata Berenstein, concebi e coordenei o Festival de Arte para a Infância e Juventude (PETIZ - 2016), sempre buscando trazer as bases metodológicas do campo da mediação cultural para uma prática formativa, no campo das artes cênicas. Nessas vivências, pude evidenciar a aplicabilidade dessa teoria e sua capacidade dialógica.

Esta pesquisa consiste um estudo de caso sobre a práxis da mediação cultural no edifício teatral e surge do encontro dos meus anseios profissionais e pessoais. Trata-se de um objeto de pesquisa e um foco de vida. Hoje sou mediadora cultural, com ênfase nas artes cênicas, pois acredito se tratar de uma área de trabalho ainda em desenvolvimento na cidade de Salvador, e existe muito o que fazer. Ao mesmo tempo, assumo o lugar político diante da cadeia produtiva das artes, no intuito de contribuir para a democratização do acesso às artes, a partir de um caminho que se estabelece em redes, numa relação de cumplicidade e horizontalidade. Na trajetória, desejei que os sujeitos entrevistados na pesquisa, os teóricos, a orientadora, mas principalmente o leitor pudessem ser coautores desta narrativa. Acredito que cuidar do outro é cuidar de mim.

1 INTRODUÇÃO

Sonhar é acordar-se dentro:
de súbito me vejo em pleno sonho
e no jogo que todo me concentro
mais uma carta sobre a mesa ponho.
(Mário QUINTANA, 1976)

Esta pesquisa é um estudo de caso sobre a ação *Mediação Cultural - Formação de Espectadores* no Teatro SESC-SENAC Pelourinho (TSSP) em Salvador (BA), no período de 2013 a 2015, tendo como delimitação específica os projetos *Viva Teatro! Viva o Circo!* e *Mostra SESC de Artes Aldeia Pelourinho*. Através desse recorte, buscamos problematizar o âmbito da formação de espectadores para as artes cênicas na referida cidade, a partir do campo teórico-metodológico da mediação cultural/teatral, que compreende não apenas os “procedimentos artísticos e pedagógicos propostos diretamente aos espectadores iniciantes, mas abordam a formação de espectadores como uma questão que abrange as diversas etapas do evento teatral, desde a concepção artística até sua recepção pelo público” (DESGRANGES, 2003, p.65).

Nesse sentido, a formação de espectadores não consiste apenas na doação de ingressos de espetáculos – é preciso tornar mais eficaz essa importante vivência cultural, em sua dimensão artístico-pedagógica, buscando minimizar barreiras linguísticas e físicas (DESGRANGES, 2003). Assim, gerou-se a pergunta: como ocorre a aplicabilidade da metodologia da mediação cultural no edifício teatral? Outros questionamentos também permeiam a pesquisa: como a inclusão do conceito e procedimentos metodológicos da mediação cultural, na gestão espaços culturais e/ou projetos transitórios, pode vir a contribuir para a democratização do acesso às artes cênicas na cidade de Salvador? A falta de público nas salas de espetáculos é o reflexo da falta de preocupação do artista/produtor/gestor cultural com o público?

Nessa discussão, teremos como ponto central os públicos para as artes cênicas entendidos como sujeitos de pleno direito à cultura. Segundo Teixeira Coelho (1997), não existe “público” da arte e sim “públicos” da arte, pois as pessoas têm diferenciados processos de recepção da obra. Para ele, a tríade do que podemos chamar de “direito à cultura” é composta pela participação da vida cultural, pelas conquistas científicas e tecnológicas e pelo direito moral e material à propriedade intelectual (COELHO, 2011). Logo, problematizaremos as possíveis ações a serem realizadas no intuito de construir vias para o exercício da cidadania cultural de crianças, jovens, adultos e idosos, fortalecendo, assim, o campo da cultura. Interessa-

nos, nesta pesquisa, pensar em estratégias de aproximação desses públicos com o campo artístico, partindo da aplicação da metodologia da mediação cultural/teatral vinculada à gestão de edifícios teatrais. Acreditamos que

os direitos culturais como a primeira plataforma do indivíduo. O maior direito é o direito à vida, direito natural por excelência e que todos reconhecem (embora nem todos pratiquem).

Mas o direito à vida sem cultura não é nada. Não que seja pouco: não é nada. O homem é homem porque faz o que nenhum outro ser vivo faz: contar histórias e se contar histórias. Alguns ainda lembram a definição de Aristóteles do homem como *zoon politikon*, animal político, para fazer crer que a marca do homem é a política. O conceito de Aristóteles só fica em pé se, primeiro, for lembrado que política é o que diz respeito à cidade e que a política é uma narrativa, uma história. É o que permite ao ser humano a cultura. Sem cultura, não há ser humano, portanto não há vida humana. Afirmar os direitos culturais é afirmar a vida. (COELHO, 2014, p.12. Grifo do autor)

Para tanto, olharemos para a história, partindo da criação da Declaração dos Direitos Humanos (1948), marco legal que possibilita as discussões sobre o entendimento de direito cultural e direito à cultura. A partir da elucidação dos conceitos de “cultura” e “arte”, buscaremos entender como ocorre a sua conexão com o campo das políticas públicas no Brasil, com foco no campo da formação de público na esfera federal (Ministério da Cultura - MinC) e estadual (Secretaria de Cultura do Estado da Bahia - SECULT), a partir do estudo da Lei nº 12.365 (Lei Orgânica do Estado da Bahia). Nosso embasamento teórico contará com os seguintes autores: Teixeira Coelho (1997; 2008; 2014), Albino Rubim (2008; 2010; 2013), Claudia Leitão e Luciana Guilherme (2014). O que nos interessa é refletir sobre a cultura como o quarto pilar do desenvolvimento humano.

Posteriormente, discutiremos sobre os pressupostos do campo teórico-metodológico da mediação cultural e teatral, com o aporte teórico de Ney Wendell Cunha Oliveira (2011), Flávio Desgranges (2003; 2011), Ana Mae Barbosa e Rejane Coutinho (2009), Edmir Perroti (2016). A experiência do mediar exige reciprocidade de todos os envolvidos, artistas, mediadores, produtores e gestores culturais, os quais têm enorme responsabilidade diante desse processo de reencantamento dos públicos.

Nesse contexto, uma discussão que nos é pertinente refere-se ao ofício do mediador e à sua importância, como um sujeito que incita o questionamento, a curiosidade no outro. Acreditamos que o exercício de estar diante da obra de arte envolve ir além do que aparentemente nos é apresentado – é conectar toda uma rede de signos visuais. Larrosa (2014, p.16) nos questiona: “Como fazer para que a leitura vá mais além dessa compreensão

problemática, demasiado tranquila, na qual só lemos o que já sabemos ler?”. Dessa forma, é imprescindível a atuação desse profissional que atua nas artes cênicas, mas que tem um campo de trabalho ainda incerto, diante da falta de qualificação e de entendimento dos demais atores do setor cultural a respeito do seu fazer. Nesse aspecto,

o conceito da mediação cultural, emerge na contemporaneidade como formulação teórica e metodológica inscrita, portanto, num quadro que reconhece os conflitos, ao mesmo tempo que a necessidade de estabelecimento de elos que visem diálogos necessários à geração de ordens culturais mais democráticas e plurais. Na diversidade que se caracteriza o espaço público, sem silenciar conflitos nem vozes discordantes, sem isolar ou impedir a emergência da pluralidade, das tensões que lhe são próprias, a mediação cultural apresenta-se, pois, como um território discursivo, de embates e possibilidades. (PERROTI, 2016, p.13)

Abordaremos, no capítulo seguinte, a instituição Serviço Social do Comércio (SESC), mais especificamente o Teatro SESC-SENAC Pelourinho (TSSP), com o recorte nas ações de *Mediação Cultural - Formação do Espectadores*. Para tanto, conduziremos o enfoque da nossa pesquisa em direção aos projetos *Viva Teatro! Viva o Circo!* e *Mostra SESC de Artes – Aldeia Pelourinho*, buscando identificar o operacional e artístico-pedagógico da prática da mediação cultural (pré, durante e pós-espetáculo) nesses projetos, no período de 2013 a 2015. Analisaremos também a ação *Visita Mediada* para o reconhecimento do espaço teatral. Para as discussões aqui presentes, teremos como aporte os autores Jacques Rancière (2012) e Ney Wendell Cunha Oliveira (2011).

Nas considerações finais, buscaremos evidenciar a mediação cultural como uma ação concreta no campo dos direitos culturais, por oportunizar a promoção da autonomia dos públicos diante do objeto artístico, reconhecendo-se como público vivenciador (OLIVEIRA, 2011), possibilitando assim a democratização do acesso aos bens culturais. Reafirma-se, ainda, a importância do edifício teatral, como espaço artístico-pedagógico de fundamental atuação, no fortalecimento da cadeia produtiva das artes cênicas na cidade de Salvador.

1.1 METODOLOGIA: ESTUDO DE CASO

Esta pesquisa consiste em um estudo de caso, o qual, enquanto método de pesquisa, “é usado em muitas situações, para contribuir no nosso conhecimento dos fenômenos individuais,

grupais, organizacionais, sociais, políticos e relacionados” (YIN, 2010, p.24). Esse método possui seis fontes de evidência que visam dar o rigor técnico necessário à pesquisa, sendo indicando ao pesquisador a utilização de mais de uma fonte de evidência, para possibilitar a futura triangulação de dados. Dessa forma,

o uso de múltiplas fontes de evidência nos estudos de caso permite que o investigador aborde uma variação maior de aspectos históricos e comportamentais. A vantagem mais importante apresentada pelo uso de fontes múltiplas de evidência, no entanto, é o desenvolvimento de *linhas convergentes de investigação*, um processo de triangulação e corroboração. (YIN, 2010, p.143. Grifo do autor)

Contudo, sinalizamos que a pesquisa acadêmica não é pura e que, portanto, outras metodologias são utilizadas, visando contribuir com o trabalho do pesquisador, sobretudo quando se trata de uma pesquisa cujo percurso é permeado de subjetividade e com poucos indicadores quantitativos.

Destacamos que, na evidência “documentação”, a análise dos relatórios de execução dos supracitados projetos foi fundamental. Já os “registros em arquivo” foram evidências pouco utilizadas, por ausência de sistematização das ações anteriores de formação de público do teatro do TSSP. Identificamos as listas de contatos de instituições que já tinham participado de ações de formação de plateia do teatro, mas, como muitos contatos já estavam defasados, constatamos que esse material se encontrava obsoleto, incompleto e, portanto, de difícil manuseio. Todavia, não buscamos nesta escrita fazer um histórico das ações formativas desse teatro.

A “entrevista” também foi um instrumento utilizado para a identificação de elementos subjetivos implícitos na opinião dos entrevistados. Pudemos perceber que, quanto maior o envolvimento institucional, tanto mais suas respostas detinham reflexividade, ou seja, “o entrevistado dá ao entrevistador o que ele quer ouvir” (YIN, 2010, p.129) e, nesse contexto, muitas não foram incluídas na escrita final da dissertação. Realizadas por e-mail ou presencialmente, as entrevistas ocorreram de duas formas: (a) a entrevista estruturada ou formalizada, que foi aplicada aos educadores participantes da ação do projeto e “se desenvolve[u] a partir de uma relação fixa de perguntas, cuja ordem e redação permanece[ra]m invariáveis para todos os entrevistados” (BRITTO; FERES, 2011, p.240); e (b) a entrevista por pautas, que foi direcionada aos gestores culturais, e foram, por sua vez, ordenadas, apresentando relação entre si, com “certo grau de estruturação, já que se guia[ram] por uma relação de pontos de interesse que o entrevistador [foi] explorando ao longo de seu curso” (BRITTO, FERES, 2011, p.240). Optamos também pela aplicação do questionário aos mediadores culturais e

criamos estratégias para que esse instrumento chegasse até os profissionais. Uma enorme dificuldade desse processo foi a identificação de um percentual de amostragem, pois não conseguimos identificar um quantitativo de referência, ou seja, não sabemos quantas pessoas atualmente trabalham como mediadores culturais na área das artes cênicas em Salvador. Essa pesquisa será melhor detalhada na subseção 3.3.

Atuamos na perspectiva da “observação participante” na ação *Mediação Cultural – Formação do Espectador no TSSP* – o envolvimento direto com TSSP permitiu a reaplicação da metodologia da mediação cultural (pré, durante e pós-espetáculo) em quatro oportunidades diferentes, o que possibilitou identificar as recorrências desse processo. A participação direta na ação nos inseriu numa atitude de extrema prontidão e de uma análise reflexiva e crítica contínua. Contudo, como aponta Yin (2010), essa evidência também apresenta fragilidades, seja pela parcialidade envolvida, pelo tempo de envolvimento ou pela seletividade – a dificuldade de ampla cobertura quando se está só e da escassez de registros sistematizados das observações². Importante sinalizar que, mediante nossa condição como “observadora participante” na etapa da coleta de dados, a execução dessa fase se deu simultaneamente à realização da revisão bibliográfica, e esses processos se retroalimentaram.

Além disso, a evidência dos “artefatos físicos e culturais” nesta pesquisa advém de materiais, tais como desenhos, vídeos e fotografias, disponibilizados ao TSSP pelos educadores participantes da ação *Mediação Cultural - Formação de Espectadores*. Ainda sobre os princípios da coleta de dados, Yin sinaliza a necessidade de se “criar uma base de dados do estudo de caso” (2010, p.146), sendo essa a forma pela qual o pesquisador irá documentar e organizar os dados selecionados, seja por tabelas, narrativas, notas ou documentos. Nesse sentido, apesar do esforço no registro e na sistematização das ações *Mediação Cultural - Formação de Espectadores*, a pesquisa pode apresentar lacunas em alguns aspectos, dado o volume de informações e a falta de equipe para a sistematização dos dados da pesquisa em campo.

Assim, uma vez coletada as evidências, foi necessária a análise, que, segundo Yin (2010), diz respeito a uma metodologia menos desenvolvida e mais complexa de uma pesquisa que utiliza o método do estudo de caso, pelos poucos procedimentos estabelecidos. Para tanto, o autor nos aponta caminhos, tais como: o diálogo com proposições teóricas que nos conduziram ao estudo de caso, a descrição em tópicos/capítulos de pontos que são circundantes

² Segundo Yin (2010), no método de estudo de caso não fica claro o momento do término da coleta de dados. Acreditando, pois, já ser suficiente a coleta de dados empreendida, afastamo-nos do TSSP em junho de 2015, dando prosseguimento às demais etapas da pesquisa.

ao objeto em questão, a utilização de dados quantitativos e qualitativos, ou ainda a possibilidade de testar as explicações rivais. Todo o trajeto apresentado culmina na redação desta dissertação, já que “relatar um estudo de caso significa trazer seus resultados e constatações ao encerramento” (YIN, 2010, p.195). Assim, este trabalho tem como público-alvo pesquisadores iniciantes no campo da mediação cultural/teatral, mediadores e gestores culturais, ao mesmo tempo em que visa contribuir para a construção de conhecimento no campo teórico-metodológico da mediação cultural no Brasil.

1.2 O CENÁRIO DA PESQUISA

A rede SESC foi criada em 1946 como uma ação de empresários do setor do comércio e, com o objetivo de atender demandas dos trabalhadores do comércio. Com 70 anos de atividade completos em 2016, ela compõe o sistema “S”³ e tem suas atividades voltadas para as áreas da educação, saúde, assistência, cultura e lazer. A execução de seus programas visa ao atendimento dessas metas a partir do desenvolvimento de projetos, custeados pelo Departamento Nacional (DN) e com a atuação dos Departamentos Regionais (DR). Nas diretrizes gerais do SESC⁴, há a seguinte descrição:

A área de manifestações artístico-culturais é considerada pelo SESC como contexto dos mais expressivos para a elevação dos indivíduos aos patamares superiores da condição humana. Para que tal compreensão se efetive é necessário, entretanto, que a Entidade amplie seus esforços no sentido de criar condições que possibilitem à produção artístico-cultural se tornar um real instrumento de transformação dos indivíduos e da sociedade. (SESC, 2010, p.28)

No estado da Bahia, há unidades do SESC nas seguintes cidades: Salvador, Feira de Santana, Jequié, Paulo Afonso, Vitória da Conquista, Barreiras, Santo Antônio de Jesus e Itaparica. Em Salvador, existem onze unidades fixas e quatro unidades móveis: duas BiblioSESC e duas OdontoSESC. Entretanto, apenas duas unidades são edifícios teatrais: o

³ A rede “S” é constituída pelo Serviço Social da Indústria (SESI), Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI), Serviço Social do Comércio (SESC), Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC), Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE), Serviço Nacional de Aprendizagem Rural (SENAAR), Serviço Social do Transporte (SEST) e Serviço Nacional de Aprendizagem do Transporte (SENAT).

⁴ Informações sobre os Recursos do SESC podem ser encontradas no “Título X – Dos Recursos, Artigo 35ª – constituem renda do SESC”, no Regimento do SESC, Resolução CNC no 24/68 SESC nº 82/68.

Cine Teatro SESC Casa do Comércio e o Teatro SESC-SENAC Pelourinho⁵.

Nesta pesquisa, abordaremos o Teatro SESC-SENAC Pelourinho. Localizado no Pelourinho, em Salvador, é composto por dois ambientes de encenação: o Teatro de Arena, com cerca de 300 lugares, e a Sala Principal, com 220 lugares, além de um pequeno *foyer*. Possui uma programação ininterrupta, de segunda-feira a sábado, geralmente com ingressos que variam entre a gratuidade e R\$ 40,00 (quarenta reais). Essa unidade atualmente mantém cerca de 25 profissionais contratados. O espaço foi

inaugurado em 1975, ano de restauração dos casarões que formam o Complexo Turístico SESC-SENAC Pelourinho, o Teatro possui duas salas: uma com palco no formato italiano e a outra semi-Arena. Após uma ampla reforma em parceria com o Governo do Estado, o espaço foi reinaugurado em 1998, com uma nova infraestrutura, que inclui hall, bilheteria, área administrativa, *foyer*, café bar, camarins e iluminação cênica. A política de ação do SESC está baseada no desenvolvimento artístico local, ao disponibilizar pautas e apoiar projetos culturais e na democratização do acesso à cultura, ao proporcionar o contato com atividades culturais e educativas que contribuam para o crescimento pessoal e social dos comerciários e dependentes, e do público em geral. (SESC, 2015. Grifo do autor)

Cabe esclarecer que, ao longo dos 17 anos em que permaneceu sob a gestão da produtora cultural Ana Paolilo, o TSSP incorporou na sua prática ações de formação de plateia, mas que nunca foram sistematizadas. Além disso, nem sempre a instituição contou com profissional específico para a função.

Ao relatarmos a experiência do Teatro SESC-SENAC Pelourinho, falamos a partir do contexto teatral de uma cidade cujas experiências são ainda tímidas e pouco sistematizadas, junto a edifícios teatrais. Assim, esta pesquisa busca o compartilhamento de uma prática ainda em formação, e que, por isso mesmo, é suscetível a erros, acertos e readequações, muito embora seja pioneira na tentativa de adentrar em outros terrenos, buscando dialogar com os desejos de um público oriundo de instituições educativas formais e não formais – que não era o seu público prioritário, mas que passou a lhe interessar enquanto espaço artístico-pedagógico.

O TSSP desenvolve uma série de projetos culturais, muitos dos quais se realizam há mais de uma década, e que acabaram por instituir um formato calendarizado na instituição. Algumas ações ocorrem em parceria com o Departamento do SESC Nacional⁶ e outras são

⁵ Para melhor conhecimento sobre esse espaço, acessar a página *on-line* do SESC-Bahia, disponível em: <<http://www.SESCbahia.com.br>>.

⁶ Podemos citar como projetos delineados pelo Departamento Nacional (DN) o *Palco Giratório* – Rede de Difusão das Artes Cênicas, o *Sonora Brasil* – Formação de Ouvintes Musicais, e o *SESC Dramaturgia* – Leituras em Cena.

custeadas diretamente pelo SESC Bahia⁷. A unidade do TSSP também funciona com o recebimento de outras programações, no formato de aluguel de pauta para temporadas de espetáculos locais e nacionais.

Nossa pesquisa está interessada em investigar como ocorreu a ação *Mediação Cultural – Formação do Espectador* nos projetos *Viva Teatro! Viva o Circo!* e *Mostra SESC de Artes – Aldeia Pelourinho*. A escolha desses projetos deveu-se à grade de programação, que é composta, em sua maioria, por espetáculos de teatro, e aos conceitos dos projetos, que são traçados exclusivamente pela gestora do teatro.

O projeto *Viva Teatro! Viva o Circo!* completou dez anos de existência em março de 2015, mês em que celebramos o dia internacional do teatro e do circo. Por esse motivo, é oferecida uma programação gratuita e composta majoritariamente por espetáculos de Salvador, além de oficinas na área de teatro. Por sua vez, a *Mostra SESC de Artes – Aldeia Pelourinho* é o principal projeto do TSSP a englobar outras expressões artísticas cênicas (dança, música, circo, intervenções), além de oficinas e palestras, numa programação contínua de espetáculos da capital, interior e outros estados. Ela ocorre, geralmente, nos meses de outubro/novembro e teve em 2015 a sua décima-primeira edição.

Esclarecemos que, nesta pesquisa, a opção por olhar a prática da mediação cultural vinculada a um edifício teatral explica-se pela compreensão que temos de que, tratando-se de um espaço estável, existe uma maior possibilidade para o desenvolvimento de um trabalho de médio e longo prazo, podendo ser sistematizado e gerando indicadores para o campo. Obviamente que esta discussão não invalida práticas realizadas no âmbito de projetos temporários com enorme potencial para provocar uma discussão na área artística, acerca da formação de novos espectadores. Por isso, ao longo desta pesquisa, ainda que não seja nosso objeto principal, recorreremos a alguns exemplos que não foram executados no âmbito da prática do TSSP.

⁷ Destacamos o *Curta o Verão*, o *Viva Teatro! Viva o Circo!*, o *Tríduo de Santo Antônio* e a *Mostra SESC de Artes – Aldeia Pelourinho*.

2 DIREITO À CULTURA: PARA O DESENVOLVIMENTO DO SER HUMANO

Liberdade – essa palavra
que o sonho humano alimenta:
que não há ninguém que explique,
e ninguém que não entenda!)

Cecília MEIRELES, ([1953]1977)

Iniciamos esta escrita abordando os direitos humanos⁸, estes que não são frutos de um único acontecimento histórico, mas que estão em consonância com o processo de desenvolvimento do homem. De acordo com Bruna Pinotti Garcia e Rafael de Lazari (2015), as características dos direitos humanos são: historicidade, mobilidade ou dinamismo, universalidade, generalidade, inalienabilidade, imprescritibilidade, irrenunciabilidade, inviolabilidade, indivisibilidade, complementaridade, interdependência ou inter-relação, inexorabilidade, essencialidade, efetividade, relatividade e limitabilidade (relatividade em sentido estrito).

A *historicidade* refere-se à evolução dos direitos ao longo da história da humanidade, concomitantemente ao “fluxo evolutivo contínuo”, sendo, portanto, marcados por uma “constante modificação”. A *universalidade* estende o direito a todos os seres humanos, mas, sobretudo, fornece uma proteção prioritária a certos grupos, como é o caso da criança, através do documento *Estatuto da Criança e do Adolescente* (ECA – Lei nº 8.069/90) e outros grupos vulneráveis. No que se refere à criação e à aplicação de normas jurídicas, temos por referência a abstração e a *generalidade*. Prontamente a *inalienabilidade* alerta para a impossibilidade de se “desempenhar atividades econômicas utilizando-se de um direito humano” (GARCIA; LAZARI, 2015, p.49) e nessa característica insere-se a questão do direito à criação e à expressão. A característica da *imprescritibilidade* marca a atemporalidade do direito, que não prescreve pelo tempo ou falta de uso.

O atributo da *irrenunciabilidade* esclarece a não possibilidade de renúncia do direito, permitindo-se uma “limitação voluntária de seu exercício” (2015, p.49). Os autores apontam que, por essa ótica, a exacerbada exposição do corpo feminino na mídia, por exemplo, feriria a dignidade humana. A *inviolabilidade* chama a atenção para os atos infraconstitucionais cometidos por autoridades públicas, devendo o Estado desenvolver mecanismo para que a

⁸ Para este estudo, utilizamos os autores Bruna Pinotti Garcia e Rafael de Lazari (2015), cujo trabalho se referencia nos seguintes documentos: *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, *Pacto Internacional de Direitos Econômicos, Sociais e Culturais*, *Declaração Americana dos Direitos e Deveres Humanos*, e o *Protocolo à Convenção Americana sobre os Direitos Humanos (Protocolo de San Salvador)*.

população possa se defender de tais ações. A *limitabilidade* nos esclarece que os direitos não podem ser utilizados para práticas ilícitas, não havendo a supremacia— “todos eles devem ser analisados de maneira conglobada, de forma que um respeite a esfera de abrangência do outro” (2015, p.57).

Ainda no que se refere às características dos direitos humanos, temos a *indivisibilidade*, que se refere à não fragmentação e supressão dos direitos, enquanto a *complementaridade* diz respeito aos “diferentes elementos da base cultural, religiosa e social das diversas regiões” (2015, p.52). Os direitos humanos, para existirem efetivamente, precisam estar conectados com a dimensão de outros direitos, sejam eles sociais, econômicos, culturais e de solidariedade, os quais são essenciais para proteção do ser humano (propriedade da *essencialidade*). A *efetividade* direciona o olhar aos diferentes contextos em que o homem está inserido e onde os direitos humanos precisam atuar. Além disso, temos a característica da *relatividade*, que pode ser assim esclarecida:

O princípio da relatividade dos direitos humanos possui dois sentidos, um *amplo* e um *restrito*. Pelo **sentido amplo**, a relatividade é vista com relativismo cultural, buscando-se um diálogo com a universalidade dos direitos e as diversas culturas existentes; pelo **sentido restrito**, a relatividade é vista como limitabilidade dos direitos humanos, não reconhecendo nenhum deles como absoluto. (GARCIA; LAZARI, 2015, p.54. Grifos dos autores)

No campo dos direitos humanos, o contexto cultural é fortemente considerado, com especial atenção à forma como ocorrem as relações individuais inseridas na complexa teia do multiculturalismo⁹. Sabe-se que os direitos humanos estão em constante modificação e que alguns ainda podem ser desconhecidos, justificando-se, assim, o atributo da *inexauribilidade*. Os autores colocam que a *interdependência ou inter-relação* é, na verdade, um fundamento dos direitos humanos, pois trata-se da “dignidade da pessoa humana”, que deve ser buscada, sendo “o valor-base de interpretação de qualquer sistema jurídico, internacional ou nacional, que possa se considerar compatível com os valores éticos, notadamente da moral, da justiça e da democracia” (2015, p.97).

Há no direito humano a ideia de *proibição do retrocesso*, ou seja, a impossibilidade de negá-lo ou de extingui-lo do seio da vida social. Foi no período após a Segunda Guerra Mundial,

⁹ Sobre o multiculturalismo, Teixeira Coelho (1997, p.262) coloca: “De uso corrente a partir da década de 80, em particular nos EUA e na Europa, indica preferencialmente um novo modo de interação entre grupos étnicos e, em sentido amplo, entre culturas distintas pela orientação religiosa, pelo sexo, pelas preferências sexuais, etc. Sob o aspecto étnico, o multiculturalismo apresenta-se como lutas de minorias raciais por uma política de igualdade de oportunidades e é um herdeiro dos movimentos dos anos 60 nos EUA”.

quando o mundo se deparava com as atrocidades do regime nazista e a com rendição do Japão, mediante o ataque com as bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki, que organismos internacionais constataram a violação da dignidade da pessoa humana, em escala mundial:

A formação de uma estrutura normativa de direitos humanos pode ser remontada ao processo de internacionalização destes direitos, que é **relativamente recente**, remetendo-se ao pós-guerra enquanto resposta às atrocidades e aos terrores cometidos durante o nazismo, notadamente diante da lógica de destruição de Hitler e da descartabilidade da pessoa humana por ele pregada que gerou o extermínio de milhões de pessoas, tudo com o embasamento legal. (GARCIA; LAZARI, 2015, p.62. Grifo dos autores)

Tanto o Estado quanto os cidadãos podem ser violadores dos direitos humanos e não é possível a garantia de certos direitos justificados pela supressão de outros. Por isso, apesar da dimensão coletiva do direito, ela está centrada na dimensão individual. O indivíduo tem o direito assegurado, mesmo que seu desejo esteja em contraposição a determinado costume da comunidade na qual esteja inserido. Um exemplo disso seria a mutilação genital que muitas mulheres africanas ainda hoje sofrem¹⁰.

Não obstante, esses direitos “conhecidos” são destinados a todos os seres humanos, independentemente do gênero, idade, classe social, cor ou credo. No entanto, a aplicabilidade desses direitos pode variar por fatores culturais, o que justifica a criação de sistemas regionais de proteção dos direitos humanos. A *Declaração Universal dos Direitos Humanos* foi formulada em 1948, sendo “o primeiro e principal documento declaratório de direitos humanos internacionais da história, que deu fundamento a todo o sistema jurídico que veio a ser construído e baseou-se na Carta da ONU de 1945” (GARCIA; LAZARI, 2015, p.159). Os autores sinalizam, ainda, que a *Declaração* não é um tratado, convenção ou pacto, não tendo meios coativos. “Entretanto, os seus dispositivos encaixam-se na noção de *soft law*¹¹, visto que acabam por pautar largamente as relações sociais no que diz respeito à proteção dos direitos humanos” (2015, p.159).

A primeira espécie dos direitos humanos refere-se aos direitos civis e políticos. A segunda espécie é constituída pelos direitos econômicos, sociais e culturais, conhecida também como segunda dimensão do direito (igualdade material). Nesta, o Estado tem um papel fundamental na equiparação dos direitos, a partir de uma interferência estatal que permita

¹⁰ Sobre o assunto, ver: ONU. Disponível em: <<http://www.onu.org.br/?s=Mutila%C3%A7%C3%A3o+Genital+Feminina&x=-1155&y=-614>>. Acesso em: 29 fev. 2016.

¹¹ Expressão utilizada no âmbito do Direito Internacional Público e que designa o texto internacional, sob diversas denominações, que são desprovidos de caráter jurídico em relação aos signatários. Cf. DireitoNet. Disponível em: <<http://www.direitonet.com.br/dicionario/exibir/1042/Soft-law>>. Acesso em: 2 jan. 2015.

assegurar aos sujeitos suas necessidades. Torna-se complexa a questão, pois existe um custo financeiro e, muitas vezes, cabe ao Estado escolher a área para maior investimento. A área cultural sofre restrições, tanto por não ser considerada prioritária, em alguns casos, quanto às sanções à liberdade de expressão dos sujeitos. O entendimento polissêmico da ideia de “cultura” também é um entrave para a ação do Estado. A terceira dimensão de direitos humanos é composta pelos conhecidos direitos difusos e coletivos, pertencentes à coletividade, que são os “direitos de fraternidade ou de solidariedade”.

Nesta pesquisa, nos detivemos a explanar sobre os direitos da segunda dimensão, especificamente os direitos culturais. Para tanto, citamos a *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural*, publicada em 2002, que apresenta em seu artigo 5 os direitos culturais, marco propício da diversidade cultural:

Os direitos culturais são parte integrante dos direitos humanos, que são universais, indissociáveis e interdependentes. O desenvolvimento de uma diversidade criativa exige a plena realização dos direitos culturais, tal como os define o Artigo 27 da Declaração Universal de Direitos Humanos e os artigos 13 e 15 do Pacto Internacional de Direitos Econômicos, Sociais e Culturais. Toda pessoa deve, assim, poder expressar-se, criar e difundir suas obras na língua que deseje e, em particular, na sua língua materna; toda pessoa tem direito a uma educação e uma formação de qualidade que respeite plenamente sua identidade cultural; toda pessoa deve poder participar na vida cultural que escolha e exercer suas próprias práticas culturais, dentro dos limites que impõe o respeito aos direitos humanos e às liberdades fundamentais. (UNESCO, 2002, s.p.)

Os direitos culturais estão no cerne dos direitos humanos, dando consistência à palavra “liberdade”, enquanto ação exercida no interior de um sistema, numa perspectiva histórica, dinâmica e evolutiva. O direito à cultura pode ser entendido a partir de três vertentes: participar da vida cultural, ter acesso à vida cultural e contribuir para a vida cultural. Assim, interessa-nos pensar o direito individual dos sujeitos dentro dos sistemas culturais em que estão inseridos, permitindo ao indivíduo participar da vida cultural e estar livre da imposição cultural. Aqui, ele sobrepõe a dimensão coletiva, mesmo que seja de negação ou oposição.

Dessa forma, ao refletirmos sobre a ação de mediação cultural no campo das artes cênicas na cidade de Salvador, precisamos no primeiro momento entendê-la como uma ação política de aproximação do contexto artístico a diversos sujeitos mediados. Nesse sentido, não se trata da ação isolada de distribuir benefícios materiais (ingressos, por exemplo), mas da possibilidade de criação de condições para que esses indivíduos se reconheçam enquanto sujeitos de direito. E esse é um enorme desafio para o mediador cultural, pois existem muitas

questões que envolvem esse trabalho, sobre as quais refletiremos ao longo desta escrita.

Entendemos que a cultura não pode ser encarada como um elemento especial da vida humana, mas que precisa estar transversalizada no campo da política. O que se pretende chamar à atenção é que o objeto de todo direito do homem é uma relação social digna, e que, portanto, a cultura perpassa todos os demais direitos, seja o civil, o político, o social, o econômico, o direito à informação etc.

Diante do exposto, fica claro que, se os sujeitos não têm o direito à expressão, os demais direitos garantidos (saúde, alimentação, educação, moradia) possivelmente atenderão à lógica do Estado, que por vezes expressa os anseios de uma classe dominante e a lógica de mercado, e não as verdadeiras necessidades de toda a população. Por isso, a liberdade não consiste apenas em dizer o que se deseja, mas em ter condições propícias para dizer, ou seja, participar da vida cultural. Podemos pensar, por exemplo, que o trabalho não é apenas um direito do cidadão, pela questão da remuneração, mas uma forma social na qual os sujeitos podem contribuir para a coletividade, um espaço também para a criação simbólica, portanto uma prática cultural.

Bourdieu (2007) apresenta três noções de capital, a saber: econômico (renda, salário, imóveis), capital social (relações sociais que podem ser convertidas em processos de dominação) e o capital cultural. Este último pode ser considerado de três formas: (a) Objetivado – materialmente transferível por meio de um suporte físico (livro, tela, CD), numa relação de propriedade adquirida; (b) Institucional – que alude ao capital objetivado, mas por meio de uma diplomação/titulação que reconheça este saber e; (c) Incorporado – integrante e indissociável da pessoa, oriundo das experiências culturais desse sujeito, da criação de sentidos diante da obra de arte. O entendimento de capital cultural é capaz de esclarecer as relações simbólicas de poder e sua articulação com outros segmentos da sociedade. Esse jogo de poder é responsável pela destruição de imaginários, apagamentos das micro-histórias e massificação das práticas culturais.

O autor nos alerta que o capital cultural atua no sentido de segregar ricos e pobres, pois o entendimento de cultura aqui existente é a prática de um grupo específico de pessoas que se sobrepõe, sem respeitar as singularidades e a diversidade cultural. O espaço escolar seria um espaço uniformizador, nesse sentido. No entanto, se pautarmos o entendimento de capital cultural no celeiro dos direitos culturais, podem-se ampliar os direitos dos homens, como vetor importante para o desenvolvimento da sociedade.

O olhar lançado sobre a dimensão cultural apresenta a pluralidade de fazeres culturais, e nos coloca diante da questão da diversidade cultural, seus entraves e complexidade, que vai além das diferenças de expressão e dos sujeitos. Assim,

ao se falar de diversidade cultural nos referimos a modelos normativos diversos que ordenam não apenas a produção e as trocas simbólicas no campo estético, religioso e lúdico, mas que se referem também às maneiras como se definem as formas de aprendizagem, circulação, apropriação, distribuição, mercantilização de bens e processos culturais. (BARROS, 2011, p.20)

A diversidade cultural amplia as discussões em torno do desenvolvimento humano¹², trazendo para a pauta uma dimensão que não é a econômica. A *Declaração de Friburgo*, criada em 1998 pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), com a participação do Instituto Interdisciplinar de Ética e Direitos Humanos da Universidade de Friburgo, na Suíça, visa reunir e explicitar os direitos culturais apresentados em outros documentos internacionais, numa perspectiva de pautar as constantes violações existentes no campo do direito cultural. O documento é constituído de doze artigos, dois dos quais são voltados para os princípios e definições, seis dão conta da natureza dos direitos culturais e quatro são procedimentos para a implementação. A legitimidade da declaração se dá porque

as causas da violência, individual e coletiva, devem ser em parte procuradas nos diferentes tipos de humilhação da identidade. A humilhação desespera, pois o indivíduo entra em um impasse à medida que sua capacidade de desenvolvimento pessoal e social é negada, desnaturada e destruída. A eficácia dos direitos culturais surge como fator primordial da paz duradoura. A compreensão de seu conteúdo permite, também, resistir a todas as manipulações que se formam em torno das identidades e que visam criar ‘blocos’ de uns contra os outros. (MEYER-BISCH; BIDAULT, 2014, p.27. Grifo dos autores)

Patrice Meyer-Bisch (2013) alerta que as guerras e o terrorismo no mundo são consequência da violação dos direitos culturais, pois aqueles que as executam lançam sobre o grupo a ser “dominado” um olhar de superioridade, como se o diferente fosse um “monstro” a ser conquistado, havendo muitas vezes conflitos identitários.

O Estado não produz cultura, mas propicia, por meio de mecanismos, o seu surgimento, fortalecimento e difusão. Nesse sentido, a dimensão subjetiva do direito à cultura, *o desejo*, tende a ser esquecido por sua enorme individualização, enquanto o Estado atua nas possíveis generalizações culturais, nas *necessidades*, por seu caráter mais coletivo. Atualmente,

¹² *Desenvolvimento humano* “é um conceito que vem se desenvolvendo há bastante tempo, e mais recentemente aparece mais sistematizado nos Relatórios de Desenvolvimento Humano da ONU, a partir da década de 1990” (SALVATO, 2008, p.76). O autor nos esclarece que se trata da ampliação do entendimento de *desenvolvimento* de um país, incluindo a dimensão humana e não apenas a econômica.

quaisquer debates sobre o desenvolvimento cultural levam em consideração as questões de gênero ou de minorias, por exemplo, buscando evidenciar o discurso da acessibilidade. Em paradoxo,

a busca excessiva pela diferença acabará provocando nos nossos dias o esgotamento da alteridade, a eliminação do Outro. O mais irônico é que o culto à diferença, ou mesmo, o direito à diferença funcionarão como uma forma de exorcismo do Outro, uma dissimulação universalista que acabará legitimando sua superioridade, exatamente por pensar a diferença, ou seja, por definir critérios para estabelecê-la. (LEITÃO; GUILHERME, 2014, p.245)

A sinalização das autoras acima nos convida a refletir sobre esse movimento de busca por uma singularidade dos sujeitos – em outras palavras, das especificidades, importantes no campo das políticas públicas, por ainda serem tão recentes, principalmente no atendimento a demandas peculiares. Se aqui conclamamos o direito de acesso e participação da vida cultural por crianças, jovens e adultos, a situação é ainda mais complexa quando falamos no acesso de pessoas com deficiência ao equipamento cultural, pois o seu projeto arquitetônico por vezes ainda não considera minimamente as dificuldades de mobilidade de uma pessoa cega ou mesmo de uma mãe com carrinho de bebê. Por outro lado, nessa fragmentação, podemos correr o risco de criar rótulos e reforçar estereótipos, afastando-nos equivocadamente da dimensão do homem coletivo, maquiado por um discurso em nome da igualdade e da universalidade dos sujeitos.

Segundo Patrice Meyer-Bisch (2013), a busca pelo entendimento de identidade não deve ser vista como refúgio, mas como um espaço de hospitalidade. Somos todos marcados por singularidades, mas com intimidades universais, como o amor, a morte, a dor, o sangue, sendo que o espaço da obra de arte nos possibilita viver esse encontro; existe um ato público nessa circulação de sentidos.

No pensamento desse teórico, tal circulação de sentidos marca a desigualdade entre pessoas “ricas” em cultura e as “pobres”. Segundo o autor, essa “pobreza” pode ser relacionada à ausência de um repertório gestual, à capacidade de admiração de uma paisagem ou ainda ao próprio reconhecimento de habitação do próprio corpo. A falta de consciência dos sujeitos em relação ao tempo gera uma falta de confiança em si e no coletivo justamente por não terem acesso à sua memória, ficando sem elementos para imaginar o futuro. Assim, sobrevive-se um dia de cada vez, num estado de mediocridade diante da vida: sem propósito, sem referência e sem acesso. Apesar do aparente radicalismo na visão desse autor, ele visa problematizar a complexidade dos processos de dominação dos sujeitos e como eles ocorrem também por meio da cultura. Sabemos que o próprio discurso que nomeia distintamente os “pobres” e os “ricos”

em cultura guarda em si um olhar de dominação num território onde “cultura” é tida como sinônimo de “educação” e/ou “civilização”. Por outro lado,

no Brasil, todas as organizações não governamentais (ONGs) que têm obtido sucesso na educação dos excluídos, esquecidos ou desprivilegiados da sociedade estão trabalhando com arte e até vêm ensinando às escolas formais a lição da arte como caminho para recuperar o que há de humano no ser humano. (BARBOSA, 2009, p.20)

Quando falamos em acesso, não estamos afirmando somente a necessidade da oferta de oportunidades que propiciem a inserção dos sujeitos nas salas de teatro ou nas galerias de arte, pois essa medida isolada não asseguraria aos sujeitos a apropriação desse direito. O apropriar-se não diz respeito apenas à compra de objetos artísticos, mas a consciência de que podemos ter uma vivência estética no cotidiano, seja numa paisagem natural ou diante do caos urbano, seja ainda no reconhecimento do seu próprio potencial enquanto sujeito criador. Rubem Alves (2004), colunista da *Folha de S. Paulo*, coloca de forma bastante metafórica essa questão: “Mas uma mulher que vivia perto da minha casa decretou a morte de um ipê que florescia à frente de sua casa porque ele sujava o chão, dava muito trabalho para a sua vassoura. Seus olhos não viam a beleza. Só viam o lixo” (ALVES, 2004, s.p.). Apontamos aqui uma questão que também é social. Ao longo desta dissertação, apresentaremos depoimentos de sujeitos que, a partir do contato com o campo artístico, foram convidados a pensar sobre a sua própria existência. Nesse sentido, a mediação cultural é uma prática que pode e deve ser voltada a todos os sujeitos, pois a ela interessa a experiência do sensível e a criação da relação de pertencimento com o espaço artístico.

Acreditamos que a vivência artística pode ocorrer no nível da experiência, entendida aqui a partir do teórico Jorge Larrosa Bondía (2002), como lugar de atravessamento, do que nos passa, nos acontece. Como algo extremamente individual e subjetivo, pelo que duas pessoas podem estar diante do mesmo acontecimento e ter experiências bem diferentes:

O sujeito da experiência, se repassarmos pelos verbos que Heidegger usa neste parágrafo, é um sujeito alcançado, tombado, derrubado. Não um sujeito que permanece sempre em pé, ereto, erguido e seguro de si mesmo; não um sujeito que alcança aquilo que se propõe ou que se apodera daquilo que quer; não um sujeito definido por seus sucessos ou por seus poderes, mas um sujeito que perde seus poderes precisamente porque aquilo de que faz experiência dele se apodera. Em contrapartida, o sujeito da experiência é também um sujeito sofrendor, padecente, receptivo, aceitante, interpelado, submetido. Seu contrário, o sujeito incapaz de experiência, seria um sujeito firme, forte, impávido, inatingível, erguido, anestesiado, apático, autodeterminado, definido. (BONDÍA, 2002, p.25)

O autor sinaliza que vivemos num mundo no qual a vivência da experiência torna-se cada vez mais rara. Para tanto, ele aponta que o excesso de informação seria uma antiexperiência, visto que estamos diante de um enorme contingente e que precisamos manipular diariamente. Essa preocupação em saber cada vez mais sobre tudo, num processo de acumulação de títulos acadêmicos ou de emissão de opiniões, afasta-nos do momento presente de contemplação. Podemos citar como um comportamento atual de muitos sujeitos a urgência no registro das vivências (um show, uma festa, um passeio) e a produção de uma narrativa, nas redes sociais, a partir de um fragmento do vivido – um comportamento que nos afasta do agora, da vivência que pode ser uma experiência.

Em segundo lugar, a experiência é cada vez mais rara por excesso de opinião. No cotidiano, somos conclamados a emitir pareceres sobre os acontecimentos, falas que muitas vezes são reproduções do discurso do outro, ou ainda um simples e condenatório “a favor” ou “contra”. Em terceiro lugar, a experiência é cada vez mais infrequente, por falta de tempo – a sensação constante de que ele não é suficiente para fazer tudo o que se desejaria e como gostaria, pois não é possível maturar as ideias, construir relações nos grupos sociais, ter tempo para o silêncio. Desenvolvemos uma percepção fragmentada diante da vida, que vai a um ritmo fugaz e frenético, esquecemos o passado e olhamos insistentemente para um futuro.

Em quarto lugar, a experiência é cada vez mais rara por excesso de trabalho, ao sermos sujeitos de quererem, e, por isso, estamos sempre insatisfeitos, numa busca frenética e constante por algo que não temos.

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

O lugar da experiência é o lugar da paixão e principalmente da sua passionalidade, a capacidade de ser livre e escravo, de viver a tensão entre a dor e o prazer, do intenso desejo. No apaixonado, há uma relação de dependência com o outro, o externo, na existência de um cativo consentido. O apaixonado é a própria paixão, numa relação tão intrínseca como a vida e a morte. A paixão é um sentimento que nos toma, sendo capaz de nos conduzir às profundezas

do reino Hades ou às alturas do Olimpo. Contudo, ela não engessa o sujeito em um estado de passividade, mas, ao contrário, possibilita a produção de uma força, um saber que não é técnico, informacional ou científico. Um saber construído no entrelace de vida e conhecimento: “No saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece” (BONDIA, 2002, p.27). A experiência ocorre em nós, de forma íntima e intransferível, havendo aí uma relação com a existência, com o fato de nos tornarmos conscientemente responsáveis pelas nossas próprias vidas.

Pensar na constituição do sujeito da experiência nos impulsiona a refletir sobre a efetiva garantia do direito à cultura. Contudo, para isso, faz-se necessário um ambiente propício, no qual outros direitos humanos também sejam assegurados, sobretudo o direito à educação. Pensar no efetivo *desenvolvimento humano* da população brasileira parece-nos bastante longínquo. Por hora, nos cabe pautar essa questão.

2.1 A CULTURA E A ARTE

Neste trabalho nos interessa pensar as ações de formação de espectadores para as artes cênicas, buscando conectar em rede os conceitos de cultura e arte. Apesar de terem um entendimento bastante polissêmico, nos interessa nesta pesquisa as definições apresentadas na *Declaração de Friburgo*, no artigo 2º:

- a. o termo ‘cultura’ abrange os valores, as crenças, as convicções, as línguas, os saberes e as artes, as tradições, instituições e modos de vida através dos quais uma pessoa ou um grupo expressa sua humanidade e o significado que ela ou ele dá a sua existência e a seu desenvolvimento;
- b. compreende-se a expressão ‘identidade cultural’ como o conjunto de referências culturais pelo qual uma pessoa, individualmente ou em grupo, se define, se constitui, se comunica e pretende ser reconhecida em sua dignidade;
- c. compreende-se por ‘comunidade cultural’ um grupo de pessoas que compartilham referências constitutivas de uma identidade cultural comum que elas pretendem preservar e desenvolver. (MEYER-BISCH; BIDAULT, 2014, p.21)

Somos todos sujeitos produtores de cultura e a nossa relação com esse fazer cultural diz muito sobre os processos criativos da sociedade (*modus operandi*). Quando nos referimos ao trabalho da mediação cultural, concordamos que todos os sujeitos, independentemente das

condições econômicas e sociais, são produtores de cultura. Sabemos que esse discurso é bem sedimentado no campo acadêmico, todavia o que vemos no senso comum é ainda a utilização da palavra “cultura” como sinônimo de educação e/ou civilização (MATTA, 1981). Esse discurso é bastante perigoso quando nos referimos a ações da mediação cultural que podem vir a se restringir apenas a ações voltadas para apenas às pessoas com baixo poder aquisitivo, subestimadas enquanto produtores de cultura.

Segundo Coelho (2008), a ideia de cultura, a partir da segunda metade do século XX, está conectada aos aparelhos tanto do Estado quanto do mercado, sendo um potente instrumento de luta ideológica. Vivemos um processo de *domesticação da cultura*, em que ela assume, na contemporaneidade, um lugar de “boa filha”, capaz de minimizar as desigualdades sociais, educacionais, a violência e ainda gerar emprego e renda, sendo um importante instrumento do Estado para desenvolver o país mediante as ações de inclusão social. Numa perspectiva mais histórica, o autor relata:

É o que acontece agora: espera-se que a cultura mantenha o tecido social, a (rala) trama ideológica restante – ausência que não deixará saudade – e a (débil) costura econômica. Pensando no caso brasileiro, depois de ter servido como instrumento de *integração nacional* sob a ideologia da ditadura militar entre 1964 e 1984, a grande palavra de ordem da cultura agora, nestes anos de 2003 e 2004, é *inclusão social*, da qual a cultura surge como veículo aparentemente e forçadamente privilegiado (uma vez que da economia ou do planejamento econômico neste momento pouco se pode esperar neste sentido). (COELHO, 2008, p.10. Grifos do autor)

Nesse contexto, pensemos a cultura como instância de poder mantenedora de certas violências e padrões. Assim, é perigoso o discurso do “vamos levar teatro para os menos favorecidos”. É preciso pensar na complexidade existente, também, no campo da cultura e da arte e, por isso, talvez minimizar a ingenuidade seja o primeiro passo – do contrário, corremos o risco de desprezar o fazer artístico e cultural desses indivíduos, negando sua capacidade re-inventiva. Assim, existem efeitos produzidos que são o oposto do que se busca com a cultura, como aquela que estimula o desenvolvimento humano e os processos sociais.

Teixeira Coelho (2008) evoca cinco representações para discutir a violência na cultura e que certamente contribuirão nesta explanação, a saber: (a) A cultura como a cereja do bolo; (b) A cultura é a violência; (c) A boa cultura, a cultura para o social; (d) Uma ecologia cultural; (e) A exceção da arte. O autor alerta sobre o espinhoso lugar que posiciona a sua fala, na qual a cultura não é apenas um lugar de positividade.

A primeira imagem apresenta a cultura como algo à parte, um lugar protegido, longe da

barbárie e restrita a uns poucos que possuem oportunidade para tal erudição, tornando-se sujeitos mais polidos e elevados. A segunda representação apresenta o embate entre a ‘velha cultura’ e a ‘nova cultura’, sendo esta supostamente libertadora. Aqui a cultura é a violência. No entanto, essa imagem desconsidera a dinâmica cultural, na qual todos somos produtores culturais, independentemente das condições e da difusão dessas produções. Na terceira representação, a cultura é vista como a salvaguarda para o desenvolvimento de uma sociedade mais justa e igualitária, a “(...) cultura como uma instituição repleta de positividade, e apenas positividade (a cultura como algo *bom*, como o *bem*), por isso capaz de promover a grande reforma do homem e da sociedade (...)” (COELHO, 2008, p.91), sendo essa a imagem presente no cenário da política cultural do Brasil nos primeiros anos do século XXI. O teórico ainda questiona sobre o lugar da cultura como o centro de uma política pública e conclui: a cultura não impede os horrores e os massacres. Enfrentamos na sociedade o embate da cultura objetivada comum com a produção cultural subjetiva. Nesses termos,

o *inerte cultural* permite que identifiquemos uma falha na hegemônica representação da cultura que hoje conhecemos, a da cultura como positividade, e que consubstancia outro dos paradoxos culturais, outra da tragédia da cultura. A cultura surge do eterno conflito entre a cultura e a vida, a cultura subjetiva, produtora de formas culturais ativas postas em práticas culturais aqui-e-agora pelos *indivíduos criadores* (insisto nesta expressão) e as formas culturais reificadas, relativamente congeladas, que constituem a cultura objetivada. (COELHO, 2008, p.97. Grifos do autor)

Diante do exposto, chega-se à quarta representação como real possibilidade de pensarmos numa ecologia da vida humana, numa diminuição dos limites entre a cultura objetivada e subjetiva, numa relação mais horizontalizada e menos violenta. Para Coelho (2008, p.102) “(...) vamos tratar de culturalizar todas as categorias pelas quais vemos o mundo e a vida e pelas quais agimos sobre a vida e o mundo, como único modo de reduzir a distância entre as duas esferas culturais”. A arte é um exercício da violação, da quebra da ruptura, e nem sempre um espaço de alento e conforto. Em *A Ordem do Discurso* (2007), Michel Foucault traz a imagem do bobo da corte, o único autorizado a proferir certos discursos ao rei, mas que também assume o papel do louco – aquele cujo discurso não é considerado legítimo, real, inclusive inaudito na área jurídica. Esse é o lugar do artista, um exercício do simbólico, carregado de intersubjetividade, entre aquele que produz, o suporte escolhido e quem será o sujeito da recepção. A arte possibilita ao indivíduo se comunicar com o outro e consigo. Coelho (2008, p.105) diz que “a arte convoca a consciência para dedicar-se inteiramente a ela mesma, quer dizer, à obra e à consciência, e à relação entre uma e outra”, e continua:

Cultura é a regra, a arte é a exceção, como Godard insiste em dizer em suas imagens. A arte não foi feita para promover a exclusão da violência, nem a inclusão social, como hoje se prefere afirmar num discurso simplista que ostenta tanto um desconhecimento do processo cultural mais amplo quanto uma vontade de controlar os seus efeitos. Pelo menos, não a arte moderna e a arte contemporânea. Na política cultural há um jogo delicado entre a cultura e a arte. Apostar tudo na cultura é perder o jogo maior, talvez o único que interessa. Jogar todas as fichas na arte é passar ao lado da *cultura comum*, se ela pode existir e nos limites estreitos em que é desejável. O que se sabe de concreto é que todos os regimes totalitários, leigos ou religiosos, insistem na cultura e temem a arte. (COELHO, 2008, p.107. Grifo do autor)

Sob esse ponto de vista, reconhecendo-a como um espaço perigoso de expressão, não reprodutível e que necessita do encontro para a construção de sentidos, a obra de arte é maior do que o próprio artista. Existe no encontro entre o criador e o espectador o surgimento de uma terceira coisa, da qual ninguém é dono e que está muito além da transmissão de um saber, sem relação direta de causa e efeito: um espaço de afetividade, de sensibilidade. O artista não busca a confirmação de suas certezas, mas, ao contrário, o seu desmantelamento: identificar rotas de fuga para o cotidiano, não a partir da criação de um mundo de ilusões, mas de uma poética de incertezas, sobre a própria realidade, da subversão do tempo e do espaço.

As relações entre cultura, arte e cidade estão diretamente enlaçadas – uma é fundamental para o entendimento da outra, principalmente quando nos interessa conhecer os contextos nos quais os processos de mediação cultural estarão inseridos. Nesse sentido, vamos pensar a cidade como um fenômeno cultural e, para tanto, é preciso refletir sobre as múltiplas culturas das cidades. O espaço urbano pode ser pensado como centralidade, lugar de encontro ou ainda de intercâmbio. Não obstante, ele não é homogêneo e sua arquitetura pode gerar o fenômeno de deslocamento e, por conseguinte, de autossegregação. As praças públicas substituídas pelos grandes shoppings centers, moradores priorizando o automóvel, servidos pelas grandes avenidas. Ao mesmo tempo, temos as comunidades virtuais que limitam a circulação concreta das pessoas. Nesse sentido, Ângelo Serpa (2010) pontua:

A questão que se coloca aqui é como fazer frente a este descolamento e dar novos sentidos à ideia de cidade como fenômeno cultural, como centralidade cultural. Isso nos leva também à ideia de centralidades vividas, que se constituem a partir da esfera da reprodução da vida e do cotidiano de relações sócio-espaciais em cada lugar concreto, especialmente nos bairros populares das metrópoles. (2010, p. 30-31)

O olhar pela cidade precisa ser de forma errante, permitindo experienciar o espaço de

dentro, como um enorme corpo com seus atalhos e possibilidades não apenas visuais, mas táteis, olfativas, sonoras. Essa é a poética da cidade, mas infelizmente não é um direito garantido a todos. E, quando afirmamos essa máxima, é que ela é o resultado da pergunta: você mora em Salvador mesmo? Ou ainda: a qual Salvador você está se referindo? Na cidade, as realidades centro e periferia são díspares e produzem a constituição de diversas identidades.

Nesse aspecto, por exemplo, fica claro o encantamento das crianças ao frequentarem o Teatro SESC-SENAC Pelourinho, antes mesmo de entrarem no edifício teatral. Caminhar no Pelourinho (cartão postal de Salvador) não faz parte do cotidiano de muitos desses pequenos, e visitar essa ‘Salvador mesmo’ é deparar-se com o imaginário estereotipado de uma cidade colorida, festiva, da roda de capoeira e da baiana de acarajé. Por isso, para muitos, a experiência foi conhecer uma cidade que não é aquela do seu cotidiano. Há aqui um fenômeno de construção de laços de pertencimento, desse espaço, dessa memória, dessa história. Nessa direção, para Eneida Leal Cunha,

pensar a cultura em Salvador significa pensar no paradoxo desta cidade negra, desta cidade afrodescendente, desta cidade festiva, dançante e, ao mesmo tempo, desta cidade profundamente desigual, profundamente racista, profundamente discriminadora e profundamente violenta, nas suas relações inter-raciais. (CUNHA, 2010, p.169).

Ao pensarmos nessa cidade, é preciso considerar a sua organização espacial e a localização prioritária desses equipamentos culturais que estão no centro da cidade, sobretudo na Avenida Sete de Setembro e em suas proximidades, e que por isso acabam influenciando a dinâmica de criação e difusão dos bens culturais.

Entendemos como equipamentos culturais espaços como museus, bibliotecas, galerias, salas de cinema, entre outros. Contudo, para este estudo, priorizamos os edifícios teatrais. O projeto de pesquisa *Equipamentos culturais de Salvador: públicos, políticas e mercados*, coordenado pela Profa. Gisele Marchiori Nussbaumer, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA), publicado em 2005, sinalizou a presença de 32 espaços teatrais¹³ na cidade.

¹³ Nos dados de 2005, temos registrados um total de 32 teatros em Salvador, sendo que, no presente, dois deles se encontram fechados temporariamente para reforma: o Teatro Martin Gonçalves e o Cine-Teatro SESC-SENAC Casa do Comércio. Os teatros em funcionamento são: Café-teatro Zélia Gattai, Cine-teatro do ICBA, Cine-teatro do ICEIA, Cine-teatro Solar Boa Vista, Espaço Xisto Bahia, Sala Principal do Teatro Castro Alves/TCA, Sala do Coro do TCA, Teatro ACBEU, Teatro Anchieta, Teatro Caballeros de Santiago, Teatro da Barra, Teatro Dias Gomes, Teatro Diplomata, Teatro do IRDEB, Teatro do ISBA, Teatro do Movimento, Teatro Gamboa, Teatro Gil Santana, Teatro Gregório de Mattos, Teatro Hora da Criança, Teatro Jorge Amado, Teatro Miguel Santana, Teatro Módulo, Teatro Molière, Teatro Salesiano, Teatro Sartre, Teatro SESC-SENAC Pelourinho (com dois espaços, o

Dez anos depois, é necessária uma atualização desses dados. Ainda que não tenhamos informações oficiais, podemos acrescentar à lista o Teatro Martim Gonçalves e o Cine-Teatro SESC-SENAC Casa do Comércio, que voltaram ao funcionamento. Por outro lado, a Sala do Coro/TCA encontra-se fechada para reforma e o Cine-Teatro do ICEIA possui sua sala principal fechada e tem um de seus anexos funcionando atualmente como o Armazém Cenográfico. Podemos acrescentar ainda os equipamentos Espaço Cultural Alagados e Centro Cultural Plataforma, além do Teatro Experimental na UFBA e do Espaço Cultural Barroquinha. Alguns dos espaços identificados na supracitada pesquisa não funcionam com programações regulares.

Destacamos a existência de três edifícios teatrais que são mantidos pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SECULT), que estão em funcionamento neste ano de 2015 e que não estão localizados no centro da cidade, a saber: o Cine Teatro Solar Boa Vista, localizado no Engenho Velho de Brotas; o Espaço Cultural Alagados, na Península de Itapagipe; e o Centro Cultural Plataforma, no Subúrbio Ferroviário. A equipe gestora desses teatros vem construindo um importante espaço de diálogo com as comunidades do seu entorno, tanto na perspectiva de estabelecer a relação de pertencimento, na difusão e profissionalização dos produtos artísticos locais, como no intercâmbio de produções.

Em entrevista¹⁴ com Jamira Alves Muniz, gestora há cinco anos do Espaço Cultural Alagados e líder comunitária, ao ser indagada sobre a importância desse equipamento cultural localizado no fim de linha do Uruguai, ela relata: “Costumamos dizer que foi o maior instrumento de combate à violência, além de ser um patrimônio que reúne todas as formas de cultura, tendo uma importância muito valiosa para essa comunidade”. Em seu discurso, fica clara a vocação desse espaço como impulsionador de processos geradores de uma relação de pertencimento entre públicos e equipamento cultural. Atualmente, o espaço vem ganhando destaque, sendo palco da concretização de projetos culturais que buscam ser beneficiados pela articulação comunitária já existente, na presença de espectadores para as programações, sobretudo voltadas para o público infantil.

Nesse aspecto, verifica-se a complexa teia que envolve os campos da cultura e da arte e como a existência de um equipamento cultural pode atuar de forma efetiva na minimização do distanciamento e do desmantelamento hierárquico da produção cultural de uma cidade.

Principal e o Arena), Teatro Sesi Rio Vermelho, Teatro Vila Velha (que inclui o espaço Cabaré dos Novos) e Theatro XVIII.

¹⁴ Entrevista realizada no dia 5 de fevereiro de 2016, através de e-mail enviado para a gestora.

2.2 BREVE HISTÓRICO SOBRE AS POLÍTICAS PÚBLICAS PARA A CULTURA NO BRASIL

Se pudéssemos pensar uma cidadania cultural, teríamos a certeza de que ela só seria possível por meio de uma cultura da cidadania.

Marilena CHAUI, 2007

A Constituição da República Federativa do Brasil prevê, na Seção III, nos artigos 215 e 216, as diretrizes para o pleno exercício dos direitos culturais brasileiro: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais (art. 215, *caput* CF)” (apud GARCIA; LAZARI, 2015, p.339). Por sua vez, o artigo 216 define a natureza do patrimônio material e imaterial brasileiro, com referência aos diversos povos que constituíram a identidade desse povo.

Dessa forma, a compreensão da cultura como um vetor importante para o desenvolvimento da sociedade possibilita que um novo olhar seja lançado sobre este país constituído de mestiços no corpo e na alma, o que originou uma nova identidade, que é a dos brasileiros, como disse o antropólogo Darcy Ribeiro (1995). A população brasileira, mesmo com vivências e desejos diversos, constrói simultaneamente o tecido cultural deste país.

Assim, as políticas públicas desempenham um papel importante na valorização das crenças, valores e rituais que são fundadores da construção identitária de um povo. A gestão de Luiz Inácio Lula da Silva/Gilberto Gil propõe uma nova discussão sobre a cultura, a partir das dimensões econômica, simbólica e cidadã. Esta última chama a atenção ao direito garantido na Constituição Brasileira de acesso universal à cultura e ao estímulo à criação artística. Nessa perspectiva, enveredamos um pouco pela história, a fim de encontrar elementos que nos possibilitem compreender o presente e conjecturar o futuro.

Lia Calabre e Rosana Bollousa (2014) discutem que a expressão “políticas públicas” está cada vez mais popular, consequência do trajeto trilhado pelo Ministério da Cultura. Para tanto, elas esclarecem que o entendimento inicial de política “refere-se ao universo das relações de poder, dos partidos políticos e dos processos decisórios nas esferas parlamentares de deliberação pública” (2014, p.7), enquanto a política pública “diz respeito ao processo do governo em ação após a tomada de decisões dos parlamentos” (2014, p.7).

Duas vertentes marcam o entendimento do termo “políticas públicas”. A primeira recebe o nome de *Escola Análise Racional de Políticas Públicas*, entendendo a expressão como tudo aquilo que o governo faz. Por essa perspectiva, o governo tem uma atuação protagonista e os demais setores da sociedade têm uma participação pequena. A segunda vertente é denominada *Indagação Pública* e se refere a tudo aquilo que a sociedade e o governo fazem, compreendendo as políticas públicas como processos de construção pública dos governos voltados para problemas públicos. Busca-se uma avaliação crítica e sistemática de tais problemas, para que as políticas públicas possam atender às reais demandas da sociedade.

Nesse aspecto, cabe esclarecer que, ao longo deste trabalho, vamos usar como definição de “políticas públicas” aquela definida pelo *Dicionário Crítico da Política Cultural*: “programa de intervenção realizada pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas” (COELHO, 1997, p.51).

A política cultural tem por objetivo fortalecer a área da cultura, fortalecendo a cadeia produtiva com o envolvimento dos diversos setores da sociedade (Estado, artistas, terceiro setor, sociedade civil etc.). No que se refere ao termo,

por política cultural pode-se entender, inicialmente, o conjunto de intervenções e decisões dos poderes públicos por meio de programas e de atividades artístico-intelectuais ou genericamente simbólicas de uma sociedade, conduzido em nome do interesse geral ou do bem comum de uma coletividade, embora deste âmbito se encontre habitualmente excluída (mas nem sempre) a política de educação ou de ensinos formais (CUNHA, 2014, p.81).

Albino Rubim (2007) aponta a existência de três tristes tradições nas políticas culturais do Brasil – e, por conseguinte, enormes desafios: *ausência, autoritarismo e instabilidade*. A primeira remete ao período do Brasil Colônia, no qual existe o menosprezo pelas culturas indígenas e africanas; a proibição da instalação da imprensa e da livre circulação de livros; e a inexistência do ensino superior. É possível afirmar ainda, no contexto da República Velha, que Dom Pedro II (1825-1891) teve atitudes no campo da cultura, mas que não podem ser consideradas uma efetiva política para a cultura, no Brasil. No referido período, houve a inauguração de Institutos Históricos e Geográficos, a vinda de artistas franceses para o Brasil, através da prática do mecenato, assim como a inauguração da Academia Imperial de Belas Artes (1826). Ainda nessa fase, a arte está restrita aos salões nobres e todas as outras produções culturais do País são desprezadas. Existe intensa referência à *Belle Époque*, como símbolo de civilidade e modernidade. Na República, podemos pontuar ações esporádicas na área da

preservação do patrimônio.

Vale ressaltar que, ao longo da história do Brasil, as acepções de “cultura” foram diferentes. Assim, é importante pontuar que o seu entendimento mais restritivo se configura como um processo excludente dos diversos saberes e fazeres do povo brasileiro:

Num país como o nosso, onde as formas hierarquizantes de classificação cultural sempre foram dominantes, onde a elite sempre esteve disposta a auto flagelar-se dizendo que não temos uma cultura, nada mais saudável do que esse exercício antropológico de descobrir que a fórmula negativa – esse dizer que não temos cultura é, paradoxalmente, um modo de agir cultural que deve ser visto, pesado e talvez substituído por uma fórmula mais confiante no nosso futuro e nas nossas potencialidades (MATTA, 1981, p.2).

A tradição da *ausência* perdurou durante um longo período na história. Segundo Rubim (2007), a Nova República produz uma ação ambígua – ao mesmo tempo em que induz um mecanismo, fragiliza-se a atuação do estado. Nesse contexto, temos a lei Sarney e as subsequentes leis de incentivo à cultura, através da isenção fiscal, que retiram o poder de decisão do Estado, ainda que o recurso seja majoritariamente público. No Governo FHC, a cultura aparece como ‘um bom negócio’:

Em um texto publicado no insuspeito livro *A Era FHC*, José Castello anota esta nova ausência do estado. As leis de incentivo – agora designadas Rouanet e do Audiovisual – assumem o lugar das políticas estatais (CASTELLO, 2002) e o mercado toma o papel do Estado. (RUBIM, 2007, p.3)

A segunda tradição refere-se ao *autoritarismo*. As ditaduras do Estado Novo (1937-1945) e dos militares (1964-1985), de maneira contraditória, criaram uma dinamização cultural no País – a partir da criação de políticas culturais mais sistematizadas – do que poderíamos considerar um esboço de criação de políticas culturais. Houve, no governo de Getúlio Vargas, a criação de inúmeros organismos culturais, tais como a Superintendência de Educação Musical e Artística; o Instituto Nacional do Cinema Educativo; o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN); o Serviço Nacional do Teatro; e a existência do Ministério de Educação e Saúde. Em 1953, tivemos a criação, do Ministério da Educação e Cultura (MEC). Após o golpe de 64 houve, paralelamente, houve uma enorme perseguição a alguns profissionais da cultura, intelectuais, cientistas, com a supressão dos direitos de expressão. No teatro, atores foram espancados por fazerem peças e textos dramaturgicos foram censurados. Podemos registrar exemplos de grupos que se tornaram símbolos da resistência artística, como o Teatro de Arena, com os textos de Augusto Boal, o Teatro Oficina de José Celso Martinez

Côrrea, o Grupo Opinião, de João das Neves, que, em momentos diferentes, viram alguns de seus integrantes sob o imperativo do exílio. Concomitantemente, a “a ditadura investiu forte e deliberadamente no desenvolvimento das indústrias culturais no país, conformando toda a infraestrutura sócio-tecnológica imprescindível à cultura midiaticizada” (RUBIM, 2007, p.4).

A terceira tradição, da *instabilidade*, constitui-se como consequência das demais. Rubim (2007) nos dá como exemplo a criação e a destruição de experiências políticas culturais relevantes no governo Vargas: Mário de Andrade à frente do departamento de Cultura de São Paulo, a primeira experiência efetiva de gestão pública do País, e o fechamento dos Centros de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE) e do Movimento de Cultura Popular (de onde surge o educador e filósofo Paulo Freire). Podemos destacar a manutenção do IPHAN/SPHAN nesse processo, na preservação “do patrimônio de pedra e cal, da cultura branca, de estética barroca e teor monumental” (RUBIM, 2007, p.6). Em 1966, durante a presidência de Castelo Branco (1964-1967), criou-se o Conselho Nacional de Cultura (1966). Durante o governo de Geisel (1974-1978) ocorreu um fortalecimento do setor, com a criação de novos órgãos, como a Fundação Nacional das Artes (FUNARTE) e a promulgação da Política Nacional, em 1975. Com a retomada da democracia em nosso país, nasce o Ministério da Cultura (MinC), com inúmeros problemas financeiros e administrativos:

A criação do ministério em 1985 não implicou a descentralização e nacionalização dos equipamentos e, por conseguinte, da atuação do órgão. Ele continuou sendo um ministério que opera de modo muito localizado e desigual. As tentativas de reverter esta situação sempre foram ocasionais e não resultaram em sua efetiva descentralização e nacionalização. O ministério gira em torno do Rio de Janeiro, principalmente, e de São Paulo e Brasília. (RUBIM, 2007, p.7)

No governo de Fernando Collor de Mello, o MinC foi desmantelado. Em 12 de abril de 1990, foi transformado em secretaria, sendo recriado na gestão do seu sucessor, Itamar Franco, em 1993, pela lei nº 8.490. Trata-se de um período de inexpressividade do governo federal no campo cultural e a lei Sarney foi revogada. Em contraponto, temos a iniciativa da criação das primeiras Leis de Incentivo por estados e municípios. Em 1991, foi promulgada a Lei Rouanet (nº 8.313), com a criação do Programa Nacional de Apoio Cultural (Pronac), em substituição à extinta Lei Sarney. O Pronac, na gestão de Francisco Weffort, foi um importante instrumento de marketing cultural das empresas patrocinadoras, favorecendo um segmento cultural específico do País. “Por certo, [com] a destinação de apenas 0,14% do orçamento da União para a cultura, em 2002, último ano de FHC – Weffort, jamais pode ser tomado como um fator de

fortalecimento institucional do ministério” (RUBIM, 2007, p.7).

O MinC, na gestão de Lula/Gilberto Gil (2003-2008), abrangeu o conceito de cultura, colocando em pauta questões nunca antes discutidas dentro do Ministério. Esse cenário reverberou em novas ações, com uma série de atos que pudessem promover o acesso da maioria da população brasileira historicamente excluída à produção cultural do País, como produtores e fruidores. Essas ações vão reverberar nas secretarias de cultura dos estados, obrigando-as a rever suas ações, em função do novo lugar ocupado pelo Estado na área da cultura.

Dessa forma, o ex-ministro da cultura, Gilberto Gil (2003), em seu discurso de posse no MinC, coloca:

E o que entendo como cultura vai muito além do âmbito restrito e restritivo das concepções acadêmicas, ou de ritos de liturgia de uma suposta ‘classe artística e intelectual’ (...) Cultura como usina de símbolos de um povo. Cultura como um conjunto de signos de cada comunidade e de toda a nação. Cultura como o sentido dos nossos atos, a soma de nossos gestos, o senso de nossos jeitos. (apud FOLHA ONLINE, 2013, s.p.)

Nesse sentido, o entendimento de cultura torna-se fundante para a construção das políticas públicas de um país e não se relaciona apenas com a organização das estruturas culturais, mas também com os procedimentos de criação e de funcionamento de tais políticas, assim como da escuta e diálogo com os envolvidos.

Ao iniciar o governo, novas secretarias foram criadas no Ministério, além de diversas ações de consulta pública que tiveram como reverberação o desenvolvimento do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e do Plano Nacional de Cultura (PNC) e a realização da 1ª Conferência Nacional de Cultura (CNC), dando início a um modo de gerir, no qual a participação popular se tornou fundamental para o exercício democrático. Paralelamente, tivemos a realização de conferências municipais e estaduais da cultura.

A partir de um trajeto de escuta, não apenas de artistas, mas de mestres populares, educadores, gestores e sociedade civil, foi sistematizado um conteúdo que contribuiu para a elaboração do PNC (emenda constitucional nº 48 de 01 de agosto de 2005).

O SNC esteve presente no programa de governo da Presidência da República em 2002 e buscava dar centralidade e institucionalidade à política cultural do nosso país, com um pensamento que atendesse às demandas de uma nação, e não apenas de um eixo geograficamente localizado. Foi sancionado no artigo 216 – A Emenda Constitucional nº 71, de 29 de novembro de 2012:

Art. 216-A. O Sistema Nacional de Cultura, organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa, institui um processo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da Federação e a sociedade, tendo por objetivo promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno exercício dos direitos culturais.

§ 1º O Sistema Nacional de Cultura fundamenta-se na política nacional de cultura e nas suas diretrizes, estabelecidas no Plano Nacional de Cultura, e rege-se pelos seguintes princípios:

I - diversidade das expressões culturais;

II - universalização do acesso aos bens e serviços culturais;

III - fomento à produção, difusão e circulação de conhecimento e bens culturais. (BRASIL, 2012, s.p. Grifo nosso)

Esse trajeto levou Albino Rubim (2007) a uma análise da atuação do MinC no Governo Lula/Gilberto Gil, em embate às três tradições enfrentados pelo setor cultural ao longo da história. Para ele (RUBIM, 2007, p.8), “o papel ativo do estado na formulação e implementação de políticas da cultura” consiste numa crítica direta à ausência do estado na gestão de FHC e ao período de intensa prática do marketing cultural que privilegiava alguns setores e estados brasileiros. A abertura do Ministério para que outros agentes da sociedade civil, e não apenas os artistas, pudessem ecoar os seus discursos, criou um campo mais democrático, conciso e duradouro de atuação dos já mencionados PNC e SNC. A ampliação do entendimento de cultura possibilitou que outros fazeres e saberes pudessem ser legitimados, a exemplo da atenção dada às culturas indígenas. Essas ações passaram, ainda, a atender outras modalidades de culturas: popular, gênero, periféricas, etárias, através de fontes de financiamento específicas. Nesse caso, cabe ainda citarmos o trabalho dos Pontos de Cultura, que são de coletivos ou entidades culturais certificados pelo Ministério. Conforme consta no site do MinC, os “Pontos de Cultura são uma base social capilarizada e com poder de penetração nas comunidades e territórios, em especial nos segmentos sociais mais vulneráveis” (MINC, 2015, s.p.). Está estabelecido o fomento de 15 mil Pontos de Cultura, de acordo com meta do PNC a ser cumprida até 2020 (MINC, 2015, s.p.) Lei 12.343/2010).

No segmento da Formação, foi criada, no primeiro semestre de 2015, a Secretaria de Educação e Formação Artística e Cultural (SEFAC), visando atuar junto ao lema “Brasil: pátria educadora”, proposto pela presidenta Dilma Rousseff. A Secretaria trabalhou junto às ações intersetoriais entre cultura e educação: Mais Cultura nas Escolas, Mais Cultura nas Universidades e Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego (PRONATEC). Conforme

informações do site do MinC¹⁵, a nova secretaria possui três linhas de atuação prioritárias: (a) formação de gestores e agentes culturais; (b) formação artística e profissional; (c) consolidação de uma política cultural voltada para instituições públicas de ensino. Em dezembro de 2015, foi realizado o I Seminário de Formação Artística e Cultural, em Brasília, que contou com uma expressiva participação de entidades públicas e governamentais que atuam na interface cultura e educação. No evento, foi dado o início à construção de um documento que visa balizar as próximas ações da secretaria. Importante salientar que o evento não contou com expressiva participação de funcionários do Ministério da Educação, fragilizando assim a iniciativa, conforme acreditamos, e já demonstrando a dificuldade de articulação entre os setores.

2.2.1 Lei Nº 12.365 - A Lei Orgânica da Cultura da Bahia

Na Bahia, o discurso de descentralizar os recursos financeiros da cultura na gestão de Jaques Wagner/Márcio Meirelles (2007-2010) exigiu não apenas o reconhecimento da enorme diversidade cultural deste estado, mas a necessidade de propor formas de acesso aos recursos públicos que pudessem atingir estes novos anseios. O novo cenário coloca a cultura como eixo estratégico para o desenvolvimento da sociedade, vendo-a não como uma despesa, mas como uma possibilidade de atrair novos investimentos e gerar tributo não apenas econômico, mas, sobretudo simbólico.

Entender o percurso das ações da política cultural do estado da Bahia para a área das artes cênicas necessita do reconhecimento do contexto. Assim, na tentativa de traçar um panorama, estabeleceremos como recorte a compreensão da Lei nº 12.365, de 30 de novembro de 2011. O trecho a seguir ressalta sua importância enquanto marco legal¹⁶.

Ao implementar a Lei Orgânica – legislação que funciona como referência para a estruturação de uma política de Estado, envolvendo conceitos, princípios, modelo de gestão e financiamento, o Governo institucionalizou o Sistema Estadual de Cultura e instâncias de deliberação, como a Conferência Estadual de Cultura e o Fórum de Dirigentes Municipais de Cultura, além de

¹⁵ Cf. MINC. MinC cria nova Secretaria de Educação e Formação Artística e Cultural. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xlR9iTn/content/MinC-cria-nova-secretaria-de-educacao-e-formacao-artistica-e-cultural/10883>. Acesso em: 2 jan. 2015.

¹⁶ Cf. SECULTBA. Conheça o Plano Estadual de Cultura, 01/04/15. Disponível em: <<http://www2.cultura.ba.gov.br/2015/04/01/conheca-o-plano-estadual-de-cultura/>>. Acesso: 30 out. 2015.

tornar obrigatória a execução do Plano Estadual de Cultura. A implantação do Sistema Estadual de Cultura é uma das principais diretrizes desta gestão no campo da cultura. O Sistema constitui-se de um processo de articulação, gestão e promoção conjunta de políticas, pactuadas entre os entes da federação – governos federal, estadual e municipal – e a sociedade civil. (SECULTBA, 2015, s.p.)

No artigo 3º da Lei é apresentada uma listagem das expressões e bens de natureza material e imaterial que fazem parte do plano de ações da Política Estadual de Cultura. Citamos aqui as que mais se aproximam do nosso objeto de estudo: VI - arte-educação; IX - artes cênicas; XVIII - capacitação cultural; XX - centros culturais; XXXV - ensino das artes; XXXVII - espaços culturais; XLIII - formação artística; XLV - formação de públicos culturais (BAHIA, 2011, s.p.).

Na busca por efetivas ações dessa secretaria, especificamente no campo da formação de públicos culturais, encontramos o desafio na identificação de uma prática que comungasse com o referencial teórico-metodológico da mediação cultural, explanado ao longo desta pesquisa. Assim, buscamos tecer algumas aproximações.

Definido pela gestão como um ‘projeto de formação de plateia’, o projeto *Domingo do TCA* ocorre desde 2007 (anterior à supracitada Lei), com o oferecimento de uma programação (dança, teatro ou show musical), ao preço de R\$ 1,00 (entrada inteira) e R\$ 0,50 (meia entrada), no último domingo de cada mês sempre às 11h, na sala principal do Teatro Castro Alves (TCA) totalizando 12 apresentações por ano. Criado na gestão de Jaques Wagner/Márcio Meirelles, o projeto teve como idealizadores Moacyr Gramacho, diretor do TCA e Rose Lima, Diretora Artística do Complexo do TCA. Um dos objetivos foi desmistificar a aura em torno da sala principal, incentivando o acesso de diversos públicos à infraestrutura e à programação desse teatro, que é o maior edifício teatral da cidade e do estado. Ressaltamos que, embora teatro público, o TCA funciona prioritariamente com o sistema de aluguel de pautas, garantindo, assim, às produções que por ele passam, autonomia em relação aos preços dos ingressos cobrados.

O projeto prioriza como participação seus corpos estáveis: Balé do Teatro Castro Alves (BTCA), Orquestra Sinfônica da Bahia (OSBA), assim como os Núcleos Estaduais de Orquestras Juvenis e Infantis da Bahia (NEOJIBÁ) e a Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia. Espetáculos indicados ou contemplados com o prêmio Braskem de Teatro¹⁷ compõem com frequência a programação. Completa-se a grade do projeto associando a ele grupos que estão de passagem pela cidade ou grupos que encaminham seus projetos para a

¹⁷ Principal premiação do teatro baiano. Sobre o prêmio, ver: UZEL, Marcos. *A noite do teatro baiano*. Salvador: P555 Edições, 2010.

Coordenação Artística do TCA. Sobre esse ponto, importante destacar a ausência de um mecanismo transparente de inscrição e seleção dos projetos locais que integram a grade de programação. Conforme trecho extraído do site do Teatro Castro Alves¹⁸:

O projeto Domingo no TCA tem como objetivo proporcionar à população baiana amplo acesso a espetáculos de qualidade. Para tanto, o Teatro Castro Alves abre mensalmente as portas de sua Sala Principal à comunidade ao preço de um real para exibir apresentações das mais diversas linguagens artísticas. Além de contribuir na acessibilidade e formação de plateia, o Projeto visa dinamizar a ocupação deste espaço. Também traz inovação com seu sistema diferenciado de venda de ingressos, no qual a ação dos cambistas é evitada através do acesso ao Teatro imediatamente após a compra.

A gestora Rose Lima coloca, em entrevista¹⁹, que o projeto tem boa aceitabilidade junto à comunidade soteropolitana e, a depender da programação, grande fila é gerada para garantir o acesso ao TCA, ocorrendo mesmo sessões extras decididas de última hora. No que se refere às estratégias de divulgação do projeto, a gestora sinalizou a ausência de recursos específicos para o projeto, que conta, assim, com o apoio das mídias espontâneas e do trabalho da assessoria de imprensa do teatro: sites institucionais, redes sociais, banner na porta do teatro.

Apesar do sucesso do projeto no acesso físico à sala principal do TCA, não existem pesquisas recentes sobre o público frequentador, ainda que no início tenha havido o esboço de uma ação coordenada por Daniela Canedo, atual professora da Universidade Federal do Recôncavo (UFRB), mas aparentemente finalizada. Nesse sentido Rose Lima, coloca:

Na verdade, a gente sabe que não apenas a este projeto, mas a outros projetos do estado, falta uma pesquisa mais aprofundada, inclusive para colher frutos da pesquisa. O que a gente percebe é que tem um boca-a-boca muito grande, a gente percebe pessoas de uma faixa etária maior, idosos que sempre vêm ao teatro. (...) Tem muita gente da área de educação. (LIMA, 2015, depoim. oral)

A ausência de uma pesquisa sobre o perfil sociocultural do público atendido pelo projeto suscita o questionamento sobre o espectador frequentador ser realmente aquele que não apresenta o real poder de compra. Quando indagada sobre a cobrança do valor do ingresso, Rose Lima sinaliza o direito das pessoas à liturgia da compra de um ingresso, de a pessoa se sentir participante da cadeia produtiva, saber que o teatro custa um valor. O Diretor Artístico

¹⁸ Cf. TCA. Domingo no TCA. Disponível em: <<http://www.tca.ba.gov.br/oteatro/domingo-no-tca-1>>. Acesso: 30 out. 2015.

¹⁹ Entrevista realizada no dia 16 de dezembro de 2015.

do Teatro Vila Velha e ex-secretário da SECULT, Márcio Meirelles²⁰ se coloca contra a gratuidade e os preços simbólicos para o acesso à fruição artística, principalmente por equipamentos do estado, pois, na sua opinião, isto fragiliza toda a cadeia produtiva das artes e deixa em desvantagem outros edifícios teatrais que precisam da receita de bilheteria para pagar as suas contas.

A divergência de opinião dos gestores mostra o complexo tecido da cadeia produtiva e nos sinaliza que apenas a gratuidade de acesso não se configura como ação de formação de espectadores. Ressaltamos a notoriedade e a importância do projeto Domingo no TCA no cenário cultural de Salvador, sobretudo pelo trabalho contínuo, mas entendemos que, isoladamente, ele não é uma efetiva ação formativa, sendo necessárias outras ações paralelas, executadas pela SECULT.

Nesse sentido, a Lei Orgânica da Cultura traz, em seu Capítulo II – Dos princípios e objetivos:

Art. 4º - São princípios orientadores da Política Estadual de Cultura.

I - direito fundamental à cultura;

[...]

III - liberdade de criação, expressão e fruição;

[...]

VI – democratização, descentralização e desburocratização no incentivo à pesquisa, à criação, à produção e à fruição de bens e serviços culturais. (BAHIA, 2011, s.p.)

Se todos os sujeitos têm o direito à cultura, quais são as reais estratégias do poder público para que todos os sujeitos possam construir sua cidadania cultural? Será que a presença no formulário projeto culturais dos itens “contrapartida social” ou “atividade complementar obrigatória” ou “plano de acesso” abarca de fato uma ação do estado, nesse sentido? A arte por si já não seria uma ação social? Essas são algumas das questões que podemos lançar, ao sermos provocados por este instrumento proposto para a captação de recursos financeiros, na modalidade editais. O próprio Termo de Acordo e Compromisso (TAC), inclusive, lista como obrigações dos proponentes do projeto o repasse de 20% (vinte por cento) da tiragem para distribuição ao sistema público de bibliotecas, caso haja produção de livro, CD e/ou DVD²¹.

Sabe-se ainda que as temporadas subsidiadas pelo Estado, com preços populares e/ou gratuitos muitas vezes não têm público, seja por uma divulgação insuficiente ou principalmente

²⁰ Em entrevista, no dia 13 de outubro de 2015.

²¹ Cf. SECULTBA. Agitação Cultural - Edital de Dinamização em Espaços Culturais. Disponível em: <<http://www.cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=87>>. Acesso: 1 nov. 2015.

por falta de estratégias de mobilização de espectadores. Se o artista não pensa no público ao conceber suas propostas artísticas, o Estado muito menos, por não haver a verificação da coerência das estratégias de mobilização de públicos, proposta no formulários de preenchimento, além da falta de pessoal para o acompanhamento da execução dos projetos. Diante dessa configuração,

grande parte das populações se mantém excluídas dos direitos à criação e fruição cultural, reduzindo-se a cultura à sua produção industrial, produzindo-se a precarização do trabalho, a sonegação de direitos sociais e a concentração de renda e de riquezas. (LEITÃO; GUILHERME, 2014, p.237)

Entendemos que avançamos muito com a criação da Lei Orgânica da Cultura, como um instrumento norteador das ações da gestão pública na Bahia. Mas o que desejamos apontar é que o estado precisa, ainda mais, executar o que se propõe na Lei, para que a democratização cultural não seja apenas um discurso, mas uma prática efetiva. Nesse sentido, vale destacar alguns dos objetivos da política cultural do estado:

Art. 5º - São objetivos da Política Estadual de Cultura:

[...]

II - promover os meios para garantir o acesso de todo cidadão aos bens e serviços artísticos e culturais;

[...]

XIII - estimular a presença da arte e da cultura no ambiente educacional;

[...]

XIX - promover a formação e a qualificação de públicos, criadores, produtores, gestores e agentes culturais, considerando características e necessidades específicas de cada área;

XX - estimular o pensamento crítico e reflexivo sobre a cultura e as artes. (BAHIA, 2011, s.p.)

Nesta escrita, buscamos fazer o registro²² de ações realizadas pela SECULT e suas autarquias, voltadas para o campo da Mediação Cultural, com ênfase no campo das artes cênicas, nos últimos cinco anos, voltados para o segmento formativo. Contudo, é notória a pequena quantidade de ações, além da sua descontinuidade.

²² A elaboração deste quadro contou com o nosso envolvimento em quase todas as ações, seja como pales trante, ouvinte, mediadora – à exceção da publicação e do curso voltado para os gestores culturais (cujas informações, entretanto, foram confirmadas a partir do contato com o ministrante Ney Wendell Oliveira).

Quadro 1: Sistematização de ações no âmbito da Mediação Cultural realizadas pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SECULT) nos últimos 5 anos

AÇÃO	ANO	INSTITUIÇÃO REALIZADORA
Evento: #Museu curto Teatro Reflexão: O fazer teatral e as estratégias de mediação cultural para a formação de público.	2015	Ação da Dirart/ Coordenação de Teatro; Funceb
Curso de Formação de Mediadores da 3ª Bienal da Bahia	2014	MAM/DIMUS/IPAC
Publicação <i>Estratégias de Mediação Cultural para a Formação do Público</i> .	2014	Funceb
Realização do Curso de Mediação Cultural Público-alvo: Coordenadores de Espaços Culturais da Funceb	2012	Diretoria de Espaços Culturais/Funceb
Conferência: Mediação Cultural: Estratégias para a Formação de Público, proferida por Ney Wendell.	2012	Funceb

Fonte: elaboração própria

Em um dos exemplos das ações, datado em 2014, na gestão de Nehle Franke, a Fundação Cultural do Estado da Bahia contratou o ex-Coordenador da área de Teatro da Funceb, o consultor e professor Ney Wendell, para elaborar a publicação *Estratégias de Mediação Cultural para a Formação do Público*²³. Apesar da extrema potencialidade do material, que está disponível para download gratuito no próprio site da instituição, ele não teve a necessária reverberação, nem mesmo sendo agregado na execução de projetos realizados pela autarquia na área de dança e de teatro.

Também identificamos como uma das principais lacunas da Secretaria de Cultura a falta de diálogo com a Secretaria de Educação. A falta de proximidade desses setores existe na instância federal, com reverberação na instância estadual. Defender a presença das artes cênicas na escola formal, como área do conhecimento, e não apenas uma atividade de entretenimento, é uma luta da classe artística diante da ausência de concursos específicos por linguagem, da falta de espaço e material físico adequado para a prática artística, da ausência de programas de fruição estética.

Por outro lado, é pertinente nesta escrita pontuarmos a respeito do campo da educação profissional²⁴ no estado da Bahia²⁵, com recorte em Salvador, identificando dois cursos na área das artes cênicas: o curso técnico de nível médio em Arte Dramática, localizado na Escola Estadual Deputado Manoel Novaes e um curso técnico em dança, situado na Escola de Dança da Funceb. Esta última, criada em 1984, atualmente é vinculada ao Centro de Formação em

²³ Cf. FUNCEB. Disponível em: <<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br>>. Acesso em: dez.2015

²⁴ Tivemos a realização de cursos na área de artes através do Programa Nacional de Acesso ao Ensino Médio Técnico e Emprego (PRONATEC), em três edições, coordenado pelo Centro de Formação e Arte da Funceb.

²⁵ Citamos como referência o trabalho de Ivan Faria sobre a formação e a profissionalização artística em dança (FARIA, 2014).

Artes (CFA), unidade da Funceb e conveniada à Secretaria de Educação. Sobre essa escola nos delongaremos um pouco mais, dada a importância da instituição na formação de novos artistas na área da dança. Ela funciona em três modalidades: curso de educação profissional, curso preparatório, voltado para crianças de 5 a 17 anos e cursos livres, que atende à comunidade em geral, com cursos diversos e de baixo custo de acesso; mas focaremos no Curso de Educação Profissional Técnico em Nível Médio, modalidade subsequente, a partir do extrato do atual Projeto Político Pedagógico (PPP)²⁶ da escola:

Em sintonia com o Ministério da Educação e a Secretaria Estadual de Educação, a Escola de Dança marca o seu compromisso com a Educação Profissional, promovendo a transição entre a escola e o mundo do trabalho. De acordo com os Referenciais Curriculares para a Educação Profissional de Nível Técnico - Artes, 'o mundo do trabalho do artista está se voltando para aqueles que são cultos, curiosos e empreendedores, o que impõe uma aprendizagem integrada e uma diversificação de visões artísticas' (BRASIL, 2000, p.7). Tal proposição colabora com o objetivo da Escola de capacitar jovens e adultos com conhecimentos e habilidades gerais e específicas na área da dança, para o exercício das atividades artísticas e culturais, visando à formação de profissionais aptos a exercerem atividades peculiares ao trabalho com a dança, afirmando seu compromisso com a educação.

Acreditamos que a educação profissional, voltada para o segmento cultural, configura-se como uma ação de promoção da formação de novos fazedores culturais. Ao mesmo tempo, esses espaços são importantes para a qualificação dos artistas, que não possuem o acesso ao curso superior, mas que desejam ter uma prática qualificada no setor artístico, por isso merecem ser ampliadas com a criação de novos cursos também no interior da Bahia.

Ao longo desta sessão, pudemos dialogar a respeito de ações no campo da formação em artes e, apesar de eventuais críticas lançadas, afirmamos a importância dessas práticas, sobretudo porque elas buscam atuar na tentativa de minimizar uma lacuna histórica nesse campo. Por outro lado, registramos a importância da ampliação e sedimentação de tais ações na capital baiana, e, sobretudo, no interior da Bahia. Somos um estado territorialmente grande, com uma potente produção cultural, mas carente em espaços de qualificação artística.

²⁶ Material disponível para consulta na instituição, em 1º de março de 2016.

3 ENTENDIMENTO DO CAMPO TEÓRICO-METODOLÓGICO: MEDIAÇÃO CULTURAL E MEDIAÇÃO TEATRAL

Na história brasileira, as primeiras discussões em torno de uma proposta pedagógica para a mediação de obras artísticas ocorreram na década de 1950, orientadas por Ecylla Castanheira e Sígrid Porto, no Rio de Janeiro. Segundo Rejane Coutinho (2009), havia nos setores educativos de alguns museus a oferta de atividades não associadas necessariamente à fruição das obras artísticas através do serviço de ateliê, atendendo muitas vezes a um público não leigo.

A mediação exercida nesses espaços muitas vezes “tem uma concepção diretiva se pautando no discurso informativo construído em torno das obras, um discurso absorvido da erudição dos historiadores, dos críticos, dos curadores” (COUTINHO, 2009, p.172). Assim, no ato da visita guiada, a autonomia do público era desconsiderada, cabendo apenas seguir as indicações do guia.

Somente na década de 1990 veremos uma maior sistematização e criação de setores educativos em diversos museus, impulsionadas pelo fenômeno da espetacularização da arte no Brasil; as megaexposições e a circulação de acervos internacionais. O contexto possibilita a identificação da necessidade de se educar o público não especializado. Concomitantemente, existe um movimento de arte/educação no Brasil, que busca criar vias de aproximação entre a arte e a escola.

a partir da década de 1990, por esses motivos ou por maior desenvolvimento da consciência social, muitos museus criaram setores educacionais. A atenção dada à educação nos museus aumentou quando as megaexposições permitiram descobrir que as escolas são o público mais numeroso nesses eventos e, portanto, inflam as estatísticas e ajudam a mostrar grande número de visitantes aos patrocinadores. (BARBOSA, 2009, p.17)

Um marco nessa trajetória é a incorporação dos princípios da Abordagem Triangular²⁷ da educadora Ana Mae Barbosa (1991) nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) determinados pelo Ministério da Educação (MEC) (1996/1997). A abordagem propõe uma maior articulação no currículo escolar das dimensões de leitura, produção e contextualização da obra de arte. A proposta é flexível, não hierárquica e oferece autonomia para o educador

²⁷ A Abordagem Triangular foi amplamente divulgada com a publicação: BARBOSA, Ana Mae: *A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

construir seu método de ensino. Assim, foi reforçada a importância da fruição da arte e as enormes possibilidades ao se fazer isso ao vivo, intensificando assim a procura de professores por visitas e cursos nos museus.

Barbosa (2009) esclarece que a área da mediação cultural ainda está se consolidando do ponto de vista teórico, no Brasil, ao passo que o conceito migra para outras áreas artísticas, produzindo novos saberes a partir da investigação que, por meio de uma prática mediadora, pode ampliar o acesso físico e simbólico dos sujeitos aos produtos artísticos.

Afinal, definir mediação cultural é uma tarefa que se encontra ainda em processo e não podemos afirmar que, apesar de avanços significativos, já se trata de uma noção dotada de estabilidade, referindo-se a realidades e/ou fenômenos tomados num mesmo e preciso sentido. (PERROTI, 2016, p.7)

Assim, apesar de uma área multifacetada e em construção, é necessário olharmos para o passado e verificar suas contribuições para o presente. Da mesma forma, acreditamos ser pertinente o reconhecimento das práticas nos museus, buscando fazer as aproximações com a área das artes cênicas, fortalecendo assim as discussões no campo.

A palavra ‘mediação’, entrou para o dicionário da língua portuguesa em 1670, e designa “ato ou efeito de mediar, ato de servir de intermédio entre pessoas, grupos, partidos, a fim de dirimir disputas; é o processo pelo qual o pensamento generaliza dos dados aprendidos pelos sentidos” (MEIER; GARCIA, 2007, p.37). O termo é encontrado em diversas áreas do conhecimento, com certas especificidades, sendo o campo da filosofia especialmente importante para delinear noções trabalhadas nesta pesquisa.

Para Sócrates, filósofo clássico (em 470 a 469 a. C), a mediação é uma atitude reflexiva. Seu objetivo não era o conteúdo em si da discussão, mas a alma dos sujeitos que poderia ter uma tomada de consciência, a partir da dissolução de ideias obscuras. Em Platão (427 a. C), a metáfora é um recurso da mediação, usado para que as pessoas pudessem compreender o sentido da realidade. Para o filósofo Aristóteles (384 a. C), a mediação tem a função de ‘o termo médio’, sendo “aquele que realiza, no silogismo²⁸, uma função de mediação entre os outros termos das premissas, permitindo que chegue a uma conclusão” (MEIER; GARCIA, 2007, p.47). Conforme Hegel (1770 -1831), a mediação é abordada de uma forma mais explícita: a mediação, o si mesmo e o outro. Nesse sentido, a “mediação nada mais é do que a igualdade consigo mesmo que a si mesma se move, ou é a reflexão em si mesmo” (2007, p.49). O sujeito

²⁸ Raciocínio dedutivo, estruturado formalmente a partir de duas proposições, das quais se obtém uma terceira, a conclusão.

inserido no contexto de produções materiais e simbólicas é a substância, a essência da mediação. Em oposição ao pensamento de Hegel, no qual o estado, religião e filosofia são manifestações de Deus, na sua dimensão absoluta, Karl Max (1819-1883) entende o homem enquanto sujeito comunitário e genérico, inserido numa dimensão social. Este, para o filósofo, produz o produto com o objetivo de trocá-lo por outro, numa relação de transformação da natureza. “Dessa forma, tal situação de mediação seria possível pela atribuição de sentido do mundo, ao espaço das relações: homem-natureza/ homem-homem e ao próprio homem” (MEIER; GARCIA, 2007, p.52).

Ao longo desta pesquisa optamos por trabalhar com a definição de “mediação” proposta por José Márcio Barros:

Por mediação entende-se aqui como processo de circulação de sentidos nos diferentes sistemas culturais, operando um percurso entre a esfera pública e o espaço singular e individual dos sujeitos. Trata-se, portando, de uma operação cognitiva, simbólica e informal que se faz presente em processos tanto de formação quanto de educação. (BARROS, 2013, p.9)

Nesse sentido, fica claro que os processos de educação e formação podem ocorrer mediante práticas da mediação. Contudo, nem toda a mediação ocorre nos campos da formação e da educação. Interessa-nos investigar práticas mediadoras que atuam junto à garantia do direito à cultura dos sujeitos, sendo eles espectadores iniciados e não iniciados, visando, para além do consumo dos bens culturais oferecidos pelos edifícios teatrais, também à garantia das pessoas fazerem e contribuírem para o campo da arte.

O autor defende que, para o entendimento de formação, existe “a compreensão dos processos continuados que realizam nos sujeitos, pensados de forma individual ou coletiva, a produção de conhecimentos e o desenvolvimento de competências e habilidades” (BARROS, 2013, p.9). Existem autores que a compreende como uma ação unilateral, como se houvesse uma hierarquia na transmissão do conhecimento (RANCIÈRE, 2012) – esse é o sentido restrito do termo. O que se entende é que há um processo de provocação, de troca, de mediação, junto ao espectador, pois o espaço da arte é o do questionamento. O entendimento de educação “remete ao processo pelo qual os sujeitos são preparados para uma existência social. Educação, seja formal, seja informal, é todo aquele processo que instrui o sujeito para o desempenho de papéis socialmente valorizados e conhecidos” (BARROS, 2013, p.9). Ainda que nossa pesquisa não tenha o compromisso com uma extensa explanação sobre o conceito de educação, consideramos pertinente o pensamento de Michel Foucault (1987), que nos alerta sobre o lugar da instituição escolar na sociedade. Esta, para o autor, desempenha uma função vigilante,

reguladora e castradora do corpo, assemelhando-se ao sistema prisional. Porém, aqui, dado a vasta literatura no campo, optamos por nos balizar pelo pensamento freiriano, segundo o qual

outro saber de que não posso duvidar um momento sequer na minha prática educativo-crítica é o de que, como experiência humana, a educação é uma forma de intervenção no mundo. Intervenção além do conhecimento dos conteúdos bem ou mal ensinados e/ou aprendidos implica tanto o esforço de *reprodução* da ideologia dominante quanto o seu *desmascaramento*. Dialética e contraditória, não poderia ser a educação só uma ou só a outra dessas coisas. (FREIRE, 2000, p.110. Grifos do autor)

Assim, olhamos para o campo educacional na sua perspectiva de *desmascaramento*, que, acreditamos, pode ser oriundo de uma prática pedagógica dialógica, que compreende a importância do sujeito estar inserido num processo de constituição da autonomia. Nesse sentido, a aproximação com o campo das artes poderá ser bastante catalisadora.

Flávio Desgranges (2003), em sua obra *A Pedagogia do Espectador*, relata a respeito do movimento artístico ocorrido entre os anos de 1960 a 1970, em diversos países do mundo, incluindo o Brasil. Segundo o teórico, foram realizados no campo teatral visando à democratização cultural. Havia o desejo de uma classe artística de se aproximar de um público que não frequentavam os espaços consagrados de encenação; foi um movimento pelo qual muitos artistas foram as escolas, hospitais, praças, presídios. “As atividades aplicadas tinham, por vezes, o objetivo de rever as relações sociais existentes na comunidade ou no interior das próprias instituições onde acontecia o evento” (2003, p.46). Identificamos aqui uma prática embasada pelo direito à cultura, como uma bandeira de luta para a conscientização dos sujeitos por meio da linguagem teatral. Desgranges coloca ainda que, nesse período, por meio da aproximação dos artistas com as escolas, houve o desejo de modificação do sistema escolar.

O trabalho dos grupos de teatro na escola, com o intuito de sensibilizar as crianças e jovens, passa a ser conceituado da seguinte forma; *animações teatrais*²⁹, *animações teatrais autônomas*³⁰ e *animações teatrais periféricas*. Esta última era vinculada ao espetáculo teatral e propunha atividades antes e depois do espetáculo. O seu maior objetivo era a formação de novos espectadores. Nas décadas seguintes, as animações começaram a ser criticadas: “A arte acabaria, desse modo, por ser ‘fagocitada’ pelo sistema de ensino, em que vigorava o

²⁹ O conceito de *animação teatral* (*animation théâtrale*) nasce na França, país que tem papel preponderante nessas experiências realizadas visando à formação da criança e de jovens espectadores (DESGRANGES, 2003, p.49).

³⁰ O sociólogo do teatro Roger Deldime, belga, reconhece duas maneiras possíveis de aplicação das *animações teatrais*: aquelas que estão vinculadas a um espetáculo teatral, as quais definiu como *animações periféricas*, e as que acontecem independentes de qualquer espetáculo, as quais denominou *animações teatrais autônomas* (DESGRANGES, 2003, p.49).

‘didatismo’ e o ‘dirigismo’” (2003, p.53). Via-se, pois, que a utilização do teatro como uma ferramenta para a apreensão dos conteúdos escolares era maléfica para a vivência estética. Paralelamente, ocorria uma maior profissionalização do campo artístico e, por conseguinte, dos meios de produção; aos poucos, os grupos se tornavam empresas. Dessa forma, nos anos de 1990 “a noção de animação teatral vai sendo substituída, nas experiências pioneiras na França e na Bélgica, pelo conceito de *mediação teatral*, mais abrangente e que engloba, também, as próprias atividades de animação que eram aplicadas em anos anteriores” (2003, p.65). Nesta pesquisa, temos como importante referencial a tese de doutorado de Ney Wendell Cunha Oliveira, segundo o qual: “A Mediação Teatral é um processo artístico-pedagógico que integra o público e a obra artística, possibilitando a formação das pessoas como espectadores autônomos, capazes de observar, criticar e se transformar a partir da vivência das obras de arte” (OLIVEIRA, 2011, p.10).

Nessa direção, mediação ocorre num intenso processo de parceria, uma cadeia complexa com diferentes atores, na qual os lugares ocupados pelos sujeitos não são estanques, a saber: o mediado, o mediador, o educador, o artista, o gestor. A especificidade de cada ator exige que diferentes processos de mediação sejam instaurados, pois não existe estabilidade na relação EMISSOR \Rightarrow RECEPTOR.

O conceito de mediação cultural é bastante polissêmico, o que pode conduzir o leitor a inquietações. Contudo é necessário termos claro qual o objeto desse campo, “o fazer dos sujeitos e/ou instituições que se interpõem entre a criação e a recepção cultural” (PERROTTI, 2016, p.8). Pode-se dizer que a mediação cultural/teatral é a terceira coisa que está inserida na relação espectador – obra de arte.

Martha Lemos de Moraes (2014) propõe uma diferença entre *mediação cultural* e *mediação teatral/artística*. Segundo a autora, a primeira seria mais ampla “numa envergadura que abrange ações relacionadas à produção cultural, visando à facilitação do acesso físico e linguístico do espectador ao teatro” (2014, p.65). No que se refere à mediação teatral/artística, para ela, são “ações artístico-pedagógicas, que dizem respeito ao acesso linguístico dos espectadores” (2014, p.65). No entanto, nesta pesquisa não faremos tal separação, apesar de entendermos que há um percurso operacional (logístico) da atividade, muitas vezes voltado para o campo da produção cultural, assim como um percurso artístico-pedagógico voltado para o desenvolvimento de atividades ao acesso linguístico da obra, estruturadas, em atividades pré, durante e pós-espetáculo (OLIVEIRA, 2011). Ambos os percursos se entrecruzam e se retroalimentam, sendo fundamentais num processo de mediação cultural.

Estes sistemas de mediação criaram atividades que vão desde a preparação do público para o que se vai ver, seguindo-se de acompanhamento pedagógico, durante a visita, e, após, outras ações de produção artística ou teórica dão conta do entendimento ou das sensações experienciadas. (OLIVEIRA, 2011, p.33-34)

O trabalho ocorre por meio das fases pré-espetáculo, durante o espetáculo e pós-espetáculo. Essas etapas apresentam objetivos definidos, mas os procedimentos podem variar, a depender do público mediado, a obra artística e a ideologia do espaço institucional.

O primeiro momento é a *Sensibilização* (pré-espetáculo), quando se dá o contato com os mediados. Para essa etapa faz-se necessário o conhecimento do perfil da instituição (pública/privada/terceiro setor), o público que ela atende (crianças, jovens, adultos, portadores de necessidades especiais, idosos) e quais as principais dificuldades desse público (mobilidade, horário de programação etc.), incluindo também questões subjetivas referente a desejos e principais dificuldades. A partir desse perfil, identifica-se o caminho de aproximação da instituição com o espetáculo/centro cultural, que pode ocorrer de diversas maneiras, seja uma visita mediada ao edifício teatral, oficinas com os educandos, ida *in loco* do mediador, entre outras possibilidades, sempre em diálogo com o educador do grupo.

Nessa fase, os educandos são preparados para irem ao teatro. Assim, cabe o educador e ao mediador a sensibilidade de entender que,

a plateia de jovens que vai pela primeira vez ao teatro é espontânea, mas algumas atitudes básicas de cidadania podem e devem ser trabalhadas com seu grupo. Perceber que a plateia de teatro acontece no aqui/agora e que os atores e o patrimônio da sala de espetáculos devem ser respeitados é premissa básica para o sucesso da ida ao teatro. (KOUDELA, 2010, p.9)

Nesse trabalho, os educadores contam com o auxílio do mediador cultural, que deve informar a instituição sobre o espetáculo, não apenas com o envio prévio do material gráfico e/ou release, mas também indicando possibilidades pedagógicas para essa etapa pré-espetáculo, com possibilidades de jogos teatrais e/ou dinâmicas. O caderno pedagógico é um dos instrumentos utilizados, concebido pelo mediador cultural, constituído de propostas de atividades para as etapas de pré-espetáculo e pós-espetáculo, numa perspectiva de valorização cidadã. “Com este caderno, o aprender a ser público é experienciado pela prática artística. É um convite ao professor para apreciar, produzir e pesquisar os saberes das artes cênicas e abrir novos campos criativos aos seus alunos” (OLIVEIRA, 2011, p.116). Mas é sobretudo a partir do interesse e disponibilidade desse educador que a ação pré-espetáculo se efetiva.

Acreditamos que nessa etapa o educador/mediador precisa “tornar visível o que é

invisível”, ou seja, será preciso encontrar caminho para o re-encantamento dessa instituição frente ao espaço da apreciação estética e pautar o papel da arte e sua importância na construção das subjetividades dos sujeitos. “Reencantamento que não é uma volta ao passado mítico, embora se possa pensar em mito restaurado, que reaproprie o presente naquilo que o presente ofereça como possibilidade de encanto” (FARIA; GARCIA, 2009, p.21). É necessário reacender a chama de que o acesso à arte é um direito de todos. Nessa etapa, o educador é o principal agente, pois, sem o seu trabalho de mobilização, o mediador não alcançará o educando. Ao fim dessa etapa, a instituição e, sobretudo, o educador, devem ser nossos parceiros, caminhando junto nessa trilha para as demais etapas.

A segunda etapa é a *Apreciação*, momento no qual o grupo chega ao espaço teatral e assiste ao espetáculo. Nessa fase, o trabalho de acolhimento deve ser preciso, alegre e leve, já que, em geral, não se tem muito tempo para contato com os mediados (entre 20min e 1h). O trabalho se configura numa apresentação do espaço e do esclarecimento sobre a obra que será assistida; assim como o esclarecimento a respeito dos ritos do teatro, sobretudo no que se refere à alimentação ou ao uso do telefone celular durante a fruição do espetáculo, mas numa perspectiva de elucidação e não de proibição. O cuidado com o acesso ao sanitário e com a água são detalhes que contribuem no acolhimento. Em sua tese, Ney Wendell Cunha Oliveira exemplifica as etapas a partir do projeto *Cuida Bem de Mim*³¹.

A segunda etapa compunha-se pelas **ações durante a peça**, estando vinculadas diretamente à apresentação do espetáculo e sendo executadas no teatro. Neste momento estabelece-se um espaço de apreciação e reflexão sobre a obra, ampliando o seu impacto junto ao público. Tratavam-se de atividades que facilitam o diálogo do público com a obra, efetivando sua devida apropriação do espetáculo. A ida ao teatro (ou a um espaço adaptado tecnicamente para isso) é tratada como uma atividade educacional ou uma aula criativa extraclasse. (OLIVEIRA, 2011, p.48. Grifo nosso)

Nesse passo, o artista cênico é um importante parceiro, quando ele se torna disponível para a troca/diálogo com o grupo mediado, o que possibilita, por exemplo, que o mediado possa aproximar-se do cenário, figurino e adereços. O educador Kadu Fragoso (2015)³², professor de teatro do Instituto Fatumbi, relata: “Para os educandos entendo que este é um momento especial onde eles podem conhecer melhor o artista e encontrar nele uma referência para ajudar a concretizar seus sonhos dentro do universo artístico”. Esse também é um trabalho educativo e

³¹ O projeto ocorreu em Salvador, no período de 1996 a 2008, realizado pelo extinto Liceu de Artes e Ofício da Bahia, sendo assistido por cerca de 2.500 alunos de escolas públicas da cidade.

³² Relato registrado por e-mail, após a participação dos alunos do professor na ação de Mediação Cultural do Festival Latino Americano de Teatro da Bahia (2015).

que fortalece toda a cadeia produtiva do campo cultural, pois desmistifica o fazer artístico, humanizando-o e dissolvendo a aura do intocável e inacessível. Desgranges (2011), a partir da experiência do Projeto Formação de Público, desenvolvido pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, no período de 2001 a 2004, aborda a realização dos debates, após o término do espetáculo:

Dois objetivos principais poderiam ser postos em destaque pelos artistas, que aqui precisavam posicionar-se como educadores (formadores) e, pelos monitores, que mediavam este encontro: a revelação dos meandros da arte teatral e o convite a que os espectadores formassem concepções pessoais da cena. (DESGRANGES, 2011, p.160)

O terceiro momento é *Reverberação* (pós-espetáculo), no qual o grupo pode compartilhar sobre os conteúdos, impressões e sensações dessa vivência. O ideal é que essa etapa possa ocorrer no edifício teatral, mas em geral isso não é possível, por falta de um espaço educativo ou mesmo por questões de logística do tempo hábil para o retorno à instituição. Assim, de volta ao espaço escolar, o educando deve ser estimulado a criar pontes entre a obra e o seu contexto, gerando reverberações, seja no mundo das ideias ou da ação. Para Ingrid Koudela (2010), nas fases pré-espetáculo e pós-espetáculo o educador pode trabalhar tanto a partir do *método discursivo* quanto o *método apresentativo*. O primeiro se refere principalmente à troca verbal de opiniões, visando “principalmente ao conhecimento cognitivo e racional” (KOUDELA, 2010, p.23), através da mediação da informação. O *método apresentativo* se dá a partir da utilização de técnicas criativas, jogos, desenhos. Nesse método, ocorre a exploração da experiência sensível do educando, e “visa primordialmente à compreensão associativa e emocional” (KOUDELA, 2010, p.23).

A etapa pós-espetáculo também é de avaliação de todo o processo, buscando identificar dificuldades e sugestões para uma próxima apreciação estética. Koudela (2010, p.27) afirma que “a ida ao teatro pode ser criadora de uma atitude interrogativa que permita ao aluno a construção do seu conhecimento de teatro pela apreciação e leitura do espetáculo”.

Todo esse trajeto (pré, durante e pós-espetáculo) se dá no sentido de potencializar a formação de um cidadão cultural que compreenda a si mesmo como um importante elo da cadeia produtiva das artes na cidade de Salvador. Para tanto, o mediado deve ser entendido como público vivenciador (OLIVEIRA, 2011), o que não é uma tarefa tão simples, pois é preciso aprender a decodificar as nuances do objeto artístico, para que assim possam ser ampliadas as possibilidades de leitura. Cabe às vezes o aprendizado por toda a vida.

3.1 O EDIFÍCIO TEATRAL COMO ESPAÇO ARTÍSTICO-PEDAGÓGICO

Pensar o edifício teatral como um espaço educacional amplia o entendimento sobre a função desse local na sociedade contemporânea, assim como do seu papel nas relações de troca entre espectadores, profissionais da cultura e a obra artística. Para tanto, se faz necessário

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 ao desfile de alguns poucos e inflados egos. (DESGRANGES, 2003, p.26. Grifo nosso)

Parafraseando Ana Mae Barbosa (2009) o museu (e por que não o edifício teatral?) é um laboratório de arte e estudos. Pesquisas demonstram que os processos de mediação mais eficazes ocorrem nos lugares de arte. Nesse sentido, é oportuna a realização de ações sistemáticas de aproximação e diálogo com os públicos, numa perspectiva de identificação do público frequentador, ou que se deseja que frequente o teatro. Para tanto, faz-se necessário o reconhecimento da vocação desse espaço.

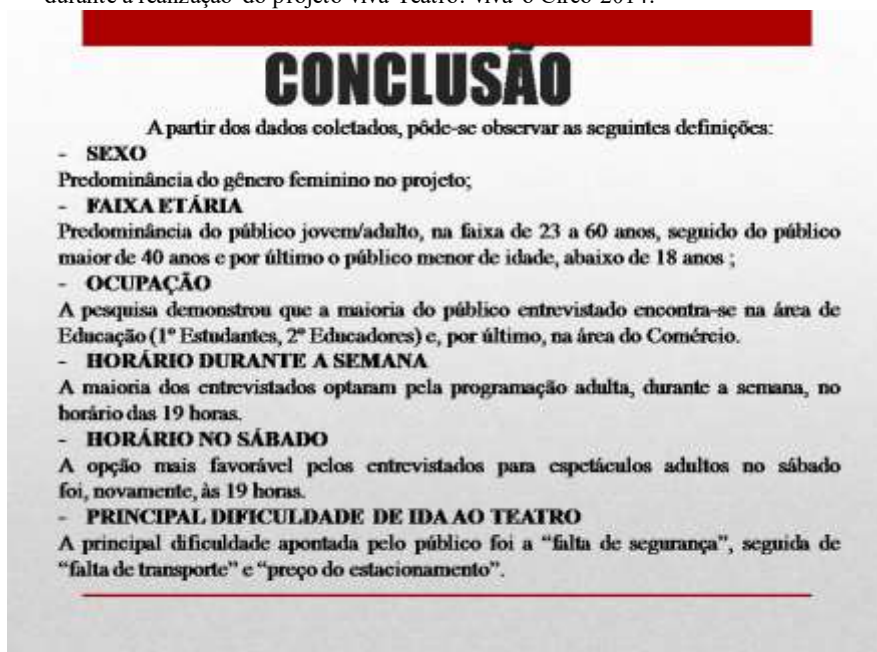
Maria Lúcia de Souza Barros Pupo (2010), mediante pesquisas realizadas junto a edifícios teatrais franceses, faz uma distinção dos *modi operandi* dessas casas. O primeiro seria teatro de *difusão* e o segundo de *criação*. O primeiro promove espetáculos já prontos, escolhidos pelo gestor do espaço, já o segundo sedia processos de encenação, promovendo meios para a sua concretização. Diante do exposto, podemos concluir que o Teatro SESC-SENAC Pelourinho, objeto de nossa investigação, é um teatro de *difusão*, como a maioria dos edifícios na cidade de Salvador. No caso francês, no processo de montagem da programação dos espaços, já são previamente estabelecidas com as companhias as propostas de intervenção junto aos públicos. Curiosamente, a autora coloca que: “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” (PUPO, 2010, p.272). Tais ações de formação de espectadores visam dar concretude à auto definição que os teatros municipais têm enquanto ‘equipamentos de proximidade’ (PUPO, 2010), dedicando-se a um trabalho voltado ao público circundante do espaço.

Além das 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 do 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 recentes transcende esta geografia. (PUPO, 2010, p.271).

Nesse sentido, é oportuno afirmar que as fragilidades de pesquisas sobre os públicos de teatros na cidade de Salvador, sobretudo em relação à sua sistematização e continuidade, não nos permitem trazer dados estatísticos que demonstrem o perfil e a frequência do acesso às salas de espetáculo, nem o gênero/linguagem artística de maior interesse. Registra-se mais uma vez o importante trabalho realizado pelo projeto de pesquisa *Equipamentos culturais de Salvador: públicos, políticas e mercados*, coordenado pela Profa. Gisele Marchiori Nussbaumer, já mencionado nesta escrita; ou ainda, pesquisas isoladas feitas por alguns gestores teatrais, com o intuito de identificar o seu público frequentador, através de pequenos questionários disponibilizados no *foyer* dos teatros, como é o exemplo do Teatro SESC-SENAC Pelourinho. Não obstante, o instrumento é utilizado principalmente para o cadastro dos frequentadores no *mailling* do teatro.

Durante a realização do projeto *Viva Teatro! Viva o Circo!* em 2014, foi realizada uma pesquisa com o público frequentador, organizada pela técnica de comunicação do espaço, Larissa Lemos. Foram aplicados 290 questionários do tipo *fechado*, como objetivo, na primeira etapa, de identificar gênero, faixa etária e ocupação dos frequentadores; na segunda etapa, o horário das programações (durante a semana, de quarta a sexta-feira) e aos sábados; e, por fim, aspectos relativos à dificuldade de acesso ao teatro. O motivo impulsionador da pesquisa foi a escuta do público, principalmente em relação ao horário das programações do teatro, assim como a identificação da dificuldade de acesso a esse edifício teatral. Na imagem abaixo, disponibilizada pelo TTSP, apresentamos a síntese da referida pesquisa:

Figura 1– Síntese da pesquisa de público do Teatro SESC-SENAC Pelourinho aplicada durante a realização do projeto Viva Teatro! Viva o Circo 2014!



Fonte: TSSP

A pesquisa realizada foi específica e atendeu diretamente às necessidades desse edifício teatral, sem uma maior articulação com outros aspectos do campo, como outros espaços culturais ou mesmo uma análise que refletisse sobre a economia da cultura naquele território, por exemplo. Dessa forma, pontua-se, inicialmente, a necessidade da geração de indicadores, de forma articulada e com critérios bem definidos, a fim de sedimentar uma base para a criação de políticas públicas no segmento da formação de espectadores. A própria ausência desse trabalho sinaliza a fragilidade do setor de cultural.

Para o funcionamento dos edifícios teatrais, o gestor do espaço cultural precisa pensar formas de sustentabilidade e ampliação do diálogo com os públicos. Para tanto, minimizar as barreiras físicas e linguísticas é uma ação concreta e efetiva que vai além de práticas do marketing (divulgação e ou fidelização de público, por exemplo), visando à ampliação do investimento em ações artístico-pedagógicas, com o intuito de criar vias de pertencimento desses públicos com o espaço.

Se a mediação é um processo que envolve atores, práticas, objetos e contextos, uma segunda problematização refere-se a seu espaço institucional. Ou seja, os processos de mediação, sejam eles ativados por práticas mais amplas de formação ou de educação, estarão sempre delineados pelas concepções e pelas forças políticas que configuram seu espaço institucional. (BARROS, 2013, p.13).

Reconhecer os objetivos do espaço é determinante para que haja um efetivo trabalho de

mediação cultural ou, ao contrário, uma prática oportunística. E, nesse sentido, o gestor cultural possui muitas responsabilidades. Entender a cultura como um ‘adjetivo’ ou como um ‘substantivo’ é determinante para que mediação cultural, esse espaço simbólico entre o sujeito e a arte, possa, de fato, ser exercida como um espaço de liberdade do sujeito – ou de entendimento deste como mero reproduzidor de ideias.

Quadro 2 – Enquadramento da cultura - tipologia criada por Mata-Machado (2007)

TIPO DE INSTITUIÇÃO/ CARACTERÍSTICAS	A CULTURA COMO ADJETIVO	A CULTURA COMO SUBSTANTIVO
Objetivos	Legitimação e promoção da instituição	Os direitos culturais
Prioridades	A missão da instituição	A dinâmica cultural
Participação dos públicos	Baixa	Alta
Prática da Mediação	Instrumental e oportunística	Processual e Finalística

Fonte: BARROS (2013, p.12)

Quando vista pela instituição como algo fundamental e essencial, a cultura tem seu objetivo ancorado na dimensão dos direitos culturais, elege como prioridade a dinâmica cultural na qual está inserida e “as práticas da mediação configuram o próprio espaço institucional” (BARROS, 2013, p.13) de forma processual e finalística.

Nessa direção, desmistificar a aura do edifício teatral, como um espaço sagrado, torna-se uma premissa: esse é um espaço aberto a todos e aqui a cultura é vista como um substantivo. Assim, dessacralizar o espaço cultural também é um posicionamento político da instituição. Em geral, não entramos em um lugar se não temos o hábito de fazê-los em que conheçamos as regras e normas de conduta; sem que conheçamos a roupa que devemos vestir e as atitudes que são permitidas ou não – tudo isso é bastante complexo para quem não é frequentador desse ambiente. O acesso não se configura em apenas abrir as portas físicas do teatro, mas, sobretudo as simbólicas. Diante disso, a ação de doação gratuita de ingressos não se torna eficaz e suficiente para o trabalho de formação de novos espectadores. É preciso “promover este encontro mais aprofundado entre o espectador e o espetáculo [com] um papel educacional, cultural, político e social, em que todos os envolvidos possuem uma parcela de responsabilidade (não somente o professor de teatro na escola)” (MORAES, 2014, p.102).

O centro cultural assume um papel fundamental na formação de novos públicos para as artes cênicas, numa perspectiva crítica e reflexiva, rompendo com o ilusionismo que ainda existe em torno da obra artística; um espaço onde necessariamente não se ensina, mas se pode

aprender, pois não está inserido na lógica da educação formal e da transmissão de conteúdos, tal como delineado por Jesús Carillo (2013):

A arte contemporânea e as instituições que a veiculam são chamadas atualmente a implementar sua função dentro da engrenagem social geral, por meio de um trabalho pedagógico específico que estimule e dissemine a sensibilidade, a imaginação criativa e a capacidade de julgamento na população como um todo. (CARILLO, 2013, p.31)

Pensar o edifício teatral como espaço educativo exige de sua gestão a revisão de certos procedimentos. A curadoria³³ e a programação são fundamentais nesse contexto, sendo determinantes para apontar a vocação do centro cultural para as ações pedagógicas. O que entendemos aqui como a função da programação é a articulação na dimensão territorial local, numa relação integrativa com a comunidade. “O diferencial na atuação desse profissional está no fato de que ele age na escala territorial local, articulando pontos de contato direto com a comunidade e com seu cotidiano, descobrindo e mapeando os problemas e desejos da comunidade” (CRUZ, 2014); a programação enquanto um ato de escolha, inserido no jogo da inclusão e da exclusão, marcado por questões políticas. Assim, a programação do espaço cultural vai determinar o possível nível de envolvimento dos artistas com os públicos, além de determinar o perfil da indução dos processos da sua equipe, ao mesmo tempo em que pode apontar os públicos do espaço. Aqui não se defende a diminuição do rigor estético das obras, nos processos de escolha de obras artísticas, privilegiando obras mais palatáveis, com conteúdos que dialogam diretamente com a realidade escolar, e, em geral, com a presença do humor. Todas as obras artísticas são viáveis de processos de mediação, independentemente das suas opções estéticas e discursivas. As escolhas serão norteadas por procedimentos utilizados no percurso (pré e pós-espetáculo, principalmente) e a vivência artística do grupo.

Partimos assim para um exemplo prático: ao restringir a grade de programação para os horários habituais (quinta a domingo, às 20h), torna-se custoso o acesso das comunidades escolares ao teatro, pois o agendamento mais eficaz de um grupo ocorre quando a programação coincide com o horário de funcionamento da instituição. Diversificar os horários de funcionamento do espaço amplia as possibilidades de acesso de públicos como, por exemplo, estudantes e idosos – este último um público crescente, que tem disponibilidade e, em muitos casos, o recurso financeiro. O educador, Henrique Miranda, responsável pelo Grupo Teatral Protagonista, com atuação no bairro de Santa Cruz, sinaliza: “A principal dificuldade foi a

³³ Para leitura sobre este conceito, ver: ASSIS (2015).

indisponibilidade de alguns alunos no final de semana. Pois muitos têm a programação com a família. E também o deslocamento devido ao horário do espetáculo”. Seu depoimento foi extraído do questionário de avaliação aplicado às instituições que participaram da ação Mediação Cultural, da 10ª Mostra SESC de Artes Aldeia Pelourinho, ano de 2014, dando-nos indicativo para que esse teatro pudesse ampliar a oferta de programações em outros horários.

Nesse sentido, cabe o registro para o retorno das sessões de matinês, tão comuns na história do teatro brasileiro, não apenas para o público infanto-juvenil. Essa, infelizmente não é uma prática contínua dos edifícios teatrais, com exceção da grade de programação de Festivais e outros projetos esporádicos.

Outro ponto importante refere-se ao diálogo com a comunidade do entorno: Que comunidade é esta? Qual o seu perfil? Dialogar com a comunidade do entorno do edifício torna-se oportuno para a sustentabilidade do próprio espaço e para a criação de vínculos com essa comunidade, principalmente quando nos deparamos com a questão da mobilidade neste município. O gestor cultural precisa definir quais os territórios de atuação e buscar ações de aproximação através de uma práxis mediadora crítica, para que os discursos de ampliação de acesso e inclusão não gerem ainda mais exclusão, a partir da reafirmação simbólica de que o espaço da arte não é de fato para ‘povo’. Em entrevista realizada em 2013, a então Diretora de Espaços Culturais (DEC), da SECULT, Giuliana Kauark, faz o seguinte depoimento sobre o Espaço Cultural Alagados, localizado no fim de linha do bairro Uruguai:

É uma gestão quase orgânica, entrelaçada com outras organizações sociais, mas que também carrega uma complexidade e um forte pragmatismo. As pessoas envolvidas sabem muito bem onde querem chegar e qual o propósito das suas ações para a mudança cidadã e social do lugar que vivem.

Nesse sentido, é preciso pontuar o sólido trabalho que a gestora (e líder comunitária) Jamira Muniz desenvolve nesse espaço que tem como público-alvo crianças, adolescentes e jovens. A escuta é fundamental para a construção do gerenciamento de tal espaço, que conta com um diálogo constante com os movimentos sociais, destacando a Associação Santa Luzia e A Rede de Protagonistas em Ação de Itapagipe (Rede Reprotai)³⁴, fundada em 2014. Em entrevista³⁵ ao indagarmos a gestora sobre o trabalho feito para levar as crianças e jovens da comunidade para assistir programações culturais em outros teatros, na cidade de Salvador, ela

³⁴ Para maiores informações, ver: REDE REPROTAI. Disponível em: <<http://redereprotai.blogspot.com.br>>. Acesso em: 16 fev. 2016.

³⁵ Entrevista realizada por e-mail, no dia 6 de fevereiro de 2016.

coloca: “Por que percebemos que os mesmos precisam ter pertencimento da cidade, assim eles passam a circular e a conhecer as possibilidades que a cidade oferece”. Desse modo, podemos perceber que, além da relação direta com o seu território, o espaço cultural possui a potência de atuar na esfera do município, um trabalho em rede que evidencia que a articulação dos edifícios teatrais pode vir a potencializar o cenário cultural em Salvador, de maneira a beneficiar toda a cadeia produtiva.

3.2 O PAPEL DO GESTOR CULTURAL

Um dos principais agentes da cadeia produtiva da cultura é o gestor cultural. Esse profissional é determinante para a criação do desenho de gestão da instituição, seja ela privada, pública ou atuante no terceiro setor. Se o gestor visualiza o espaço teatral como local de potencial artístico pedagógico, por certo as ações desenvolvidas trilharão nessa direção. Ainda que o gestor cultural não seja nosso objeto de pesquisa, não podemos deixar de esclarecer alguns aspectos, a fim de entender sua importância no campo da mediação cultural.

Um primeiro aspecto refere-se ao recente processo de profissionalização que ocorreu no Brasil a partir da década de 1990, com a criação dos primeiros cursos superiores na área de produção cultural, na Universidade Federal Fluminense e Universidade Federal da Bahia. Segunda Maria Helena Cunha (2007, p.105), antes do período de profissionalização, “era muito difícil viver exclusivamente do trabalho de produtor ou gestor cultural, que nem mesmo era considerado uma profissão”. A autora sinaliza que, na época, era comum acreditar que essa atividade era apenas de lazer. Mas ela assume o *status* de emprego mediante o processo de qualificação ocorrido na área.

Entre as inúmeras funções desse profissional, destacamos a execução de políticas, ações e programas culturais nas diversas linguagens artísticas voltados para o desenvolvimento do setor cultural, atuando como elo entre a obra artística e o espectador, em cargos de direção de programas e projetos ou de instituições públicas ou privadas.

No entanto, apesar da especialização dos profissionais, o ofício continua a se configurar em redes, pois ele atua na articulação com outros atores da cadeia produtiva da cultura, tendo ainda a criatividade como elemento imprescindível para a função. “Assim, a práxis do gestor cultural é marcada pelo rompimento com a velha lógica binária do terceiro excluído. Trata-se, pelo contrário, de pensar ao mesmo tempo ‘um e outro’ ” (LEITÃO; GUILHERME, 2014, p.250).

O exercício da gestão cultural em nosso país envolve uma série de dificuldades, principalmente no que se refere ao gestor público. Nesse aspecto, as autoras Claudia Leitão e Luciana Guilherme (2014) abordam, na obra *Cultura em Movimento: memórias e reflexões sobre políticas públicas e práticas de gestão*, as frustrações desse profissional. As autoras salientam a questão da descontinuidade das políticas: “Toda essa perda, que se reproduz periodicamente no País, contribui efetivamente para retrocessos na consolidação das políticas públicas, especialmente, das políticas culturais” (LEITÃO; GUILHERME, 2014, p.225). Muitos outros elementos agravam a situação, como a ausência de funcionários concursados nas secretarias, que possam atuar como importantes elos de transição e memória, diante das mudanças de governo. Outro ponto agravante, ainda, é a pequena participação das populações nas formulações de políticas públicas para a garantia mínima de uma continuidade das ações, apesar dos avanços. Por fim, e não menos importante, a questão da relação do campo cultural com as legislações e o processo de burocratização que cobre a máquina pública e que engessa os processos de produção. No diálogo com os setores jurídicos e na legislação financeira, a compra para a confecção de um cenário é entendida da mesma forma que a compra de móveis para um hospital, por exemplo, o que gera uma série de entraves para o setor cultural.

Assim, diante das diversas competências do produtor cultural e dos desafios que se apresentam a esse profissional, nos interessa problematizar o seu fazer para o emprego do conceito da mediação cultural na gestão do edifício teatral. Para tanto, mediante nossa vivência junto à ação *Mediação Cultural - Formação do Espectador*, realizada no Teatro SESC-SENAC Pelourinho, sistematizamos três perguntas-chave, que devem ser respondidas pelos gestores, no intuito de elucidar o entendimento de uma prática mediadora junto à gestão do edifício teatral; e, sobretudo ajudá-lo a compreender e a justificar (frente aos órgãos mantenedores do teatro) a mediação cultural como propulsora de uma “receita” simbólica a ser gerada em médio e longo prazos, e não apenas como uma despesa concreta, localizada no tempo presente. Essas perguntas se aplicam tanto a gestores públicos quanto privados – mas, aqui, serão por nós respondidas.

– **O que o gestor do espaço cultural entende por função do equipamento cultural por ele administrado?** Neste estudo, consideramos o centro cultural como um espaço de encontro, de troca, na relação corpo-coletivo; como lugar de múltiplas experiências, em diálogo com a cidade, em uma relação intra e extramuros; pois, para existir, é preciso estar retroalimentado por essa comunidade, o que constitui uma relação de afeto, de arte, de política.

– **O que se entende por setor educativo?** A resposta a esta questão, que nos parece

fundamental, esclarece o lugar da fala do interlocutor e como ele entende a relação arte e educação. Nesta pesquisa, partimos do entendimento de que o edifício teatral deve ser um espaço aberto a todos os sujeitos, atuando na tríade Criação-Fruição-Ressonância (VERGARA, 2015, s.p.). Ao indicar a necessidade do setor educativo, sinalizamos a importância de ter profissionais específicos para atuar nessa esfera, mas os processos mais eficazes de mediação cultural ocorrem quando todos os envolvidos entendem o trabalho e se sentem corresponsáveis. Mediar um grupo escolar que chega ao teatro é função de todos os seus funcionários, desde o porteiro, bilheteria, técnicos, artistas, mediador cultural até o gestor. Nesse sentido,

trata-se da acessibilidade à diversidade artístico-cultural e em contrapartida da ampliação de repertórios estéticos dos estudantes, cabendo às políticas de educação e cultura, aos professores, às instituições de fomento e apoio (públicas e privadas), aos gestores e produtores culturais e aos atores/diretores/cias de teatro. Esta rede complexa pode tornar-se um ciclo virtuoso, retro-alimentador, estabelecendo relações colaborativas em prol do ato do espectador. (MORAES, 2014, p.102).

Um ponto de partida importante à constituição dos setores educativos é o entendimento de um trabalho não fragmentado, buscando uma articulação com outros setores do próprio teatro, como já colocado, e também externamente. O setor educativo não se encerra em si – ele precisa estar atento o que acontece no campo cultural e educacional no âmbito local, nacional.

– **Quais os públicos desse espaço?** Conhecer os públicos é a premissa para a criação do plano estratégico do setor educativo, que pode não contemplar todos, mas que estabelecerá os focos de atuação. É preciso saber desse público aspectos como faixa etária, situação sociocultural, instituição a que esteja vinculado (pública, privada, terceiro setor), especificidades (cegos, surdos, mobilidade física reduzida etc.), um público iniciado ou não iniciado. A partir de um trabalho de escuta dos públicos, é possível criar ações mais adequadas a cada realidade. Não obstante, ao se reconhecer como espaço artístico-pedagógico, o teatro estará desenvolvendo diariamente práticas mediadoras para quaisquer públicos.

Todos esses pontos estão alinhados com a questão da infraestrutura do espaço e, conseqüentemente, sua localização geográfica, os limites orçamentários da instituição e sua linha curatorial. Cabe ao gestor, a partir destas variáveis, propor a criação das diretrizes de um trabalho complexo, de difícil mensuração e com os resultados em médio e longo prazos. Também salientamos a importância da sistematização de dados, no intuito não apenas de justificar os investimentos na ação, mas para uma contribuição metodológica nesse território.

3.3 O PROFISSIONAL MEDIADOR CULTURAL

Quem pode ser um mediador cultural? Qual a formação desse profissional? Quais as habilidades que ele deve ter? Constantemente ouvimos essas questões, lançadas por aqueles que desejam conhecer o trabalho do mediador³⁶. Dessa forma, podemos esclarecer que é

todo aquele que exerce atividades de aproximação entre indivíduos ou grupos de indivíduos e as obras de cultura. Seu uso generalizou-se ao longo da década de 80, ao apresentar-se como versão contemporânea atualizada dos anteriores animador cultural e agente cultural. Na realidade, estes são espécies do gênero mediador, com o qual não se confundem inteiramente (o agente cultural, por exemplo, é aquele que exerce a ação cultural propriamente dita). (COELHO, 1997, p.248)

Acreditamos que o local de trabalho do mediador são os edifícios teatrais, festivais, produções de espetáculos, projetos esporádicos e contínuos com atuação no campo da arte e da cultura, sendo esse profissional responsável por traçar estratégias de aproximação entre os públicos e a obra artística. Não se trata de um trabalho de assessoria de imprensa³⁷ ou marketing cultural³⁸, mas de um profissional que transita entre as áreas da educação e da criação artística. Contudo, não cabe a ele recriar o espaço escolar, mas propor outras formas de experiência para os sujeitos mediados. Assim, no que se refere às múltiplas competências desse profissional:

Em sua atividade diária, de mediador teatral, voltado para aos mais diversificados públicos, este profissional coloca em prática as habilidades de: desenvolver atividades artísticas pedagógicas; saber publicar as obras artísticas; mostrar conhecimentos técnicos, estéticos e pedagógicos dos espetáculos; apresentar desenvoltura na escrita e no discurso sobre as obras; estar integrado à equipe de artistas e técnicos; mostrar ser conhecedor de ambientes formativos diversos, como escolas, ONGs e outros; além de possuir formação em artes cênicas. (OLIVEIRA, 2011, p.139)

Assim, com o intuito de identificar tais profissionais no cenário artístico de Salvador, aplicamos no formato Google Docs³⁹, um questionário (APÊNDICE A) para profissionais que

³⁶ Para efeito de delineamento, neste texto, estarei me referindo ao profissional mediador cultural que atua no campo das artes cênicas.

³⁷ Para Avelar (2014) o trabalho de assessoria de imprensa consiste na busca pelos espaços editoriais gratuitos nos veículos de comunicação, na forma de notas em colunas e reportagens a respeito do tema divulgado. Distingue-se da publicidade pelo seu caráter não-comercial.

³⁸ Para Rubim (2002) o marketing cultural surgiu no momento pós-2ª Guerra, como modalidade de organização e financiamento da cultura, que se opõe à forma do mecenato (feito por vezes de forma desinteressada) e à lógica do Estado. Essa modalidade está implicada na relação entre cultura e mercado.

³⁹ Aplicado inicialmente no mês de julho e prorrogado até novembro de 2015, sendo novamente reenviado no mês de fevereiro de 2016. O formulário foi encaminhado para o e-mail dos profissionais (mediadores culturais e alguns

se reconhecem como mediadores culturais, com ênfase nas artes cênicas. Vale esclarecer que buscamos fazer uma revisão de ficha técnica de festivais e eventos da cidade, nos últimos cinco anos, buscando identificar esse profissional, na sua recorrência nessas fichas, totalizando não mais que 30 pessoas neste momento. Além disso foi feito o envio do formulário para gestores de edifícios teatrais.

O questionário semiaberto foi dividido em duas partes: a primeira trata da identificação do mediador: nome, idade, telefone, e-mail, formação acadêmica e experiências na área; a segunda parte se refere ao conhecimento sobre o campo de atuação, totalizando oito perguntas, cinco objetivas, uma de múltipla escolha e duas discursivas.

Até o momento de finalização deste trabalho, apenas treze pessoas preencheram o formulário. Para essa baixa adesão, temos algumas hipóteses, desde (a) ausência de um quantitativo de referência; (b) a ausência de uma comunicação mais corpo-a-corpo; (c) a dificuldade do trabalhador de se reconhecer enquanto um mediador; ou mesmo (d) o desinteresse em preencher o formulário. Não obstante, acreditamos que os retornos obtidos podem nos possibilitar a criação de um panorama da atuação profissional bastante interessante.

Assim, ao serem indagados sobre a formação acadêmica, todos os profissionais afirmaram ter curso superior, com exceção de uma, que têm formação técnica na área da dança; há quatro mestrados e dois com o título de mestre; a predominância da área de formação é artes, seguida de comunicação. Ainda no que se refere aos aspectos do perfil dos mediadores, esclarecemos que a faixa etária oscila entre 25 e 40 anos (uma pessoa não informou a idade), sendo sete profissionais do sexo feminino e seis do sexo masculino; o tempo médio de atuação na área é de 4 anos; a remuneração média está entre R\$ 1.000,00 e R\$ 2.000,00, por um mês de serviço; os locais de trabalho desses profissionais são edifícios teatrais, festivais e projetos de artistas independentes.

Na França, as discussões no âmbito da regulamentação dessa profissão são da década de 1980, reconhecendo-o não como um professor, mas como um profissional que trabalha na interface entre a obra de arte e o público. A atuação no campo museológico foi pioneira. A experiência francesa nos mostra que, além da intervenção do poder público, dos organismos culturais, houve um processo de escuta dos mediadores que atuavam empiricamente, além do investimento em pesquisas no campo e de programas de formação desses profissionais.

Na cidade de Salvador ainda são poucas as ações no campo do ensino formal voltada para Mediação Cultural/Teatral, estudos acadêmicos inseridos em programas de pós-graduação

ou em graduação ou ainda iniciativas como a disciplina Ação e mediação cultural através das artes (código: HACA49)⁴⁰, oferecida no Bacharelado Interdisciplinar na UFBA.

Além dos cursos, palestras esporádicas, promovidos pela Fundação Cultural do Estado da Bahia e já mencionados nesta pesquisa, cabe o registro de ações formativas realizadas na área, por outros segmentos da sociedade, visando à formação de mediadores culturais. Destacamos, nesse contexto, o projeto *Mediação Cultural: Programa de Formação em Artes Cênicas*⁴¹, através de capacitação de educadores em mediação cultural (2013-2014); o *Festival Internacional de Artes Cênicas*, através do Seminário Internacional de Curadoria e Mediação em Artes Cênicas⁴²(2014-2015) e das suas ações iniciais (2011-2012); o *Festival Vivadança*, através da ação O Observatório VIVADANÇA⁴³, abordando a Mediação Cultural (2015); e o *Teatro SESC-SENAC Pelourinho*, com o curso de Mediação Cultural, ministrado por Ney Wendell (2014). Acreditamos que outras ações podem ter ocorrido no período, como palestras e grupos de pesquisa, como menor visibilidade, diante das citadas neste texto⁴⁴.

É importante a ampliação das possibilidades formativas desse profissional, na perspectiva de fortalecimento dessa área, que está em expansão, mas que sofre com a carência de profissionais com o conhecimento metodológico inerente ao campo da mediação cultural. Ainda nos deparamos com as dificuldades encontradas no campo e o preconceito existente, pois

o prestígio dos departamentos de educação dos museus de arte é muito recente, embora ainda haja enorme resistência por parte dos curadores, críticos, historiadores e artistas à ideia do museu como instituição educacional, o que os leva a considerar os educadores profissionais de segunda categoria (BARBOSA, 2009, p.14)

Assim, para que o campo seja fortalecido, a qualificação do profissional é essencial. Essa é uma possibilidade real para minimizar práticas equivocadas e o emprego incorreto do

⁴⁰ Cf. Ementa: Indivíduo capaz de participar ativamente das diversas etapas da ação artística, dotado de uma compreensão abrangente da problemática das artes nas sociedades contemporâneas, com capacidade de compreender a contribuição de diversas disciplinas do campo científico, das humanidades e das artes na análise das múltiplas dimensões dessa problemática e das respostas sociais que vem sendo dadas a estes problemas. Cf. LISTA de DISCIPLINAS - UFBA. Disponível em: <<https://alunoweb.ufba.br/SiacWWW/ListaDisciplinasEmentaPublico.do?cdCurso=580140 &nuPerCursoInicial=20101>>. Acesso em: 16 fev. 2016.

⁴¹ Para maiores informações sobre o projeto, ver: MEDIAÇÃO FIAC. Disponível em: <<http://mediacao-fiacyac.com.br/projeto>>. Acesso em: 2 jan. 2016.

⁴² Para maiores informações sobre o projeto, ver: SEMINÁRIO INTERNACIONAL de Curadoria e Mediação em Artes Cênicas. Disponível em: <<http://www.fiacbahia.com.br/atividades/seminario-internacional-de-curadoria-e-mediacao-em-artes-cenicas-2>>. Acesso: 2 fev. 2016.

⁴³ Para maiores informações sobre o projeto ver: OBSERVATORIO VIVADANÇA. Disponível em: <<http://festivalvivadanca.com.br/category/observatorio-vivadanca>>. Acesso em: 2 fev. 2016.

⁴⁴ A pesquisa não se propõe a fazer levantamento quantitativo e qualitativo dessas atividades, mas acreditamos que, ao citá-los, estamos contribuindo para o registro dessa história, fornecendo dados para que futuros pesquisadores investiguem o desenvolvimento dessas ações.

termo, ou ainda cobranças indevidas frente ao trabalho realizado. Nesse sentido, ao serem indagados sobre as dificuldades encontradas, para a atuação profissional, apresentamos o gráfico abaixo, que registra como principal dificuldade do setor cultural o não entendimento da função desse profissional. No entanto, apesar das dificuldades do campo, é importante destacar que “sem a vontade consciente dos agentes culturais, sem uma prática viva e auto-reflexiva, sem *anima*, sem a motivação e o desejo de transformação que transbordavam nas iniciativas vistas em épocas anteriores, nada feito” (DESGRANGES, 2003, p.66). Por isso é tão importante o entendimento do mediador cultural enquanto um sujeito crítico e conhecedor do contexto que está inserido.

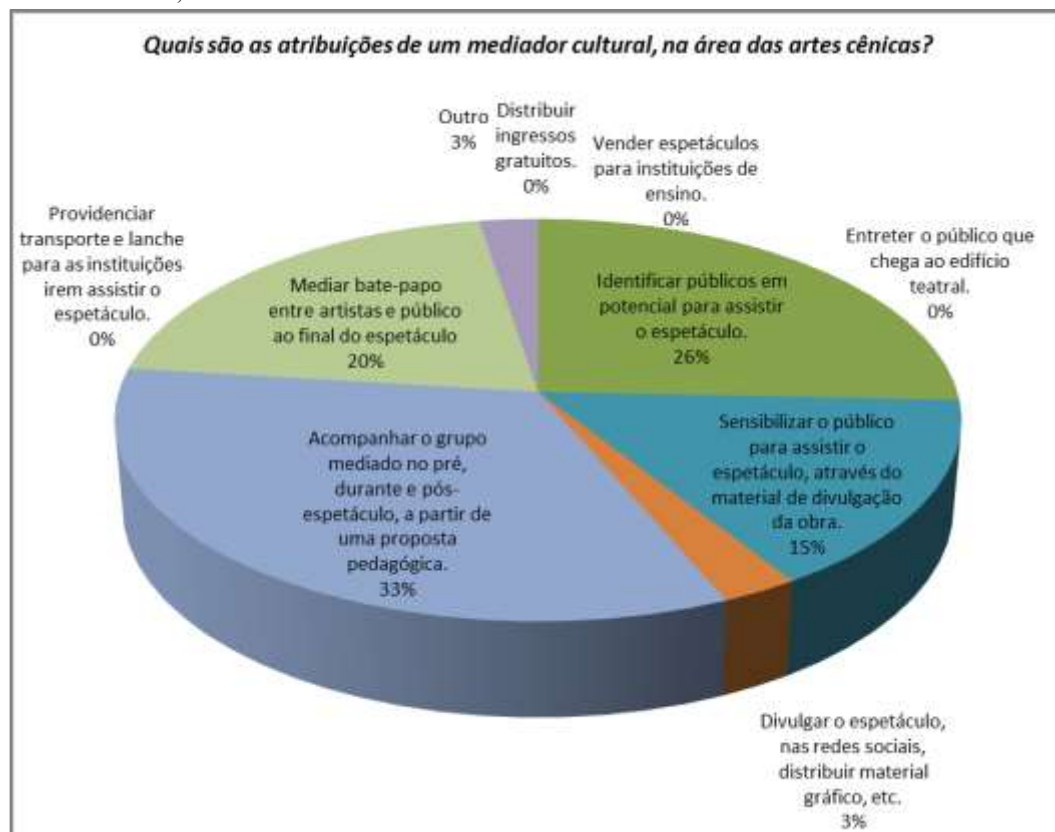
Figura 2 – Gráfico demonstrativo da pesquisa aplicada, referente à pergunta: *Na sua opinião quais são as principais dificuldades enfrentadas pelo mediador cultural?*



Fonte: elaboração própria

O demonstrativo a seguir apresenta o resultado para a pergunta: *Quais são as atribuições de um mediador cultural, na área das artes cênicas?* Convém destacar que o questionário apresentava dez alternativas de respostas, cabendo ao mediador escolher até três opções:

Figura 3 - Gráfico demonstrativo da pesquisa aplicada, referente a pergunta: Quais são as atribuições de um mediador cultural, na área das artes cênicas?



Fonte: elaboração própria

Identificamos recorrência nas respostas dos profissionais. No entanto, fica clara a necessidade de urgência no cumprimento da etapa de *Apreciação do Espetáculo*, em detrimento das demais etapas da mediação cultural, uma vez que sensibilizar e identificar o público para ir ao teatro aparece com altos percentuais no gráfico. Complementando essa discussão, dialogaremos com a experiência francesa ao afirmar que

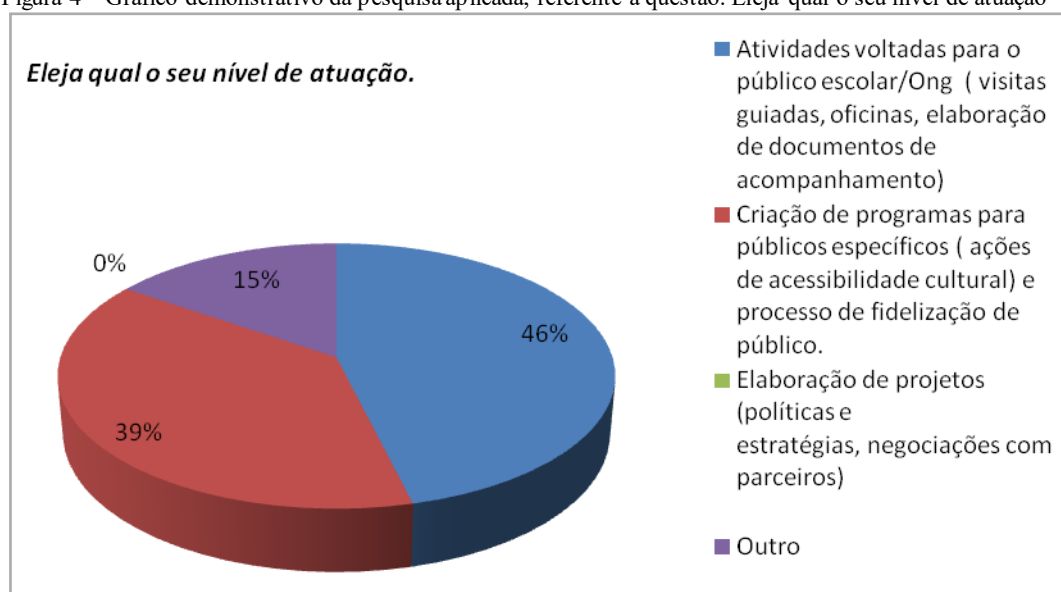
Um mediador é um profissional ou uma instância empenhada em promover a aproximação entre a obra e os interesses do público, levado em conta o contexto e as circunstâncias. No caso, dos teatros, os profissionais que atuam nos chamados ‘serviços de relação com o público’, exercem o papel de mediadores ao favorecer a frequência dos espectadores, zelando pela facilidade de acesso e pela diversidade de serviços oferecidos (PUPO, 2010, p.271)

quando os mediadores são convidados a explicitar sua própria atuação, aparecem frases como ‘devo tomar providência para que haja público no teatro’, mas surgem também formulações como ‘estou aqui para suscitar nas pessoas o desejo de descobrir coisas novas’. (PUPO, 2010, p.271)

Nesse sentido, o local de trabalho do mediador cultural influencia diretamente no seu foco de trabalho: ele pode atuar como monitor, que trabalha numa perspectiva questionadora e

não um mero reprodutor de informações técnicas; pode atuar no âmbito da gestão; ou ainda na elaboração de projetos, com pequenas intervenções que vão atingir um público reduzido, e que necessariamente não precisará de uma complexa rede de parcerias e institucionalização; também em projetos mais complexos, cujo conceito está fortemente entrelaçado com a prática da mediação cultural. Assim, “esse ofício se posiciona, de preferência, como múltiplas e diversificadas funções preenchidas de acordo com o tamanho das instituições artísticas e culturais que o utilizam” (CAILLET, 2009, p.71). Nesse sentido, elaboramos um quadro demonstrativo da pesquisa, no que se refere ao contexto de atuação dos profissionais:

Figura 4 – Gráfico demonstrativo da pesquisa aplicada, referente à questão: Eleja qual o seu nível de atuação



Fonte: elaboração própria.

Na realidade brasileira não temos a tipificação da profissão como no caso francês, mas ele vem exemplificar a complexidade da área e das possibilidades de atuação. Aquele que tem um maior perfil pedagógico (por ser formado em licenciatura em artes) talvez não tenha a mesma aptidão organizacional para cumprimento de prazos e confecção de relatórios de um profissional com experiência em produção cultural, por exemplo. Essa é uma abordagem certamente mais generalista, pois sabemos que existem inúmeras especificidades, tal como um profissional licenciando com aptidão organizacional, assim como um profissional de produção com especial atenção ao campo pedagógico. Ou, ainda, pessoas formadas em outras áreas, como história, pedagogia, psicologia e assistência social, que se tornam mediadores culturais. Elisabet Caillet (2009, p.78) relata que, na França,

um acordo foi estabelecido na rede de mediação cultural para traçar uma

referência comum sobre o posicionamento dos empregos, que se repartiam de acordo com os três níveis de formação de mediadores; bac⁴⁵, bac+3, bac+5:

Primeiro nível (bac): atividades para o público (visitas, demonstrações, ateliê, elaboração de documentos de acompanhamento).

Segundo Nível (bac+3): programas para públicos específicos (público jovem; público escolar, público adulto, público com dificuldades).

Terceiro nível (bac+5): projetos (políticas e estratégias, negociação com os parceiros).

Contudo, entendemos que, na realidade brasileira, não é interessante definir o nível do mediador conforme sua formação acadêmica e tampouco nos interessa aqui propor uma hierarquia entre os diversos perfis de mediadores culturais. Diante do exposto, o que cabe pontuar é que a figura do mediador precisa estar cada vez mais presente no setor cultural, não como “artigo” supérfluo, mas como peça fundamental da engrenagem, para a criação de vias de aproximação entre as artes cênicas e os públicos. Deve estar presente desde os momentos iniciais de montagem da programação do teatro ou festival.

Ao serem questionados sobre que ações no âmbito da política cultural poderiam potencializar a área da mediação cultural no estado da Bahia, os profissionais responderam com diversos exemplos: a realização de cursos para a formação de mediadores culturais; a criação de postos de trabalho, nas instituições culturais públicas; a criação de um edital cultural com foco específico em ações de mediação⁴⁶; além da obrigatoriedade de contratação desses profissionais nos projetos que contam com financiamento público.

No que se refere às variantes que interferem no ofício do mediador, destacamos a relação com o tempo. A consistência desse trabalho está muito mais na sua organização e planejamento do que em resultados imediatos. Cabe ao mediador equiparar o tempo das instituições artístico/educativas/sociais/religiosas mediadas e a urgência das produções teatrais (públicos para a temporada). O trabalho de sensibilização do outro, por vezes, é demorado e os resultados aparecem em longo prazo.

O trabalho do mediador cultural está sujeito a inúmeras intempéries, pois está lidando com sujeitos em seus contextos reais e não ideais. Uma ação de articulação pode deixar de existir em função de acontecimentos que atingem diretamente a comunidade na qual está localizado o grupo. Podemos citar exemplos, como greves de professores, paralisação do

⁴⁵ Refere-se ao sistema educacional Francês (bac = Baccalauréat Général ou Technologique), um exame que é a conclusão do ensino médio.

⁴⁶ A exemplo do edital lançado pelo Centro Cultural São Paulo, da Secretaria Municipal de Cultura, para a seleção de propostas inéditas de Criação de Projetos de Mediação em Arte. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/CCSP_editais.html>. Acesso em: 16fev.2016.

transporte público, falta de merenda escolar, período de provas, entre outros. Ter a consciência dessa condição de instabilidade é fundamental para que, no trabalho, não haja frustrações ou mesmo leituras equivocadas que nos conduziram ao erro de acreditar que os mediados não se interessam pela ação. Os campos sociais e educacionais estão implicados no artístico – essas áreas se retroalimentam.

Por mais que tenhamos uma atividade estética extremamente potente para o grupo, ela só será concretizada se ele desejar e puder vivenciá-la. Por isso, o mediado precisa reconhecer o mediador como um parceiro – e não como um algoz que tem o poder de “levar a gente ao teatro”, e “se não formos hoje nunca mais teremos oportunidade”.

O campo de trabalho da mediação teatral pode parecer inicialmente como a Medusa do mito de Perseu. A rotulação de monstro decorre do desconhecimento dos meandros da ação e principalmente da dificuldade de identificar quais são os desejos do público que será mediado. A indagação, do tipo “como mobilizar as pessoas para assistir esse espetáculo?” é uma constante que se enfrenta em sua prática, na qual não existe uma fórmula única capaz de atender os públicos.

Para tanto, entendemos que existam habilidades inerentes ao profissional intitulado como mediador cultural, sendo o olhar crítico um dos alicerces da função que vai desde o posicionamento ideológico (uma vez que ele pode atuar nos mais diversos contextos) até sua capacidade crítica-reflexiva:

O olhar crítico da mediação é então posto em presença pela distância. Ele procura restituir o questionamento existente na origem da obra, precisar as questões, os debates e as controvérsias que permitiriam à obra e ao pensamento serem formulados e colocá-los em narrativas. A história contada pela mediação é absolutamente inerente àquela da obra, ela descreve a verdade sob a forma ficcional, o que alguns nomeiam de ‘ficção verdadeira’ a fim de elaborar o trabalho de ‘cientificação’. (CAILLET, 2009, p.73. Grifos da autora)

O mediador não subjuga a leitura do mediado. Sua função não é interpretar, codificar, mas criar estratégias para potencializar as múltiplas leituras. A apreciação estética precisa ser maturada e precisa de tempo, mas o nosso propósito é instigar e valorizar as variadas leituras de todos os sujeitos (inclusive o nosso), entendendo que existe um processo contínuo de aprendizado – conforme sustenta o depoimento da atual mediadora cultural do Teatro SESC-SENAC Pelourinho, Danila Maia, quando instigada a definir sua motivação para atuar nessa área:

(...) O que me motiva é ver jovens que tive contato há um tempo, provindos de uma realidade cruel, se envolverem e projetar um futuro melhor para si através do teatro, da dança, do vídeo. Sou fruto disso, da oportunidade, do primeiro contato com teatro pra nunca mais deixar. É nadar contra a maré de ignorância e intolerância que tenta nos assolar. É acreditar/ projetar que talvez um dia essa profissão não seja mais ‘tão’ necessária, onde o nível de envolvimento, de consumo, de degustação, de alimentação da arte seja tão voraz, orgânico e de direito, que nos façamos desnecessários. Talvez, mas o conhecimento sensível é infinito. E mesmo as pontes mais velhas ainda estão presentes, ainda bem, pois se não há mais ponte, é porque o rio secou. Sou artista, sou política, sou feminista, sou mulher, sou educadora, logo, sou mediadora cultural. (MAIA, 2015, s.p.)

A arte é um espaço de todos e, para tanto, é preciso que os sujeitos se reconheçam nesse lugar – acreditamos utopicamente que chegaremos em um tempo em que esse profissional não seja mais tão necessário, pois as rotas de aproximação entre as artes cênicas e os públicos estarão fortemente construídas, pois o direito à cultura estará, de fato, assegurando; um tempo em que degustar a arte seja um ato comum, corriqueiro e pertencente a todos os indivíduos brasileiros. É sonho? Sim. Talvez um futuro longínquo e desafiador, no qual todos os públicos serão iniciados e o trabalho da mediação cultural se desdobrará em outras possibilidades, entre o sujeito, a obra e a recepção, obtendo outras formas de re-invenção da própria arte. Mas ainda estamos alguns passos atrás, a estrada que estamos construindo é longa e temos muito o que fazer. Na atual conjuntura, o trabalho do mediador cultural é fundamental e precisa ser cada vez mais legitimado. É um ato político capaz de catalisar outros sujeitos da cadeia produtiva da arte. Nesse sentido, vislumbramos que o mediador é como um pássaro que precisa ser encorajado, pois o voo não se pode ensinar na sua total completude. Acreditar nesse voo, desejar esse voo é o princípio.

3.4 QUAIS OS PÚBLICOS DA MEDIAÇÃO CULTURAL?

Ao falarmos de ‘públicos’, tocamos em um ponto crucial no trabalho do mediador, principalmente aquele com função de gerenciamento na estrutura educativa do edifício teatral ou projeto cultural. Para qual público ou para quais públicos a ação da mediação cultural se destina? Pode-se desenvolver uma prática junto ao público adulto? Apenas o público oriundo de escolas públicas deve ser incluído em ações educativas? Sem a definição do público, as ações perdem força e, sistematicamente, o setor educativo se fragiliza.

A nossa vivência no campo nos permite afirmar que todos os públicos podem ser mediados. A escolaridade e a condição sociocultural, por vezes, são elementos utilizados para segregar – aqueles que potencialmente teriam mais acesso físico às obras artísticas e os com menor acesso –, o que pode conduzir o mediador a equívocos, na exclusão de públicos a serem mediados. Desgranges (2011) coloca que a pesquisa acerca da importância da formação de espectadores é crescente no mundo. Para o autor, dois fatores são preponderantes para isso: o primeiro refere-se o fato de estarmos inseridos em sociedade espetacularizada e que, com a ampliação dos canais de comunicação, a sensibilidade e a percepção estão cada vez mais condicionadas; o segundo refere-se à “participação do público no próprio desenvolvimento da arte teatral, já que não se pode conceber que esta arte avance e trave um diálogo produtivo com a sociedade sem a participação dos espectadores, integrantes fundamentais no fenômeno teatral” (DESGRANGES, 2011, p.154). Há ainda um terceiro aspecto, e este refere-se à própria sobrevivência econômica e ao esvaziamento das salas de espetáculo.

Neste contexto, “o educador de museu precisa dialogar com os interesses de cada grupo e, se possível, de cada sujeito observante. É o observador que deve escolher o que analisar com a ajuda do mediador” (BARBOSA; COUTINHO, 2009, p.18). Aqui, configura-se como um importante espaço de autonomia dos sujeitos, no qual todos os indivíduos são produtores culturais e potencialmente criativos, independentemente das suas trajetórias de vida. O artista e o mediador cultural não são “atores” da educação bancária (FREIRE, 1974) que dão luz para os que nada sabem. A relação é dialógica e não interpretativa.

Fayga Ostrower explica que o ato de criar é inerente à condição humana. A partir de uma argumentação histórica, ela contextualiza o quanto essa característica foi determinante para a sobrevivência e evolução da espécie humana. “O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta por sua vez, a de se relacionar, ordenar, configurar, significar” (OSTROWER, 1987, p.9). Assim, enumera faculdades/pontos que norteiam a relação do homem com a criatividade, tais como: ser consciente-sensível-cultural, ser sensível, ser cultural, ser consciente, memória, associações, falar/simbolizar, formas simbólicas e ordenações interiores, potencial criador, tensão psíquica (OSTROWER, 1987).

Desgranges, em *Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo* (2011), traça uma distinção entre um projeto de formação de público e um projeto de formação de espectadores. O que irá variar será o tipo de acesso que o projeto terá, podendo ser físico ou linguístico. O primeiro se refere à ampliação do acesso físico, oportunizando ao sujeito o acesso à obra artística – a exemplo da gratuidade ou baixo custo do ingresso; garantia da mobilidade; e horário mais adequado às necessidades do público desejado. O acesso linguístico diz respeito à

utilização de variadas estratégias e ações no campo pedagógico, intitulado por nós, nesta pesquisa, de percurso artístico-pedagógico (pré, durante e pós-espetáculo). O objetivo dessas ações “é instaurar uma prática continuada, que, em consonância com os espetáculos vise a apreensão da linguagem teatral pelos participantes (DESGRANGES, 2011, p.158).

Com frequência, observamos, nos processos de mediação, a escolha por investir nas escolas públicas, seja pela possibilidade de mobilizar um grande número de pessoas, seja por talvez acreditarmos que os estudantes têm menos acesso aos bens artísticos, pelo baixo poder aquisitivo. Contudo, nessa perspectiva, podemos equivocadamente desprezar a arte produzida nas comunidades e nos guetos, como formas de expressão histórica e social – a o tempo em que afirmamos que os alunos de escolas particulares têm uma educação estética e que têm, sim, amplo acesso aos bens culturais. Essa é uma visão perigosa, romantizada e generalista. O que pretendemos pontuar é a necessidade de fortalecer o ensino de artes nas escolas, para que ocorra a educação do sensível, no contexto da educação formal (dos níveis básicos à universidade) e mesmo informal:

Uma ponte que nos leva a conhecer e a expressar os sentimentos é, então, *a arte*, e a forma de nossa consciência aprendê-los é através da *experiência estética*. Na arte busca-se concretizar sentimentos numa *forma*, que a consciência capta de maneira mais global e abrangente do que no pensamento rotineiro. Na arte são-nos apresentados aspectos e maneiras de nos *sentirmos* no mundo, que a linguagem não pode conceituar (DUARTE, 1988, p.16. Grifo do autor).

O nosso discurso caminha no sentido da formação de sujeitos mais sensíveis e não necessariamente de novos artistas. De Masi (2000, p.102) defende que “a racionalidade nos permite executar bem as nossas tarefas, mas sem emotividade não se cria nada de novo. Para ser criativo é essencial o cruzamento entre racionalismo e emotividade”,

Podemos compreender, de maneira um tanto esquemática que a atitude do receptor em relação com a obra se divide em três fases: no primeiro momento, ele reconhece o signo; no segundo momento, decodifica o signo; e, no terceiro momento, interpreta o signo, relacionando-o aos demais signos visuais e sonoros presentes na encenação. (DESGRANGES, 2011, p.153)

Esse processo de recepção é comum a todos os sujeitos diante da obra. Mas cabe ao mediador criar trilhas para acompanhar o mediado a acessar cada uma das fases, uma vez que essas nuances são extremamente subjetivas. Ao longo do desenvolvimento da ação de *Mediação Cultural - Formação do Espectador* do TSSP, fomos identificando percursos

diferenciados aos grupos, buscando uma complexificação para alguns deles. Isso ocorreu devido às condições de continuidade do trabalho e do envolvimento dos educadores da instituição. A seguir, apresentamos um extrato da produção escrita de uma ex-integrante do Programa Jovem Aprendiz, de 17 anos, lido pela psicóloga e educadora Vanina Cruz, no *Encontro de Educadores* em 2014.

Ah, a peça foi maravilhosa. O Gregório é um ótimo ator e a estrutura do teatro ajudou a enaltecer bastante a peça. As luzes bem sincronizadas e em perfeita sintonia com o ator. O enredo da peça foi interessantíssimo! Uma situação cotidiana d'un término e obsessão do personagem pelo amor que se foi. E o melhor foi o encontro inesperado com a amada e mais uma vez indo para lua. Ah, e o fato de ela voltar justamente por causa dos motivos que a fizeram ir... Sei lá, é exatamente o que acontece conosco, na distância sentimos falta até daquilo que fez a gente ir, daquilo que nos tirava do sério, mas depois fazia a gente cair na gargalhada. (apud CRUZ, 2014)⁴⁷

No nosso entendimento, esse é o princípio dos processos de mediação cultural, que é reconhecer e respeitar o outro, nas suas diferenças e especificidades, dentro dos seus coletivos, mas lhe dando autonomia para fruir. Portanto, consideramos, neste trabalho, o contexto da escola formal, nos seus diversos níveis: infantil, adolescente, adulto e idoso. Foi muito comum na prática, no TSSP, encontrar adultos que nem se lembravam da última vez que entraram em um edifício teatral, ou outros que, de fato, não tinham tal experiência. Nesse sentido, trago o relato do espectador Rodrigo Ferreira, professor universitário e funcionário do Tribunal de Justiça da Bahia, que prestigiou um espetáculo no Teatro Martin Gonçalves, durante o Festival Latino-Americano de Teatro da Bahia (FILTE BAHIA - 2015). O nosso contato com o educador foi no sentido de tentar mobilizar a ida de um grupo de estudantes de Direito da faculdade UNIRB de Salvador. A visita, de fato, não ocorreu, mas, posteriormente, tivemos a presença do educador no evento:

Oi Poliana,
Fui hoje ao espetáculo NOCTILUZES no teatro Martin Afonso.
Primeiramente quero te agradecer pelo convite.
Gostei de tudo.
Você está de parabéns.
Falei com um rapaz (branco e com cabelo preto liso) da produção e pedi que
lhe desse um abraço.
Ele me informou que você não estaria lá hoje, domingo.
Realizei uma vontade de muito tempo.
Sempre via aquele teatro da UFBA, entretanto achava que era imponente e

⁴⁷ CRUZ, Vanina. Relato de aluna [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <polianabicalho.sesc@gmail.com> em: 15 dez. 2014.

não sabia como era o ambiente.
 Hoje vi que é algo factível e até o preço é acessível.
 Vi que se pode ir sem muita pompa e coisa e tal.
 Quase ia de terno pensando como seria.
 O ambiente é bem descontraído e aconchegante.
 Posso lhe dizer que já faziam mais de dez anos que não ia em um teatro em Salvador.
 O espetáculo foi marcante.
 Uma ironia fina e que manteve minha atenção o tempo todo.
 Gostei muito do cego da apresentação.
 A forma como ele ‘enxergou’ os conflitos e demonstrou como o Baltazar e seus livros não tinham toda a razão.
 ‘A loucura faz parte da vida’. (...) ⁴⁸

A pertinência de olharmos tal depoimento fortalece nosso entendimento de que a História não é constituída apenas de grandes acontecimentos, mas também de pequenas historietas, que são atos diários e solitários de resistência dos sujeitos (FOUCAULT, 2007). Nesse sentido, a fala nos apresenta uma riqueza de elementos sobre o complexo trabalho da formação de espectadores.

No que se refere a esse espectador, pontuamos que a questão financeira não é determinante para o seu acesso ao objeto artístico, e sim o hábito, apesar de existir em si um desejo e a curiosidade. O imaginário do edifício teatral como lugar de pompa ainda é muito presente e cabe ao mediador cultural desmistificar essa aura. Flávio Desgranges (2003) vai afirmar que o hábito de frequentar o teatro nunca se arraigou de fato na alma do brasileiro. O autor coloca como hipótese o fato de sermos um país de inúmeras belezas naturais, que permite diversos espaços de socialização. Dessa forma, esse espectador também precisa ser mediado, para que haja o encontro, reverberando na geração de um sentimento de pertencimento e reflexão da obra e da vida.

Ao confrontar-se com a própria vida, nesse exercício de compreensão da obra, o espectador revê e reflete sobre aspectos de sua história e confronta com a narrativa, chocando os ovos da experiência e fazendo deles nascer o pensamento crítico; pensando reflexivamente acerca da narrativa, interpretando-a, e também acerca de sua história, do seu passado revendo atitudes e comportamento, estando em condições favoráveis para, quem sabe, efetivar transformações em seu presente. (DESGRANGES, 2011, p.24)

No nosso entendimento, a maior poética desse trabalho é o “confronto com a própria vida”, momento em que o espectador passa a criar o seu próprio trajeto diante do fazer cênico,

⁴⁸ FERREIRA, Rodrigo. PARABÉNS PELO NOCTILUZES [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: <polianabicalho.producao@gmail.com> em: 14 set. 2015.

conectando-se com a obra num percurso de racionalidade, dissecando os signos, investigando os discursos, mas também com o trilhar do subjetivo, individual e intransferível. Ferreira foi atravessado por essa experiência, de tal forma que entrou em contato conosco, num horário não comercial, naquele mesmo dia. E ele concluiu o seu e-mail dizendo: “Sei que é tarde, mas não podia deixar de no calor do entusiasmo externar o que senti”. As reverberações dessa experiência são impalpáveis, mas por certo elas são perduráveis na atuação de militância no campo da mediação cultural.

Ainda no que se refere aos públicos, identifica-se o docente como um importante parceiro nos programas de mediação cultural criados nos edifícios teatrais. Sem a sua colaboração, o mediador não consegue ter acesso aos educandos. É preciso reconhecê-lo como um ser criativo e produtor cultural e, para ele, os programas educativos devem desenvolver ações em especial. “É preciso educar, formar os formadores, propiciar a experiência para se criar gosto por esta experiência, propor processos apaixonantes para formar apaixonados” (DESGRANGES, 2003, p.68). Não se mobiliza o outro se não estamos pessoalmente mobilizados. A realidade é que o educador muitas vezes tem tão pouco acesso aos espetáculos de teatro e dança quanto seus alunos, pois, nos seus processos formativos, muitas vezes lhes foi negado o direito a tal acesso. E, assim, como em um círculo vicioso, pouco se transforma.

Na prática, vemos a dificuldade dos educadores com os códigos da linguagem das artes cênicas, e, por isso, talvez prefiram que seu alunos fruam obras esteticamente mais tradicionais, além de se evitar temáticas mais polêmicas. Sobre a experiência do *Théâtre du Rond-Point*, em Paris, que dá atenção especial ao educador, Pupo (2010, p.276) coloca: “O princípio apontado é 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”. A arte ensinada nas escolas, muitas vezes, reforça os cânones mais tradicionais da linguagem, desconsiderando as formas mais contemporâneas de atuação. Acreditamos que a revisão dos currículos dos cursos de licenciatura e pedagogia é uma possibilidade de aproximação, além da ampliação do número de professores de teatro/dança nas redes básicas de ensino. Apenas para elucidar essa realidade, apresentamos dados da Secretaria Municipal de Educação da Prefeitura de Salvador: das 429 escolas na rede, somente cerca de 43 mantêm professores de teatro e 50, de dança⁴⁹. Trata-se de um número insuficiente, embora represente uma vitória para a classe artística, pela garantia do concurso para áreas específicas no âmbito municipal. Diante dessa

⁴⁹ Tivemos acesso a tais informações mediante nossa participação como Mediadora Artística da área de Teatro no projeto *Arte no Currículo*, coordenado pela Prof.^a Dr.^a Beth Rangel, um convênio entre a UFBA e a Secretaria Municipal de Educação de Salvador, em 2015. O relatório da ação ainda está em construção.

realidade, muitos processos de mediação teatral contam com a parceria de professores de outras matérias, que têm uma trajetória de frágil vivência estética. A importância da arte no ensino formal precisa ser cada vez mais reafirmada por ser área do conhecimento, e porque,

por meio da arte, é possível desenvolver a percepção e a imaginação para aprender a realidade do meio ambiente, desenvolver a capacidade crítica, permitindo analisar a realidade percebida e desenvolver a criatividade de maneira a mudar a realidade que foi analisada. (BARBOSA; COUTINHO, 2009, p.21)

No entanto, apesar de todas as limitações encontradas, é preciso valorizar os educadores que se lançam nos processos de mediação cultural, o que exige um trabalho que vai além do espaço da sala de aula. No ambiente escolar, muitos profissionais enfrentam censuras ou descrédito, pois há colegas que ainda acreditam que a arte é um artigo supérfluo, a ‘cereja do bolo’, conforme apontado por Teixeira Coelho (2008). Uma minoria é apoiada pela gestão escolar e os demais colegas de profissão. A conquista desse espaço também é uma luta do trabalho do processo da mediação cultural. Por isso, faz-se necessário sensibilizar os diretores, coordenadores, professores, funcionários “para a experiência artística, para que o acesso dos alunos à linguagem teatral não seja uma luta isolada do professor de teatro no interior da própria instituição escolar” (DESGRANGES, 2003, p.71). O trabalho a ser construído pelas ações da mediação cultural deve reiterar a importância do educador, criando vias para o seu empoderamento frente ao universo artístico, para que ele também possa vir a atuar como um mediador cultural, pois é da natureza do seu ofício e seu maior desafio a mediação da aprendizagem⁵⁰.

⁵⁰ A mediação da aprendizagem é um tipo especial de interação entre alguém que ensina (o mediador) e alguém que aprende (o mediado). Essa interação deve ser caracterizada por uma interposição intencional e planejada do mediador que age entre as fontes externas de estímulo e o aprendiz. A ação do mediador deve selecionar, dar forma, focalizar, intensificar os estímulos e retroalimentar o aprendiz em relação às suas experiências a fim de produzir aprendizagem apropriada e intensificando as mudanças no sujeito (MEIER; GARCIA, 2007, p.15).

4 O RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA: A AÇÃO MEDIAÇÃO CULTURAL - FORMAÇÃO DO ESPECTADOR NO TEATRO SESC-SENAC PELOURINHO

Nesta seção iremos estabelecer um espaço de partilha mais efetivo da nossa experiência como técnica cultural do TSSP, ao longo de quase dois anos, dando ênfase às ações formativas ali desenvolvidas. Nossa contratação na referida instituição se deu pela necessidade de sistematização das ações formativas do teatro, buscando uma aproximação com o campo teórico-metodológico da mediação cultural. Para apresentar essa trajetória, faremos um rápido retrospecto, na tentativa de identificar antecedentes que motivaram a gestora do espaço a procurar desenvolver esse trabalho.

No estado da Bahia, a descentralização dos recursos financeiros da cultura exigiu não apenas o reconhecimento da sua enorme diversidade cultural, mas a necessidade de propor formas de financiamento que pudessem atingir esses novos anseios. Assim, diante de uma série de iniciativas da SECULT, no período de 2007 a 2012, produtores culturais e artistas encontraram espaço para propor e executar seus projetos culturais. Nesse contexto, surgiu o Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia (FIAC), produzido pela empresa Realejo Produções, e que, em 2011, realizou a sua 4ª edição incorporando a ação de Formação de Público, intitulada Mediação Cultural, sob a consultoria do professor Ney Wendell Cunha Oliveira. Contudo, é importante destacar que, desde a 1ª edição, já havia ações de formação de público.

O surgimento do FIAC-BA foi estimulado pela gestão do Governo do Estado da Bahia, que havia criado uma Secretaria de Cultura a qual tinha como gestor o diretor teatral Márcio Meirelles. A proposta do governo, alinhada às diretrizes do Ministério da Cultura, era constituída do desenvolvimento de políticas públicas que fortalecessem a institucionalidade da cultura; descentralização de recursos buscando o caminho da interiorização que considerasse efetivamente o estado como um todo; desenvolvimento da economia da cultura, transversalidades e diálogos interculturais; e desenvolvimento de uma cultura cidadã (RUBIM, 2014 apud ASSIS, 2016, p.17)

Em 2013, com o patrocínio da empresa Braskem, foi lançado o *Projeto Mediação FIAC*⁵¹, sob a coordenação pedagógica da professora Rita Aquino, desenvolvendo uma série de

⁵¹ Na sua 2ª edição, o projeto realiza nova reformulação em sua proposta pedagógica e passa a se intitular *Mediação Cultural: Programa de Formação em Artes Cênicas*.

atividades formativas, ao longo de sete meses, junto às instituições públicas da cidade de Salvador, atingindo cerca de 3.000 pessoas. Uma das ações oriundas da metodologia e que vinha sendo desenvolvida no âmbito do projeto foi a parceria com diversos teatros da cidade e região metropolitana, para a realização de *Visitas Mediadas*, incluindo o TSSP.

Dessa forma, incentivados pela ação do referido projeto, em 2013, o TSSP congregou na sua gestão a proposta da mediação cultural, e foi nesse momento que nos desligamos das ações promovidas pelo FIAC e passamos a integrar a equipe do Teatro SESC-SENAC Pelourinho. Diante do exposto, fica claro que as ações desenvolvidas no TSSP partem da mesma perspectiva conceitual.

Estes sistemas de mediação criaram atividades que vão desde a preparação do público para o que se vai ver, seguindo-se de acompanhamento pedagógico, durante a visita, e, após, outras ações de produção artística ou teórica dão conta do entendimento ou das sensações experienciadas. (OLIVEIRA, 2011, p.33-34)

Consideramos pertinente distinguir os contextos da prática da mediação. Durante a atuação junto ao FIAC, percebemos tratar-se de um projeto cultural cuja noção se define “como uma organização transitória, que compreende uma sequência de atividades dirigidas à geração de um produto singular em um tempo dado” (THIRY-CHERQUES, 2008, p.15) e que, portanto, está mais suscetível às questões do campo cultural, sobretudo no que se refere à captação de recursos. Por outro lado, o TSSP é uma estrutura fixa de sobrevivência contínua, vinculada à rede SESC, o que possibilitou, ao longo desses dois anos, criar e reavaliar uma sistemática de trabalho, além de fazer um acompanhamento dessas instituições educativas no percurso. Mas, por outro lado, havia limitações no fazer da mediação cultural, por conta de diretrizes mais gerais da empresa. Um exemplo claro nesse aspecto é a não legitimidade dessa ação junto à gestão do SESC-Bahia, haja vista que ela não se configurou como um projeto que possuía verba específica.

Nisso, nos propusemos aqui a compartilhar o trabalho que foi dividido em três etapas. É importante sinalizar que, apesar de a organização das etapas seguir um percurso, ele nem sempre ocorreu conforme previsto. A primeira foi a etapa de *Sensibilização* – tanto da instituição, quanto do educador e do educando – e houve uma busca do estímulo à criação pela proposição de exercícios que pudessem contribuir com o contato estético do aluno. Foi importante, nessa fase, o trabalho de contextualização proposto aos alunos sobre o universo do espetáculo. Para tanto, foram desenvolvidos materiais que contribuíssem com tal prática, os quais serão apresentados nas próximas páginas. A segunda etapa foi a *Apreciação do*

Espetáculo, em geral seguida de bate-papo mediado pela equipe do Teatro SESC-SENAC Pelourinho. O terceiro momento foi o da *Reverberação*, no qual o grupo pode compartilhar as impressões, sensações e conteúdos dessa vivência.

Também se faz importante esclarecer que a equipe da mediação cultural dispunha de apenas uma profissional responsável diretamente pela ação da *Mediação Cultural – Formação do Espectador*⁵². Diante dessa dificuldade, uma estratégia para a condução do trabalho foi o envolvimento de outros profissionais do teatro, os quais, a partir das suas funções, contribuiriam para a execução dessa experiência aqui registrada.

Existem aspectos mais gerais sobre o trabalho desenvolvido e que merecem ser abordados. O primeiro ponto se refere à programação do espaço; o segundo, às chamadas “atividades formativas”.

O TSSP, como já exposto, em sua programação de artes cênicas, conta com espetáculos de circulação e difusão nacional que integram o projeto do Palco Giratório⁵³. A curadoria conta com representação de técnicos da rede SESC de todo o Brasil, que discutem em reunião nacional a indicação de até dois trabalhos dos seus estados – a gestora Ana Paolilo integra essa equipe, representando o SESC Bahia. As demais pautas do TSSP eram definidas prioritariamente pela gestora, seja no formato de cessão de pauta para artistas das áreas de música, teatro, dança ou circo, ou através da contratação direta de espetáculos. Os técnicos culturais eventualmente colaboram com esse processo, mediante solicitações específicas.

Ao longo das ações *Mediação Cultural – Formação do Espectador* do Teatro SESC-SENAC Pelourinho, pudemos identificar a ampliação do diálogo com a programadora do espaço, tanto na sugestão dos espetáculos, sobretudo infanto-juvenis, como na indicação do horário das programações. Houve, então, a ampliação da oferta de espetáculos durante a semana, atendendo os turnos matutino (9h), vespertino (15h) e noturno (19h, 19h30min). Nos finais de semana, a programação se detinha nos turnos vespertino (16h) e noturno (19h, 19h30min e 20h). No que diz respeito à oferta no turno diurno, ressaltamos a realização, não apenas de espetáculos infantis, mas de propostas de encenação que contemplassem também os públicos jovem e idoso, pelo fato de tais grupos terem disponibilidade para a fruição, mas não encontrarem uma programação que dialogue com suas expectativas.

No período de 2013-2014, algumas estratégias, tal como a aplicação de um questionário

⁵² Registramos ainda que essa atividade se chamou inicialmente *Mediação Cultural – Atividades Formativas* e que no primeiro semestre de 2015 passou a se chamar *Mediação Cultural – Formação do Espectador*, nome que se mantém até o momento da escrita desta dissertação.

⁵³ Para leitura complementar, ver: CRUZ, Sidnei. **Palco Giratório: Uma Difusão Caleidoscópica das Artes Cênicas**. Fortaleza: SESC/CE, 2009.

de avaliação dos projetos, foram utilizadas para a ampliação da escuta dos educadores, com o intuito de balizar as ações da programação e legitimar algumas sinalizações da mediadora cultural, como podemos verificar no depoimento do professor Arnaldo Britto, vice-diretor do turno noturno do Colégio Estadual da Bahia:

O horário melhor para que os alunos participem é a partir das 19h30. Quando o espetáculo ocorre no mesmo período em que está acontecendo algum evento na cidade, dificulta a locomoção dos alunos do trabalho para a escola ou para o teatro. Precisamos de espetáculos para o horário das 15h às 17h para os alunos do turno matutino que participam da Escola Integral. Eles estão ansiosos, pois adoraram o espetáculo *Valsa nº 06*, baseado na obra de Nelson Rodrigues. Ficamos muito agradecidos a toda a equipe que sempre nos recebe muito bem. (BRITTO, 2014, s.p.)

No entanto, registramos que esse pensamento a respeito dos horários da programação, de fato, não se enraizou na programação da *Mostra SESC de Artes Aldeia Pelourinho – 11ª edição*, pois durante a semana (segunda a sexta-feira), tivemos apenas dois espetáculos à tarde e nenhum pela manhã. Pontua-se que a questão do horário é fundamental para que as instituições possam organizar o grupo para ir ao teatro. No caso das escolas, evidencia-se a necessidade de conhecer o calendário escolar (feriados, período de provas etc.), como nos destaca Cintia Zacariades, da Escola Municipal Vivaldo da Costa Lima: “Observar o calendário escolar. Não foi possível a participação em algumas atividades em virtude de ser feriado (dia do professor) ou cair aos sábados” (ZACARIADES, 2014, depoim. oral).

Verificamos que a condução de um grupo de educandos ao teatro, por vezes, gera uma demanda extra de trabalho para o educador. Modifica-se o planejamento pedagógico para o dia da fruição, providencia-se a autorização dos alunos para a saída da escola, planeja-se a equipe que vai acompanhar o grupo, define-se a logística de transporte e lanche, além da manutenção do constante diálogo com a equipe de mediação e do atendimento às suas demandas (responder *e-mails*, ler materiais, preencher questionários). Por isso é tão mais complexo levar o grupo ao teatro, em um horário em que o educador não esteja, de fato, na instituição. Assim, defendemos a necessidade da ampliação da oferta de espetáculos, nos edifícios teatrais, a partir de uma observação das demandas de seu público.

Nossa pesquisa não se alongará no que se refere ao conteúdo e estéticas dos espetáculos, pois acreditamos que todos os espetáculos podem ter públicos mediados. Para tanto, é preciso que haja sensibilização, contextualização e reflexão. Mas claro que no nosso fazer sempre estivemos atentos ao perfil do grupo e às suas expectativas para a indicação de espetáculos que mais viessem ao encontro das demandas identificadas.

Destacamos a experiência com um grupo de cerca de 15 internos, de 18 a 50 anos, das Obras Assistenciais Irmã Dulce, que nos acompanhou ao longo dos 17 meses de atividade no TSSP. No princípio, indicávamos espetáculos infantis, visto que eles possuíam déficit cognitivo. Posteriormente fomos alertados pelo educador social que eles eram adultos e que era importante ver obras que dialogassem com a faixa etária correspondente. O pedido do educador era para que a fruição fosse realizada com “espetáculos que utilizem linguagem simplificada” (SOBRINHO, 2013) informação presente no instrumento *Ficha de reconhecimento de instituição* (APÊNDICE B).

Nos projetos *Viva Teatro! Viva o Circo!* e *Mostra SESC de Artes - Aldeia Pelourinho* existia uma orientação de quais eram os espetáculos a serem mediados. Em geral, para essa escolha eram considerados o dia/horário da apresentação e o histórico/relevância da companhia, criando assim uma hierarquia de programações. Os espetáculos ditos “nobres” não nos permitiam fazer mediação ou havia a liberação de uma cota menor de convites para que o trabalho pudesse ser feito. Intitulamos espetáculos “nobres” aqueles que, na época, podiam ter um maior apelo midiático ou mesmo uma grande repercussão no cenário cultural local, com sucesso de público –a exemplo dos espetáculos *Namíbia, Não!* dirigido por Lázaro Ramos, ou ainda *Exu, a Boca do Universo*, dirigido por Fernanda Júlia. Esse pensamento hierárquico norteava outras programações do teatro. Ao mesmo tempo em que entendemos a necessidade de garantir público mediado para determinadas sessões, acreditamos que, quando o grupo manifesta o desejo por determinada programação, sua autonomia está sendo exercida e já existe ali um sentimento de pertencimento. Podemos citar como exemplo a instituição Voluntárias Sociais da Bahia, através do dedicado trabalho da psicóloga Vanina Cruz, no qual fomos, ao longo do tempo, percebendo os jovens manifestarem os seus desejos enquanto espectadores, público espontâneo. No entanto, atender às demandas desses grupos exigia a constante negociação com a gestão do teatro. Houve inclusive a sugestão, por parte da educadora, da criação de um cartão de identificação dos jovens, para que eles pudessem ter gratuidade ou descontos nos espetáculos do TSSP. Contudo, a proposta não foi analisada pela gestão do teatro, o que poderia ser uma interessante ação no campo da fidelização de público para o espaço.

Um segundo ponto que nos interessa abordar se refere às ‘atividades formativas’. O Teatro SESC-SENAC Pelourinho sempre se configurou com um espaço formativo, a partir do oferecimento de oficinas artísticas para atores e não profissionais, jovens/adultos e crianças. De forma geral, essas atividades foram vistas separadamente da ação da *Mediação Cultural – Formação do Espectador*, como ações que poderiam dialogar em um dado momento, mas que não estavam unificadas. Destacamos que, durante o evento *Viva Teatro! Viva o Circo! 2015*,

houve uma maior aproximação desses campos e, portanto, faremos relatos de processos de oficinas inseridas nesse contexto. Em um panorama mais geral, identificamos a compreensão implícita de que a prática de mediação cultural estava restrita à fruição estética a visita mediada. No percurso, foram criadas linhas de tensão, para que os mediados das instituições, assim com os educadores, também pudessem participar dessas ações formativas, ou seja, pudessem ser sujeitos com direito a contribuir no fazer cultural mediante os seus desejos, e não apenas quando o TSSP identificava ausência de público nas oficinas e palestras oferecidas.

4.1 ETAPA DE SENSIBILIZAÇÃO

A essência dessa etapa consiste em tornar parceiros o educador e a instituição educativa da ação de mediação cultural. Assim, ter um *mailing* de escolas (públicas ou privadas) ou de instituições do terceiro setor não é determinante para se obter o êxito numa ação de mediação cultural. Citamos como motivo principal a volatilidade dos dados, pois essas listas ficam facilmente defasadas, seja pela troca do gestor escolar ou do desligamento do educador de referência da instituição. É preciso uma constante tarefa de ampliação da rede de instituição e de manutenção do diálogo. E, sobretudo, criação de vínculos de confiança e troca. Nesse sentido, destacamos que

nas relações estético-conceituais estabelecidas na pesquisa, o indivíduo, no caso, é o professor que vive na *pele* os efeitos de seu ofício, adquirindo *marcas* e *cicatrizes* da experiência cotidiana. Cada professor, ao chegar a um dos encontros está recoberto por sua *pele*, no caso, uma metáfora de um sistema de defesa, uma verdadeira *casca*, endurecida pela realidade. A nosso ver, qualquer ação de formação contínua de educadores busca, de alguma maneira, penetrar por essa *casca* e atingir o interno (a alma?) (ORLOSKI, 2009, p.207. Grifos do autor)

Dessa forma, pensamos algumas ações de aproximação do Teatro SESC-SENAC Pelourinho com esse público, a partir do fortalecimento da imagem da unidade como um espaço artístico-pedagógico. Um dos procedimentos adotados foi a criação de um canal de comunicação (*e-mail*) e sua divulgação junto com o material produzido pelo teatro (programas, anúncios em jornais, guia mensal, *internet*). Registra-se a importância das técnicas de comunicação do teatro, Martina Argôlo e Larissa Lemos, por entenderem a importância da ação,

apesar das limitações existentes, devido às diretrizes do SESC Bahia, e aqui podemos mencionar a inexistência de uma *home page* do TSSP.

Contudo, apenas mais recentemente – maio de 2015 – a ação passou a ter uma logomarca, definida especificamente pela gestão do espaço e pela equipe de comunicação. A seguir, lâmina do guia distribuído no mês de maio de 2015. Apesar da importância da identidade visual da ação, ela não reflete o conceito que a baliza e mostra claramente o entendimento reducionista que a gestão do espaço tem do trabalho, com a supervalorização da fruição artística.

Figura 5 - Material gráfico: guia, criado e disponibilizado pelo TSSP, em maio de 2015. Tiragem: 12 mil



Nesse caminho, a aplicação de um instrumento de cadastro intitulado *Ficha de reconhecimento da instituição* (APÊNDICE B) nos oferecia subsídios. Não era apenas um mecanismo de cadastro com dados básicos – nome do responsável, endereço, telefone – mas era, sobretudo, uma forma de identificação do público a ser atendido e de saber qual era o contato da instituição com a área das artes cênicas. Nesse levantamento, o educador foi convidado a responder questões como: “Qual a frequência na apreciação artística?”, “Como se dava a preparação do grupo para a fruição estética (pré e pós-espetáculo)?”, “Quais as dificuldades de acesso ao TSSP?” e “Quais as sugestões à equipe formativa do teatro?”

Esse instrumento foi fundamental para a escuta do grupo e para a otimização da ação no teatro. Até maio de 2015, 88 instituições foram cadastradas no teatro, buscando-se, assim, atender prioritariamente a estas primeiras, mas também recebemos outras instituições que entravam em contato conosco especificamente para a fruição de uma atividade.

A partir das informações levantadas, deparamo-nos com a necessidade de lançar olhares particularizados às necessidades dessas instituições, as quais buscamos atender na medida do possível. Nesse sentido, registramos o desejo da educadora Ana Cristina, do Colégio Estadual Francisco da Conceição Menezes, em “oferecer ações na própria escola que dessem suporte a atividades artísticas”. Ou, ainda, o pedido da coordenadora pedagógica Alda Cruz, da Escola Santa Edwiges, para “visitar as unidades escolares que solicitasse esta equipe”. Aqui identificamos um grande entrave na ação da *Mediação Cultural – Formação do Espectador* do TSSP, pois as ações de *Sensibilização* no formato *in loco* ocorriam de forma escassa, mantidas pelo interesse do educador e da técnica cultural. Esclarecemos: havia ausência de orçamento para o desenvolvimento de ações sistematizadas, conforme declarações da gestora do teatro, que impossibilitava a realização de oficinas artísticas nas escolas, a partir da contratação de artistas, ou ainda de visitas nas escolas/projetos pela ausência de funcionários do teatro para a função.

Contudo, destacamos ações realizadas em algumas instituições, a exemplo daquela junto aos Centros Interdisciplinares (CENINT) e ao Centro Estadual de Educação Profissional da Bahia (CEEPBA), localizados próximos à Feira de São Joaquim. A ida da mediadora num Encontro de Educadores tinha o objetivo de esclarecer o corpo docente dos centros sobre o trabalho realizado pelo TSSP e sobre a importância da fruição estética contextualizada. No trabalho, contamos com a participação de 12 professores e, para Olenêva Sanches, principal articuladora da ação, essa atividade “alimentou esperanças e deixou diversas expectativas”⁵⁴. Esse trabalho gerou a participação de Danila Maia, atual mediadora do TSSP, no I Sarau de Poesia e Leituras com Roda de Conversa Arte e Cultura na Educação, em outubro de 2015, na mesma instituição, fortalecendo ainda mais essa rede.

Também houve, em 2014, a fruição de montagem teatral, realizada pelos alunos do Projeto Semente de Ciência – AVSI Nordeste, localizado no bairro da Liberdade, atendendo a cerca de 180 jovens de 14 a 24 anos (2013/2014), após eles terem realizado *Visitas Mediadas* no TSSP. Em *e-mail* trocado com a educadora Milena Nunes, ela coloca: “A apresentação começa às 9h30min. Se trata da primeira apresentação artística feita por eles, muitas conquistas,

⁵⁴ Cf. CENTROS INTERDISCIPLINARES – CENINT. *Mediação Cultural: uma formação de professores* (postado em 23/04/2015). Disponível em: <<http://centrosinterdisciplinares.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 8 fev. 2016.

mas tudo ainda muito amador, mas ainda assim acredito que será bonito”. Após a fruição estética, ela nos encaminhou um retorno sobre a nossa presença no evento, no dia 26 de fevereiro de 2014,

Tento te escrever a dois dias para agradecer a sua presença e pedir desculpas por não poder recepcioná-la como gostaria. A correria foi grande e estávamos todos envolvidos nisso. Desculpa, mas MUITO OBRIGADA PELA PRESENÇA. Foi tudo novo também para nós, nunca tínhamos feito um evento assim. Vamos nos organizar para a programação de vocês.⁵⁵

Durante a programação do projeto *Viva Teatro! Viva o Circo! 2015*, foram realizadas duas Oficinas de Construção de Fantoches, para crianças de 8 a 12 anos, ministradas por Rubenval Menezes e Eliete Teles, educadores da Ong Ereotá, localizado em Itinga, Lauro de Freitas, instituição integrante da rede de Mediação Cultural – Formação do Espectador. Conforme plano de curso da oficina, o objetivo “disseminar a arte do teatro de bonecos, estimular a criatividade e sensibilizar as crianças para a consciência ambiental a partir de reaproveitamento de materiais que seriam jogados no meio ambiente”⁵⁶. O destaque que damos a essa experiência é oriundo das pouquíssimas oportunidades que houve, ao longo da *Mediação Cultural – Formação do Espectador*, nas quais os grupos mediados foram vistos na sua capacidade criadora pela gestão do teatro, ou seja, ao mesmo tempo em que estão em processo de aprendizado, eles também possuem saberes que podem ser compartilhados.

Desse modo, uma das oficinas atendeu exclusivamente às crianças do Centro Teatral Boca de Cena, da comunidade do Uruguai. Importante destacar a mobilização dos educadores desse grupo, a fim de trazer as 20 crianças ao teatro, para que participassem da oficina e assistissem ao espetáculo *Barrinho, o menino de barro* (direção de Fernanda Paquelet), sob coordenação do professor Raimundo Moura. Nesse caso, tivemos a efetiva atividade de *Sensibilização* desse público, concretizada no edifício teatral e dialogando com a estética do espetáculo encenado.

⁵⁵ NUNES, Milena. Re: Parabenizo o trabalho [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: <polianabicalho.sesc@gmail.com> em: 26 fev. 2014.

⁵⁶ Cf. PEQUENÓPOLIS. Oficina infantil de Construção de Fantoche. (postado em 19/03/2015). Disponível em: <<http://www.pequenopolisba.com.br/site/recreacao-infantil/oficina-infantil-de-construcao-de-fantoche>>. Acesso em: 8 fev. 2016.

Fotografia 1 - Crianças do Centro Teatral Boca de Cena mostrando os fantoches confeccionados



Crédito: Larissa Lemos

Um dos pontos-chave da etapa de *Sensibilização* foi reconhecer o potencial desse educador como público vivenciador (OLIVEIRA, 2011). Assim, na grade de programação projeto *Viva Teatro! Viva o Circo! 2015* foi realizada a Oficina de Contação de História, ministrada por Meran Vargens, com carga-horária de 16h, que atendeu exclusivamente educadores (50% da rede de instituições cadastradas e 50 % de outros educadores interessados), com 20 vagas, tendo uma expressiva procura. Abaixo, um extrato de e-mail trocado entre a ministrante do curso e a equipe do TSSP:

Querida Poliana e toda a equipe do SESC-SENAC Pelourinho,
Gostaria de agradecer o acolhimento e a organização da Oficina de Contadores de História. Fiquei muito contente com o resultado. A seleção de pessoas que fizeram foi muito bacana. Foi bom trabalhar com um núcleo de educadores em primeira instância. Além disso, a recepção das pessoas e minha, a organização do tempo e do espaço, o bom humor da equipe, TUDO muito estimulante. Que mais Oficinas venham!⁵⁷

O campo da mediação cultural envolve uma pluralidade de atores da cadeia produtiva da arte, sendo uma oportunidade para a construção da autonomia desses sujeitos: público e artista. É difícil mensurar os resultados, pois eles estão no âmbito do subjetivo. Contudo, nessa prática, percebemos que o trabalho sistemático é capaz de gerar vínculos e minimizar muitas

⁵⁷ VARGENS, Meran. Agradecimento e certificado [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <poliana.bica-lho.sesc@gmail.com> em: 16 mar. 2015.

vezes as “experiências negativas” que instituições e educadores já tiveram ao serem convidados para assistirem a alguma obra artística. Essa negatividade das experiências, por vezes, é oriunda de um cancelamento da programação sem aviso prévio ou mesmo da não adequação do espetáculo à faixa etária do público.

Por isso, no percurso pedagógico da etapa de *Sensibilização*, foi fundamental que o educador pudesse ter acesso às informações das obras, para que, junto com o mediador cultural, ele avaliasse a pertinência dessa fruição estética para o grupo, além de ter tempo hábil para a organização interna da instituição. Não obstante, havia a incompatibilidade de tempo entre a montagem da grade de programação dos eventos e o tempo para que o mediador cultural pudesse comunicar às instituições. Assim, tínhamos como estratégia, inicialmente, o envio de um e-mail, 40 dias antes, comunicando a instituição sobre o projeto, de uma forma mais genérica. A programação definitiva era enviada cerca de 20 dias antes do evento.

Nessa etapa, os instrumentos desenvolvidos foram: *Ofício Convite* (APÊNDICE C) – carta oficializando para a instituição a realização da atividade, esclarecendo os procedimentos e prazos; *Carta ao Educador* (APÊNDICE D) – orientações pedagógicas esclarecendo o percurso da mediação cultural, junto ao grupo; e *Ficha do Espetáculo* (APÊNDICE E), documento em que o educador recebia informações básicas como dia, horário, local, sinopse, histórico da companhia, temas transversais e links de pesquisa, além de imagens da obra. Buscou-se ainda viabilizar que os materiais de divulgação dos projetos chegassem às instituições, mas isso nem sempre era possível pela localização destas, assim como pelas dificuldades de logística para essa distribuição. Infelizmente, apesar de todo esse percurso nem todos os educadores tinham a preocupação de sensibilizar o grupo, e, por vezes, chegavam educandos, sobretudo crianças, que desconheciam até mesmo o nome do espetáculo que iriam assistir. Essa realidade foi diagnosticada principalmente com mediados de escolas particulares.

Trazemos aqui o depoimento da educadora Lêda Mercedes, da CMEI Nossa Senhora da Vitória que pontua a importância da sensibilização no processo da fruição estética:

O nível de atenção e interpretação da história apresentado pelas crianças foi satisfatório, levando em conta a faixa etária delas. Contudo, notou-se que o conhecimento prévio que as crianças tinham da história, pois fora trabalhada antecipadamente em sala de aula, foi fundamental para a compreensão do enredo, pois a linguagem textual estava além da capacidade vocabular e de abstração deles. Apesar disto, toda a experiência foi extremamente proveitosa e gerou repercussões bastante positivas nos educandos. Até hoje cantam trechos das músicas e imitam os personagens da história (em especial, o gato). (MERCEDES, 2014, dep. oral)

O trabalho desenvolvido junto à instituição da professora Lêda Mercedes foi bastante emblemático, dada a pouca idade das crianças (3 a 5 anos), visto que se tratava de uma creche e pouquíssimas vezes oferecemos programações de teatro/dança que atendessem crianças menores de 6 anos. E aqui cabe um diagnóstico: a escassez de produções infantis locais, voltada para essa faixa etária. Por isso, havia um constante diálogo para que as crianças fossem sensibilizadas e a fruição estética ocorresse de forma tranquila para todos, mesmo sabendo que as obras não eram suficientemente adequadas para esse público.

Acreditamos que um instrumento de trabalho importante nessa etapa seria o caderno de exercícios. Mas não foi possível desenvolvê-lo, pensando na especificidade dos espetáculos que integrassem a programação *Viva Teatro! Viva o Circo!* (2014 e 2015) e *Mostra SESC de Artes – Aldeia Pelourinho* (2013 e 2014), dado o tempo de fechamento da grade de programação, a quantidade de espetáculos, o tempo hábil para contatar as instituições⁵⁸ e as demais demandas da mediação cultural. Mesmo assim, buscamos, em alguns espetáculos, a indicação de jogos teatrais (Viola Spolin) e Jogos Dramáticos (Ingrid Koudela) que pudessem ser aplicados antes ou depois da apreciação estética, além de outros exercícios. Como o desenvolvimento desse material era esporádico, não podemos afirmar que essa era uma prática padrão.

O instrumento do caderno de exercícios visava criar um procedimento uníssono, no primeiro momento do desenvolvimento da ação *Mediação Cultural – Formação do Espectador*:

O caderno de espetáculo traz atividades com um diferencial metodológico que colocam um novo tratamento para com o público e valoriza-o como cidadão cultural. Por exemplo, os professores das escolas que irão assistir ao espetáculo, têm acesso a um caderno de mediação cultural com atividades que podem feitas no pré-espetáculo, durante o espetáculo e pós espetáculo. Normalmente, é um conjunto de exercícios artísticos ligados à estética contemporânea e que poderão ser facilmente aplicados pelo professor em sala de aula. Com este caderno, o aprender a ser público é experienciado pela prática artística. É um convite ao professor para apreciar, produzir e pesquisar os saberes das artes cênicas e abrir novos campos criativos aos seus alunos. (OLIVEIRA, 2011, p.116)

É necessário pontuar que existem críticas a esse tipo de material, as quais argumentam em relação ao fato de que ele pode, de certa forma, restringir a ação do educador, a partir de um roteiro pré-definido. Acreditamos que, ao contrário, ele pode ser um estimulador,

⁵⁸ Apesar de haver uma única mediadora cultural no TSSP para todas as suas ações, acreditamos que esse material por certo poderia ter sido desenvolvido por um profissional externo. Houve uma tentativa, mas a gestão do teatro sinalizou a impossibilidade por falta de orçamento.

principalmente quando falamos de professores que não são de artes. Além disso, é um material que já colabora para a construção de repertório dos educadores, pois contamos com a participação efetiva de professores de diversas áreas, além de coordenadores pedagógicos.

4.1.1 Etapa de Sensibilização: *Visitas Mediadas* ao edifício teatral

Ainda como parte integrante da ação de *Sensibilização* desenvolvida, citamos a realização das *Visitas Mediadas* ao edifício teatral. Essa atividade não esteve diretamente atrelada à fruição estética, mas era agendada a partir das demandas das instituições educativas e culturais, sempre no intuito de aproximar os públicos desse equipamento cultural, desmistificando o universo da produção artística para crianças (acima de 6 anos), jovens e adultos, buscando demonstrar como teatro funciona, pois não se constituiu como percurso museológico ou patrimonial apenas.

Os grupos foram mediados por técnicos do TSSP (iluminação e mediação cultural) a partir de um roteiro proposto (APÊNDICE F) que previa a condução pelos espaços físicos do teatro: arena, escritório/administrativo, camarins, *hall*, *foyer*, sala de espetáculo, cabine de luz e som. A proposta era sempre adequar informações históricas e técnicas ao perfil do grupo mediado, por isso abrimos a possibilidade de visita a públicos de diferentes idades e com trajetórias de acesso cultural, distintas.

Esse serviço era oferecido gratuitamente pelo Teatro SESC-SENAC Pelourinho e tinha cerca de 2h de duração, sendo agendadas de segunda a sexta-feira, prioritariamente, para grupos de até 30 pessoas. Esse trabalho tinha como dificultador a própria programação do teatro, pois, em geral, a visita só ocorria quando não havia espetáculos. A inexistência de um dia/turno definido dificultava o atendimento das solicitações.

Pouquíssimas vezes foram realizadas visitas com espetáculos na casa. Um dos motivos se refere a questões de negociação com as produções, ou mesmo da adaptação do percurso da visita. Para o planejamento das visitas, o roteiro estabelecido era sempre revisitado, para que pudesse haver uma adequação ainda maior às necessidades dos grupos, seja no manuseio dos equipamentos de iluminação, seja ainda na ida ao camarim, totalmente ambientado para os “artistas” que estavam fazendo a visita ao teatro. Nesse trabalho foi importante a criação de uma narrativa do espaço, buscando a identificação dos principais pontos a serem abordados tendo por objetivo proporcionar, aos mediados, a aproximação com o cotidiano profissional da

área das artes cênicas. Utilizamos, com bastante frequência, o diálogo abaixo com os mediados:

Mediador - Quando vamos na casa de uma pessoa que não temos muita intimidade, em que cômodo da casa geralmente ficamos?

Mediados - Na sala.

Mediador - E como nos comportamos? Temos vergonha?

Mediados - (risos)

Mediador - Oferecem uma água pra gente e a gente diz: 'não obrigada'.

Mediados - (risos)

Mediador - E quando temos intimidade?

Mediados - No quarto, no banheiro, na cozinha...

Mediador - Pois então, hoje vocês vão conhecer a 'cozinha' do teatro e vão poder abrir a geladeira. (Diálogo - etapa *Sensibilização*, 2015)

No que se refere à preparação das crianças e jovens para fazerem a visita, é preciso que o educador veja

o teatro como produção cultural dispõe de informações e registros que podem ser pesquisados. O conhecimento do trabalho de outros profissionais de teatro, como os críticos e os que atuam na divulgação dos espetáculos, também podem ajudá-lo na preparação da visita ao teatro. (KOUDELA, 2010, p.22)

Assim, a visita pode e deve também ter uma etapa de *Sensibilização* que a preceda. Mas, o que na prática se pode observar é que muitos educadores não sabiam exatamente em que se constituía essa atividade, apesar das orientações dadas no momento do agendamento. Essa situação pontua a necessidade de que o serviço possa ser ainda mais acessível às pessoas e que mais teatros possam oferecê-lo.

A visita ao TSSP ocorria inicialmente no Museu da Gastronomia Baiana, gerenciado pelo Serviço Nacional da Aprendizagem (SENAC), por fazer parte do Complexo Turístico SESC-SENAC Pelourinho, que compreende o Museu da Gastronomia Baiana (Restaurante Comida a Quilo, Loja Doces & Livros, Galeria Nelson Daiha), a Sala São Salvador e Teatro SESC-SENAC Pelourinho. Contudo, não havia significativa articulação das instituições para a ampliação e reverberação da atividade, fosse na criação de uma agenda conjunta de ações que pudessem dar visibilidade ao potencial educativo do complexo, ou mesmo no desenvolvimento de materiais educativos.

Fotografia 2 - Mediados fazem a visita mediada com o auxílio de monitora do Museu da Gastronomia Baiana



Crédito: Osvaldo Henrique

De volta ao espaço Teatro SESC-SENAC Pelourinho, na Arena, eram trazidos aspectos mais gerais da história do teatro mundial, buscando indagar os educandos sobre os seus acessos ao teatro (se já haviam ido, quando foram, o que gostaram etc.) e buscar apresentar esse espaço como um local complexo de atividades, no qual muitos trabalhadores, que não necessariamente são artistas, atuam, tais como porteiro, serviços gerais, eletricista, carregador, contador, secretária, produtor cultural, relações públicas etc., mas que também são fundamentais para o funcionamento do edifício teatral. Insistimos nesse ponto, pois começamos a identificar no imaginário de muitas crianças que o teatro só funcionava com os atores, de forma exclusiva. Também aos poucos, em nossas *Visitas Mediadas*, fomos incorporando informações sobre as possibilidades de formação na área cultural, citando, por exemplo, os cursos superiores em teatro, música, dança, artes plásticas e produção cultural na Universidade Federal da Bahia, assim como os cursos de educação profissional.

Fotografia 3 - Diálogo com as crianças na Arena



Fotografia 4 - Distribuição de ingressos aos alunos participantes da visita mediada



Fonte: Arquivo do Teatro SESC-SENAC Pelourinho

Nessa vivência, ter em mãos a materialidade do ingresso fazia parte do processo de aprendizado, sobretudo das crianças. Respeitávamos o ritual de entrada ao teatro durante a visita: fila, bilheteria, porteiro. Para os pequenos, perguntávamos: Cadê o ingresso de vocês? Sem o ingresso não poderemos entrar. E aqui falávamos sobre a importância de ser público, para que o fenômeno cênico pudesse ocorrer.

Já no ambiente do *foyer*, desde outubro de 2014, contávamos com a exposição dos 15 anos da *Mostra SESC de Artes – Aldeia Pelourinho*, com a curadoria do artista plástico Elias Santos, que, em uma série de imagens, contava a história desse projeto. A qualidade das imagens e sua heterogeneidade mostraram um enorme potencial de dialogar com os educandos sobre elementos visuais do teatro, tais como o cenário, o figurino e a estética. Assim como da dramaturgia e história das companhias.

Fotografia 5 - Visita ao *foyer*

Crédito: Martina Argôlo

A atividade consistia em pedir aos alunos que observassem as imagens e cada um escolhia a que mais chamou atenção. Posteriormente, de forma voluntária, íamos perguntando aos alunos, individualmente, a imagem escolhida, para que eles explicassem o motivo. Em grupo, íamos desvendando as imagens, buscando estabelecer relação com os elementos do fazer cênico. O próximo passo era entrar na sala principal de espetáculo, o que, para alguns, era a primeira experiência. Uma vez sentados nas cadeiras, as cortinas se abriam e, com a condução de um técnico de iluminação, Davi Maia, Miro Nascimento ou Marivaldo Miranda, os mediadores subiam logo ao palco para descobrir as características de um palco italiano e sua maquinaria. Ao longo do percurso, fomos identificando o público de maior interesse desses técnicos e, à medida que a ação se desenvolvia, os técnicos foram ganhando mais autonomia, preparando-se para o seu momento na visita, fosse na escolha dos equipamentos para o manuseio fosse como na criação de um roteiro-base para a fala. Considerávamos esse momento o clímax da visita, dada a potência dessa vivência.

Fotografia 6 - Demonstração dos equipamentos de luz do teatro durante a visita mediada



Crédito: Martina Argôlo

Divididos em dois subgrupos, os educandos podiam ver a cabine de luz e depois os camarins do teatro. Ainda na perspectiva de mostrar a dinâmica do teatro, esse era um espaço muito aguardado pelos alunos. No decorrer do trabalho, percebemos que, sobretudo para as crianças menores, era necessária a ambientação do espaço, figurino, maquiagem, máscara. Nesse momento, a questão direcionada aos alunos era “Quem são os artistas?”. Havia certa euforia dos grupos, pois eles reconheciam que estavam vivenciando o cotidiano do artista.

Fotografia 7 - Manipulação da mesa de operação da luz da sala principal do teatro. Local: cabine de luz, durante a visita mediada



Créditos: Osvaldo Henrique

Fotografia 8 - Visita ao espaço camarim: figurino, maquiagem e adereços compunham o espaço durante a visita mediada



Na última etapa da visita, tínhamos oportunidade de fazer um jogo teatral com as crianças/jovens, ou mesmo dialogar sobre a experiência. Houve grupos, mais específicos, em geral alunos de instituições de ensino superior, que desejaram ter um momento maior da visita para conversar sobre a gestão do Teatro SESC-SENAC Pelourinho e os projetos da Rede SESC (sobretudo o Palco Giratório).

Fotografia 9 - Mediados na cena. Crianças dançam de forma livre



Crédito: Osvaldo Henrique

A seguir, o relato, encaminhado por e-mail pelo educador Osvaldo Henrique, de crianças do Projeto da Rede Franciscana Por Um Mundo Melhor, que realizou visitas no teatro em maio de 2015 e que sintetiza, a partir da ótica das crianças, o que foi essa experiência:

Meu nome é **Thiago** eu vou falar sobre o teatro foi demais, eu vir um piano e quadros. A mulher que tava lá contava tudo a mulher contou sobre os quadros que agente escolheu eu gostei mais na hora que apagou a luz e na hora que agente mexeu no botão e tinha botão de apagar a luz, tinha luz vermelha e azul e agente pintou o nariz e eu gostei. (8 anos)

Ana Luiza quando chegamos em uma arena, o professor Ac nos apresentou Poliana e ela começou a fazer perguntas. Achei interessante que o teatro veio da Grécia. Entramos numa sala chamado café *foyer* e lá tinha várias fotos e Ac disse para agente escolher uma foto e guardar na memória. Fomos ao os aparelhos de luz e as gelatinas não e de comer as coloridas. Logo depois entramos no camarim e tia Polly pintou o nosso nariz e logo depois ela pediu para darmos as mãos e dá um abraço mas os meninos me empurraram e machuquei o meu joelho. (8 anos)⁵⁹

O mais interessante desses relatos é a afetividade presente. Por certo, a equipe da mediação talvez seja incapaz de identificar essas crianças, se as encontrarmos em outros contextos, mas é notório que a experiência foi significativa para aqueles pequeninos e que ficará registrada em suas memórias. Essa é a natureza subjetiva do trabalho da mediação cultural, “mostrando um mundo passível de modificação e afirmado a possibilidade do homem de surpreender, de mudar o curso dos acontecimentos históricos” (DESGRANGES, 2011, p.47).

As reflexões sobre essa experiência também serviram de fonte de inspiração para a produção de um artigo para o Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (ENECULT-2014) e nos motivaram posteriormente a fazer uma visita guiada no Theatro Municipal de São Paulo, em julho 2015, buscando fazer cruzamentos com essa experiência, em Salvador.

Um dos aspectos mais positivos dessa visita guiada se refere ao acesso. Facilmente encontramos, através do site do Theatro Municipal, informações sobre como ter acesso a esse serviço. Ali estão presentes informações básicas, de dias, horários, contato, inclusive com orientações para o agendamento de grupo ou ida individual (público espontâneo). No site, constam os seguintes avisos:

Não há visitação às segundas-feiras e aos domingos. A entrada na Sala de Espetáculos, de grupos e público individual, está condicionada à agenda de programação artística. As visitas guiadas são gratuitas e fazem parte das Ações Educativas da Fundação Theatro Municipal, que têm como objetivo promover a educação patrimonial e a apreciação estética.⁶⁰

Essa característica já está em clara oposição ao TSSP, no qual o serviço *Visita Mediada*,

⁵⁹ Apud HENRIQUE, Osvaldo. VISITA AO TEATRO Mensagem recebida por <polianabicalho.sesc@gmail.com> em: 11 mai. 2015.

⁶⁰ Cf. FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL. Disponível em: <<http://theatromunicipal.org.br>>. Acesso em: 9 nov. 2015.

não era publicizado e a informação ficava restrita às instituições cadastradas no teatro. Assim, na condição de sujeito mediado, adentramos o Theatro Municipal de São Paulo e logo a mediadora nos informou que aquela visita não era um passeio museológico. Mediante o mérito inquestionável dos aspectos históricos do edifício teatral, a ênfase dada a tais aspectos foi notória, e a mediadora ainda ilustrava com grandes imagens impressas. Ficamos algum tempo no *hall*, onde tivemos acesso às informações sobre a história do local, depois subimos a escada e, por fim, adentramos um salão. E, ali, acabou-se a visita. Não sabemos se a expectativa daquele grupo formado basicamente de turistas, nacionais e estrangeiros, foi alcançada diante daquele trajeto. Para nós, aquela visita foi de fato patrimonial, não chegamos a entender como um teatro funciona, quem são seus profissionais e seus múltiplos espaços. Essa visita foi uma boa aula de história do Teatro Brasileiro e, se este era o seu objetivo, ele foi alcançado.

O caminho escolhido para a *Visita Mediada* no Teatro SESC-SENAC Pelourinho certamente foi outro. Não apenas por ser um teatro de pequeno porte, sem grande importância patrimonial ou ainda uma historiografia tão relevante. O conceito da ação visava gerar uma proximidade, uma intimidade, para que os educandos pudessem se apropriar do saber cênico, reconhecendo a sua importância junto ao campo artístico, entendendo que precisa mais do que o ator/atriz para que o fenômeno do teatro ocorra em um edifício teatral.

O conceito da visita era que ela fosse a mais real possível em relação ao cotidiano do espaço. Não nos interessava apenas lançar ao interlocutor nomes técnicos e um discurso formalizado sobre a história mundial do teatro e daquele teatro especificamente. O desafio inicial sempre foi instigar o nosso ouvinte para uma experiência de aprendizado, fora do contexto da sala formal e criar laços de identificação com o grupo visitado. Sabemos da importância desse trabalho para o conhecimento técnico do fazer cênico pois,

Ir ao teatro possibilita professores e alunos conhecer o aparato técnico do teatro. Visitas guiadas aos bastidores têm como objetivo desvendar sua função para os alunos. Bilheteria, leitura do programa, cenografia, refletores, bambulinas, coxias, camarins, mesa de som, mesa de luz, entre outros, podem ser demonstrados para as classes que vêm ao teatro. (KOUDELA, 2010, p.24-25)

A partir de uma maior sistematização e frequência das visitas, elas passaram a contabilizar atendimentos para a unidade do TSSP na rubrica de “Desenvolvimento Artístico Cultural”, sendo possível, em longo prazo, mensurar a quantidade de pessoas atendidas por esse serviço gratuito. Destacamos que, desde agosto de 2015, o teatro passou a divulgar a realização de agendamento para as visitas nos dias segunda a sexta-feira à tarde (13h às 18h).

Entre as experiências de recebimento de grupos para as *Visitas Mediadas*, a mais

emblemática foi a de jovens e adultos em contexto de rua e com uso e abuso de drogas, atendidos pelo *Projeto Corra pro Abraço*⁶¹, coordenado pelo Centro de Referência Integrada (CRIA), em parceria com a Secretaria de Justiça Cidadania e Direitos Humanos. O atendimento a um público tão específico exigiu da equipe que trabalhava diretamente na visita mediada um alinhamento ao discurso, para o melhor atendimento desses mediados. A visita aconteceu sem qualquer intercorrência e, ao final, ao compartilharmos os sentimentos da visita, ouvimos o depoimento de um dos mediados, que aqui transcrevemos conforme nossas memórias: “gostei muito, me senti gente, fui tratado por todo mundo com muita educação”.

Infelizmente, apesar do desejo da equipe do *Projeto Corra pro Abraço* de ampliar a visita e as ações junto ao teatro, a ação não foi mais acolhida pela gestão do teatro, levando-nos a questionar sobre o nosso fazer. Diante do exposto, refletimos: será que queremos todos os sujeitos na sala de espetáculo? Até que ponto o espaço da arte fortalece a cidadania dos sujeitos ou ela mesma é um espaço de negação e opressão?

4.2 ETAPA: APRECIÇÃO DO ESPETÁCULO

A etapa de *Apreciação do Espetáculo* é o momento no qual o público mediado vai ao edifício teatral para assistir ao espetáculo, sendo uma fase presente em todos os processos que se intitulam como formação de espectadores para as artes cênicas. Por vezes, é tida como a finalidade maior que justifica e norteia a ação formativa. Nesse sentido, é preciso estar atento para não lançar um olhar reducionista sobre a prática da mediação cultural/teatral.

Notoriamente, essa etapa tem maior potencial quantitativo, pois é possível mensurar, a partir do indicativo do borderô, qual o público mediado que assistiu a obra. Assim, as produções podem lançar essa informação aos financiadores culturais, demonstrando o cumprimento da chamada contrapartida social dos projetos. Sim, certamente levar o público às salas de espetáculos é o que se deseja, mas aqui é preciso problematizar que caminho seguir e que olhar lançamos sobre esses sujeitos. São apenas números para os financiadores culturais? Ou cidadãos com direito a ter acesso, participar e contribuir para a vida cultural?

Encher a sala de espetáculo de público de instituições públicas e do terceiro setor não é por si só, um trabalho formativo. Ao estarmos balizados pelo conceito de *mediação teatral*

⁶¹ Cf. BLOG DO CRIA. Lançamento do Projeto Corra para o Abraço. Disponível em: <<http://blogdocria.blogspot.com.br/2013/07/lancamento-do-projeto-corra-para-o.html>>. Acesso em: dez. 2015.

(OLIVEIRA, 2011), entendemos que existe um caminho longo, às vezes não palpável e de difícil mensuração. O percurso desejado é que o público possa vir à sala de espetáculo de forma autônoma, fortalecido em seu pleno direito de acesso à cultura. Isso leva tempo e vai de encontro às emergências das produções culturais. No entanto, pode ser extremamente viável quando nos referimos aos edifícios teatrais, pois é possível fazer um trabalho mais sistemático.

Ainda que de forma simplificada, apresentamos aqui dados quantitativos de atendimento no Teatro SESC-SENAC Pelourinho, referentes a ação de *Mediação Cultural – formação do Espectador* na *X Mostra SESC de Artes Aldeia Pelourinho*, buscando dar ainda mais concretude à pesquisa, a partir da verificação dos borderôs. Para tanto, as informações foram organizadas, desmembrando as programações infanto-juvenil e adulto.

O evento contou com sete atrações infanto-juvenis, e para isso, contactamos 25 instituições para assistir ao espetáculo no evento, mas apenas 15 contatos se efetivaram. Houve, no total, um público de 1.284 pessoas que assistiram aos espetáculos – 683 das quais eram mediadas, ou seja, de instituições agendadas pela ação. Esse número correspondeu a 53% do público que prestigiou a programação.

Quadro 3 – Demonstrativo do público da programação infanto-juvenil da *X Mostra SESC de Artes Aldeia Pelourinho* 2014

Programação	11/10 PUMM	11/10 Romeu e Julieta	13/10 Circo Alegría	14/10 O Salone	15/10 O velho lobo do Mar	16/10 L no Brasil	18/10 Para o menino- bolha
Público espontâneo	144	252	31	9	53	10	92
Público Mediado	44	72	120	167	130	102	48
Público total	188	324	151	176	183	112	140

Fonte: elaboração própria

Acreditamos ser oportuno, nesta escrita, reproduzir o depoimento da gestora Idalice Simone, da Escola Municipal 22 de Abril, que, pela primeira, vez levou o seu grupo ao TSSP, podendo assistir a um dos espetáculos infantis da *Mostra SESC de Artes – Aldeia Pelourinho*. Por e-mail, a educadora externaliza o entusiasmo ao levar seus alunos a fruírem o espetáculo e a sua constatação diante da atitude das crianças:

Olá Poliana!! A tarde de hoje foi especial... ficamos contentes e o brilho nos olhos das nossas crianças foi perfeito... primeiro reconhecemos que a grande maioria dos nossos alunos não têm acesso a espetáculos e ao tipo de cultura que assistimos; segundo por possibilitar o contato dos alunos a pessoas e espaços diferentes e permitir que o imaginário infantil possa ser vivido. (...) Então, como você percebe o desejo de viver experiências diferentes é uma

marca na nossa escola.⁶²

A fala da educadora evidencia a importância desse trabalho dentro da dinâmica educacional, ao possibilitar outras vias de acesso ao aprendizado – um saber que chega ao educando pelo prazer. A criatividade é entendida como enorme potencial e desafio para o homem da era pós-industrial, pois, para Domenico de Masi (2000), é preciso dar concretude às fantasias imaginadas, para que a criatividade de fato ocorra. Evoca-se, em nossa opinião, o direito ao prazer no trabalho, no estudo e nas relações pessoais. Pode-se aprender e se divertir diante uma obra artística.

No que se refere à programação adulta, tivemos oito espetáculos. Para a ação, contactamos 19 instituições, mas apenas 11 efetivamente participaram da mostra. Um público de 1.158 pessoas prestigiou a programação, 278 das quais foram pessoas mediadas, o que corresponde a cerca de 25% do público alcançado.

Quadro 4 – Demonstrativo do público da programação adulta da *X Mostra SESC de Artes Aldeia Pelourinho 2014*

Programação	12/10 O Contro- lador de tráfego aé- reo	13/10 Breve	14/10 Eu vim da Ilha	14/10 Inap- tos? ...a que se desti- nam	15/10 L No Brasil	15/10 In con- certo	16/10 L No Brasil	17/10 O incrí- vel la- drão de calcinhas
Público es- pontâneo	56	91	58	140	219	131	49	138
Público Me- diado	7	9	68	43	54	30	32	35
Público total	63	98	126	183	273	161	81	173

Fonte: elaboração própria

Apresentamos ainda dados quantitativos referentes ao projeto *Viva Teatro! Viva o Circo!* de 2015. O evento teve cinco sessões de espetáculos infanto-juvenis, com um público total de 779 pessoas, 488 das quais mediadas – o que correspondeu a 57% do público presente.

⁶² SIMONE, Idalice. *CONVITE: espetáculo Mostra Sesc de Artes* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <mediacao.sesc@gmail.com> em: out. 2014.

Quadro 5 – Demonstrativo do público da programação infanto-juvenil do projeto *Viva Teatro! Viva o Circo! 2015*

Programação	O Baile do Menino	O menino de trás das nuvens (24.03.15) 9h	O menino de trás das nuvens (24.03.15) 15h	Barrinho, o menino de barro (27.03.15) 15h	Barrinho, o menino de barro (28.03.15) 16h
Público mediado	154	86	131	163	108
Público espontâneo	17	27	37	57	155
Público Total	171	113	183	220	263

Fonte: elaboração própria

Na programação para adultos do projeto *Viva Teatro! Viva o Circo! 2015*, tivemos seis espetáculos. Um público de 1040 pessoas assistiu a programação, 337 das quais eram oriundas de instituições mediadas, o que corresponde 32% do público presente. Importante destacar que, nas programações para adultos, havia uma cota para agendamento de instituições, o que correspondia a 50 lugares (cerca de 25% das cadeiras do teatro) e, a depender da grande procura do espetáculo pelo público espontâneo, havia o tenso trabalho de manutenção da reserva dessas cadeiras, o que exigia do mediador cultural não apenas a capacidade de negociação, mas sobretudo da resistência e a defesa do trabalho da mediação cultural que estava sendo construído.

Quadro 6 – Demonstrativo do público da programação adulta do projeto *Viva Teatro! Viva o Circo! 2015*

Programação	O palhaço e a bailarina (19.03.15) 15h	O palhaço e a bailarina (21.03.15) 19h	Fora da Ordem (25.03.15) 19h	Fora da Ordem (26.03.15) 19h	R\$ 1,99 (27.03.15) 20h	R\$ 1,99 (28.03.15) 20h
Público mediado	146	2	53	52	71	13
Público espontâneo	90	160	78	77	159	93
Público total	236	162	142	143	230	127

Fonte: elaboração própria

Ter uma grande plateia no teatro ainda é a ação mais valorizada no trabalho de formação de público, sendo inclusive considerado um indicador para verificar a competência do mediador cultural. Por isso existe enorme pressão, por parte do gestor, produtores culturais e algumas vezes do artista. Nessa prática, usamos muitas vezes a metáfora do mágico que tira coelhos da cartola e esse é justamente o sentimento quando se está diante de uma grade de programação de espetáculos e a emergência de agendamento de grupos para a fruição. Não obstante, o mediador cultural não é um ilusionista. É importante termos claro que

em sua atividade diária, de mediador teatral, voltado para aos mais diversificados públicos, este profissional coloca em prática as habilidades de: desenvolver atividades artísticas pedagógicas; saber publicar as obras artísticas; mostrar conhecimentos técnicos, estéticos e pedagógicos dos espetáculos; apresentar desenvoltura na escrita e no discurso sobre as obras; estar integrado à equipe de artistas e técnicos; mostrar ser conhecedor de ambientes formativos diversos, como escolas, ONGs e outros; além de possuir formação em artes cênicas. (OLIVEIRA, 2011, p.139)

Ou seja, um profissional deve ter uma qualificação, assim como o conhecimento sobre os procedimentos de funcionamento do campo cultural e educacional. Deve estar, dessa maneira, apto para a criação de um procedimento de trabalho.

No que se refere ao projeto *Viva Teatro! Viva o Circo!*, tínhamos cerca de cinco espetáculos para mediar. Já no *Mostra SESC de Artes Aldeia Pelourinho*, 11 espetáculos. E, apesar do recorte nesta pesquisa abranger somente esses dois projetos, a ação *Mediação Cultural – Formação do Espectador* estava presente em outras programações do teatro. Cabe esclarecer também que, no desenvolvimento dessas ações, o público teve acesso gratuito à programação ofertada, além de ônibus gratuito e lanche em algumas programações desses eventos.

A partir da exposição do quantitativo de público mediado nos supracitados eventos, buscamos apontar mais uma evidencia de como uma ação balizada pelo campo teórico-metodológico da mediação cultural é bastante positiva diante de um cenário do esvaziamento das salas de espetáculo. Por outro lado, se podemos quantificar a presença desses sujeitos nesses eventos, infelizmente (ou felizmente)são imensuráveis as reverberações dessa experiência, sobretudo no caminho da formação de novos espectadores. Podemos afirmar, no entanto, que houve um trabalho comprometido em oportunizar aos mediados uma experiência estética que pudesse fortalecer a sua cidadania cultural.

4.2.1 A chegada ao teatro: o percurso do acolhimento

Quando o grupo chega ao teatro, faz-se necessário acolhê-lo, dando início à etapa da *Apreciação*. Essa prática vai de encontro à simples disponibilização do ingresso na bilheteria do teatro, com uma lista de nomes das pessoas, de forma impessoal. Ao contrário, ela ajuda a desmistificar algumas questões que envolvem o ato de assistir a um espetáculo e cria vias de afeto para essa experiência. Como exemplo, descrevemos o percurso do trabalho desenvolvido

junto a grupos de crianças (6 a 10 anos).

Antes de entrar na sala de espetáculo, nós conversávamos com os grupos. Inicialmente, com as boas-vindas e, posteriormente, uma fala do projeto, mencionando o nome do espetáculo ao qual eles iriam assistir, o grupo e a abordagem geral da obra (o “tema”, por assim dizer). Não se narrava a história. Nesse momento, já era possível ter um diagnóstico de qual o grupo foi minimamente sensibilizado para a fruição. Apesar do envio do material na fase anterior, nem todas as instituições de fato realizavam este trabalho⁶³ sugerido pela equipe da mediação cultural.

Nesse momento, também eram fornecidas as orientações sobre o que pode e o que não pode ser feito no teatro. Ao longo do tempo, fomos desenvolvendo uma fala mais fluida, que, apesar de deixar claras as regras desse espaço, não se mostrava proibitiva. Buscamos investigar juntos o que se podia fazer no teatro. Realizava-se o nosso “contrato de espectador”. Como havia certa recorrência de fruição de algumas instituições às programações do TSSP, outros elementos puderam ser incorporados, como informações técnicas sobre o fazer cênico: relacionados aos cenários, figurinos e personagens. Paralelamente, gerenciávamos as questões do acesso ao banheiro e consumo de água, para evitar saídas desnecessárias na hora do espetáculo. Sobre esse procedimento pedagógico, Desgranges (2011) coloca que

Essas palavras iniciais queriam fundamentalmente criar um ambiente favorável e indicar a necessária relação de cumplicidade entre palco e platéia para o bom andamento do encontro, além de convidar os alunos para participarem com os artistas no final do espetáculo, estabelecendo um contato prévio que seria desdobrado no momento do debate. (DESGRANGES, 2011, p.161)

Depois dessa etapa, procedia-se à entrega dos ingressos para o acesso ao teatro e à sala de espetáculo. Por fim, quando possível, era mediado um bate-papo entre público e artista, seguido da distribuição do lanche.

Na edição do *Viva Teatro! Viva o Circo! 2015*, tivemos duas ações diferenciadas. A primeira foi o acolhimento do grupo com a mediadora caracterizada. Em caráter ainda experimental, essa ação demonstrou potencial por envolver os jovens espectadores desde o princípio no universo cênico, pois instaurava a atmosfera desde a chegada. Algumas crianças acharam que a profissional era um personagem do espetáculo. Apesar de potente, a atividade

⁶³ Aqui, cabe ressaltar uma das principais fragilidades da ação de Mediação Cultural do TSSP – a falta de um acompanhamento mais próximo junto às instituições que não executavam a etapa de *Sensibilização*, ocasionada pelos motivos já expostos anteriormente.

não foi efetivamente incorporada à ação da *Mediação Cultural-Formação do Espectador*, pois exigia a presença de mais um profissional na equipe, que pudesse dar suporte à ação.

Fotografia 10 - A mediadora Poliana Bicalho caracterizada, fazendo o acolhimento do público



Crédito: acervo TSSP

A segunda foi a realização do bate-papo após praticamente todos os espetáculos, com exceção de um deles, apresentado na abertura do projeto. Foi um espaço para trocas, impressões ou mesmo para abraçar e tirar foto com os artistas. Acreditamos que a atividade aproxima e desmitifica a figura do ator, tornando-o real.

Após a apresentação dos espetáculos, os artistas do grupo postavam-se no palco para conversar com os espectadores, a quem era proposto que fizessem comentários sobre a encenação. Dois objetivos principais poderiam ser postos em destaque pelos artistas, que aqui precisavam-se posicionar-se como educadores (formadores) e, pelos monitores, que mediavam este encontro: a revelação dos meandros da arte teatral e o convite a que os espectadores formassem concepções pessoais da cena. (DESGRANGES, 2011, p.161)

Cabe afirmar que, para a realização do bate-papo pós-espetáculo no TSSP, eram exigidas negociações individuais da mediadora cultural com cada produção, nem sempre possíveis devido a questões técnicas, demandas de montagem e desmontagem, ou mesmo pelo artista que não se posicionava enquanto um educador e, portanto, desconsiderava o potencial dessa prática na formação de novos espectadores, através do estímulo à produção de interpretações, diante da obra assistida.

O diálogo entre o artista e o espectador é um momento importante que permite um novo espaço de aprendizado. É o momento que público pode esclarecer dúvidas quanto ao texto, às cenas, os artistas e a construção da própria peça. É tempo de entender a função do teatro e a profissão do ator, bem como, a função de todos os agentes que estão nos bastidores do espetáculo. (SALES, 2015, depoim. oral)

Esse comentário foi feito pela educadora Magali Sales, do Centro Estadual de Educação Magalhães Neto, no dia 24 de março de 2015. Falas como essas foram fundamentais no percurso para que o artista pudesse reconhecer os caminhos de reverberação da sua obra.

4.2.2 O Transporte

A dificuldade de mobilidade dos grupos é um grande entrave para a ida ao teatro. Apesar de reconhecer a importância da fruição estética e mobilizar os educandos, o educador, com frequência, não tem como levá-lo ao teatro, por falta de transporte. Uma vez diagnosticada essa realidade, a gestão do teatro buscou ampliar cada vez mais a oferta de ônibus nos projetos supracitados. No entanto, eles atendiam apenas a uma única instituição por sessão. Para tanto, foi preciso ampliar a rede de instituições da mediação cultural, para que pudessemos alcançar outros grupos, considerando a dificuldade de transporte das escolas da rede pública de ensino (estadual e municipal).

Identificamos que a situação ficou ainda mais difícil na rede municipal a partir do 2º semestre de 2014, mediante um novo encaminhamento na Secretaria de Educação Municipal⁶⁴.

⁶⁴ Em entrevista realizada no dia 11 de janeiro de 2016, com **Daniela Fernanda da Hora Correia**, Coordenadora de Avaliação, Secretaria Municipal da Educação (SMED), tivemos oportunidade de conhecer o histórico das ações de fruição estética desenvolvidas pela a SMED. Um importante marco foi o projeto “A Escola entra em Cena”, criado na gestão da secretária Dirlene Mendonça, tendo por prefeito da Cidade de Salvador Antônio Imbassahy, e a criação do documento *Escola, Arte, Alegria: sintonizando o ensino municipal com a vocação do povo de Salvador* que parte da revisão da LDB e da criação dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs). Nesse último ano, a ação de fruição estética ocorreu sem uma licitação específica de transporte para o atendimento da demanda, por isso havia o encaminhamento da utilização do transporte apenas para a fruição de espetáculos custeados pela própria secretaria.

Figura 6– E-mail trocado entre a mediadora Poliana Bicalho e a professora Idalice Simone, em 04/03/2015⁶⁵

Olá Poliana!

Gostaria de informar que contactei com a SMED e fui informada que a secretaria este final de ano está disponibilizando transporte apenas para os espetáculos comprados pela secretaria, neste caso não tenho como levar nossas crianças para assistir "Barrinho" - uma pena... pois gostei muito da história e sei que seria importante nossa criança assistir a este espetáculo.

Um aspecto foi a maior aproximação com instituições do terceiro setor, que, mesmo não contando com transporte próprio, na maioria dos casos, utilizava outras ações, tais como locação de ônibus, utilização do transporte público, acompanhamento dos pais ou responsáveis etc. Destacamos, ainda, o contato com escolas particulares de menor porte, geralmente localizadas em bairros mais periféricos e que, uma vez tendo a gratuidade do ingresso, apenas tinham o custo de deslocamento das crianças e adolescentes.

Quando iniciamos a sistematização das ações de mediação cultural do TSSP, defendíamos a necessidade de disponibilizar o transporte, além dos ingressos gratuitos, que seria a perspectiva ideal de trabalho. Mas, no decorrer da escrita desta dissertação e outras experiências no campo da mediação cultural, concluímos que deve haver um limite em relação a essa gratuidade, para que o trabalho não seja entendido como uma ação assistencialista. Aqui, falamos de uma sólida empresa que possui recursos, mas quando falamos em projetos culturais, com verbas mínimas, muitas vezes fica inviável custear mais esse gasto.

Por isso é importante existir uma mobilização dos educadores, junto à gestão educativa, para que haja a disponibilização desse transporte para ações artístico-pedagógicas. Cabe questionar o poder público sobre o gerenciamento de seus gastos e a atenção dispensada ao lugar da fruição estética. No documento *Marcos de Aprendizagem - Teatro*, elaborado pela Coordenadoria de Ensino e Apoio Pedagógico (CENAP), da Secretaria Municipal da Educação (SMED), são apresentadas indicações para o ensino da linguagem teatral nas escolas municipais. Conforme o documento, no eixo intitulado “Teatro como técnica, expressão, comunicação e produção coletiva”, temos a “fruição estética” como um conteúdo previsto e que prevê o desenvolvimento da habilidade: “aprecia o espetáculo teatral, sensível ao prazer estético desta experiência artística”. Diante do exposto, faz-se necessário dar subsídios para que o educador possa desenvolver o trabalho nesta direção, pois é direito do aluno ter esse conteúdo trabalhado.

No que se refere à ida ao teatro, Ingrid Koudela (2010, p.18) nos esclarece: “Prepare

⁶⁵ SIMONE, Idalice. RE: PROGRAMAÇÃO INFANTO-JUVENIL NO TEATRO SESC-SENAC PELOURINHO [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <mediacao.sesc@gmail.com> em: 25 nov. 2014.

com seus alunos o trajeto do ônibus até o teatro. Às vezes, para muitos, esta é a primeira oportunidade de conhecer a cidade. De onde saímos, para onde vamos? Quanto tempo leva o percurso?” A importância da atividade já se evidencia no trajeto entre escola e teatro. Por isso é muito importante a forma pela qual o educador expõe a atividade para o grupo. Comumente ouvimos a fala: “Vamos fazer um passeio. Vamos ao teatro!”. A partir dessa frase, podemos criar várias conexões: passeio – prazer. Aprende-se mais quando sentimos prazer com o que fazemos e isso nos torna feliz. Mas passeio não é aula. Como?! Não tem conteúdo, não tem exercício, pode até contar pontos, mas a ida não é obrigatória e não precisa decorar nada, e, em alguns casos, pode haver uma banalização da vivência por educadores e educandos, principalmente do contexto formal de educação. No entanto, a experiência também pode proporcionar, uma maior articulação na escola, visto que

Comprovamos que essas expedições culturais, chamadas aqui ‘passeios’, despertam também nos alunos certa motivação por outras disciplinas, e, no corpo docente, o interesse por projetos interdisciplinares, contaminando positivamente a maioria dos professores da escola. Os resultados ultrapassam avaliações convencionais. (SANTANA, 2008, p.265. Grifo do autor)

Diante do exposto, o ambiente escolar precisa oportunizar cada vez mais estas “expedições culturais” para que elas não sejam tão distantes do cotidiano de crianças e jovens. E que possam sim, ser utilizadas como um procedimento pedagógico que gere sentimentos de pertencimento entre os sujeitos e a cidade.

4.3 ETAPA: REVERBERAÇÃO

A última etapa do processo da mediação cultural no campo das artes cênicas, aqui denominamos de *Reverberação*, sendo o momento pós-espetáculo (OLIVEIRA, 2011). Na experiência da ação de *Mediação Cultural - Formação do Espectador* do Teatro SESC-SENAC Pelourinho, essa foi a fase que teve sua atuação mais frágil, no que se refere à sistematização de atividades posteriores à fruição artística. Ela era reduzida, muitas vezes, à aplicação de questionário aos educadores (APÊNDICES G e H), buscando identificar o percurso e a repercussão da mediação no ambiente educacional.

No entanto, precisamos pontuar que, como a prática ocorria em um edifício teatral, existia um diálogo contínuo com muitas instituições e as reverberações ocorriam a partir das

suas realidades. E isso era de certa forma, espontâneo. Podemos destacar o fortalecimento de grupos de teatro amadores; a expressão do desejo dos alunos que solicitavam ao professor outra oportunidade para ir ao teatro; a ida dos educadores ao teatro na condição de público espontâneo; e a produção de vídeos, cartas, relatos e desenhos, por parte dos alunos.

Por meio desse processo da mediação cultural, deseja-se que o público mediado possa se fortalecer enquanto um espectador emancipado (RANCIÈRE, 2014), diante da obra de arte. Segundo o autor, essa emancipação reside no questionamento na relação entre o olhar e o agir, e no sentido que o próprio olhar já é uma ação, uma vez que estabelecemos relações com outras coisas que vivemos ou que sentimos. Ingrid Koudela (2010, p.26-27) chama a atenção para uma forma muito simplificada, mas bastante pertinente: “O sucesso da ida ao teatro pode ser julgado pela influência que exerce sobre as conversas e ações dos alunos, transformando e alargando o seu imaginário e a sua leitura de mundo”.

Rancière (2014) vai falar, em sua obra, que precisamos de um teatro sem espectadores, mas ele esclarece que não é diante das cadeiras vazias, mas um fazer teatral implicado na ação, no *drama*. É preciso eliminar as distâncias entre o fazer cênico e o público. Esse deve ser visto também como produtor de cultura: “O teatro é o lugar onde uma ação é levada à sua consecução por corpos em movimento diante de corpos vivos por mobilizar” (RANCIÈRE, 2014, p.9). Nesse sentido, destacamos o depoimento de Olêneva Sanches, coordenadora pedagógica do CENINT:

Gostaria muito tb de agradecer por Maria, a de blusa verde e calça branca de Bagaceira.... Ela faz faxina aqui em casa há 3 anos e é maravilhosa. Qdo eu a convenci a estudar o filho foi preso. Começou a estudar comigo em casa e foi um trabalho convencê-la a ir com alunos. **Assim, Maria e o marido toparam ir pela primeira vez ao teatro e - acredite - a primeira vez ao Pelourinho. Adorou e só fez uma crítica: é muito rápido!** Ela volta a estudar em 2014 e o filho está em liberdade condicional. Há tantas Marias que precisam da alegria de ir ao teatro. (SANCHES, 2013. Grifo nosso)

A crítica lançada pela espectadora ao espetáculo do grupo Bagaceira de Teatro (Ceará) apresenta, mesmo que timidamente, um lugar do reconhecimento: esse espaço também é meu! O não conhecimento de todos os códigos da linguagem não é determinante para que a fruição estética ocorra. No percurso da mediação cultural, temos buscado aproximar esses sujeitos dos códigos da linguagem, sim, visando a uma experiência estética mais contextualizada, na qual as alegorias sejam suprimidas, mas também existe um lugar totalmente subjetivo no contato com a arte. Existem muitas possibilidades de inteligências e, como afirma Rancière (2014), não há ignorante que já não saiba um monte de coisas. Por isso, o que não podemos reafirmar nas práticas de mediação é a incapacidade cognitiva do sujeito diante do fenômeno artístico.

Precisa-se atuar numa outra via, instigar o outro a pensar no que foi essa experiência e como ela se conecta com a coletividade. Para Rancière (2014, p.13) “segundo o paradigma brechtiano, a mediação teatral os torna conscientes da situação social que lhe dá ensejo e desejo de agir para transformá-la”. E aqui o autor retoma a noção de comunidade nas artes do espetáculo, um espaço de confronto do individual com o coletivo, uma assembleia na qual os desejos e inquietudes são pautados.

Reproduzimos, a seguir, um depoimento, da educadora Lêda Mercedes, CMEI Nossa Senhora da Vitória, ano de 2014, seguido de um desenho elaborado por uma criança do grupo 5, sobre a referida obra, e logo abaixo o desenho de uma criança sobre a mesma obra, enviadas para o TSSP, como uma atividade de *Reverberação* desenvolvida pela instituição.

Os alunos dos grupos 5 ficaram super encantados com o espetáculo ‘Circo da Alegria’, para a maioria deles essa foi a primeira vez que tiveram a oportunidade de ida a um teatro. A linguagem circense, através arte do teatro, suscitou muito contentamento, curiosidade e empolgação nas crianças. Apesar da figura do palhaço já fazer parte do universo infantil, os atores da peça conseguiram surpreender e fascinar os pequenos, materializando a imagem desse personagem (que no geral, conhecem e têm contato apenas através da televisão e DVD), povoando as suas mentes e corações de fantasia e imaginação. Na atividade de reflexão sobre o espetáculo assistido, as crianças conseguiram fazer o relato da peça com riqueza de detalhes, lembraram os momentos marcantes, desde ida até o retorno a escola, e revelaram o quanto foi proveitoso e significativo para eles esse momento de contato com a arte, até para eles que possuem certo medo da figura do palhaço. (...) (MERCEDES, 2014 depoim. oral)

Figura 7–Desenho feito por uma criança do grupo 5, encaminhado à equipe da Mediação Cultural-Formação de Espectadores do TSSP



Fonte: Acervo TSSP

A realidade enfrentada no trabalho da *Mediação Cultural - Formação do Espectador* do TSSP quase sempre consistia na ida, pela primeira vez, de crianças, jovens e adultos ao teatro e por isso o encantamento diante da obra era recorrente. Lançar um olhar mais crítico sobre a obra assistida por vezes não era possível, pois ainda estavam simplesmente diante do novo: entrar num ônibus confortável, chegar ao Pelourinho, entrar num teatro, assistir à peça, conversar com os atores, lanchar, retornar para a escola/instituição e, como aqui falamos, o trabalho foi construído de forma gradual para que houvesse um empoderamento dos mediados, para o desenvolvimento desse olhar crítico.

Dessa forma, como estratégia, buscou-se, sempre, fortalecer a importância de ser público. “Todo espectador é já ator de sua história; todo ator, todo homem da ação, espectador da mesma história” (RANCIÈRE, 2014, p.21). Esse princípio é fundamental para que o fenômeno cênico ocorra. O teatro precisa do público para existir e é preciso desmistificar a noção de público passivo diante da obra; é necessário estimular um lugar mais atento, contestador dos sujeitos, diante da obra e da vida, pois

o público é co-criador da obra teatral contemporânea. Em sua presença, ele se assume como um jogador no espaço cênico, sentido que quebra a divisão entre os jogadores da cena, que são os atores, e o espectador, na plateia, gerando uma entrada do público também como o jogador do evento cênico teatral. O público é convidado a jogar a proposta da obra apresentada, preparando-se, antes, para isso, através da mediação teatral. Este jogar não significa necessariamente entrar em cena fisicamente e se transformar em um dos atores, o que pode ocorrer. Trata-se, entretanto, de ter a consciência de que se está num acontecimento teatral e que se ocupa ali o lugar de co-criador. É uma co-criação que começa pela importância que é dada a seu olhar, a suas sensações, reações e movimentos, que se integram ao desenrolar da apresentação. A sua co-criação advém também do espaço criativo que a obra disponibiliza para o exercício de leitura do público. Ele sente e percebe a obra, de forma mais ativa, vivendo um jogo, entre a emoção e a reflexão, que se revezam e se coadunam. (OLIVEIRA, 2011, p.38)

Os grupos mediados tinham trajetórias e conduções diferenciadas, pois era o educador o principal mediador. Ao longo dos meses, a cada retorno da instituição ao TSSP, verificou-se uma maior apropriação do espaço teatral e da necessidade de colocar seus anseios.

No percurso do trabalho também foram realizados dois encontros com Educadores (2013/2014)⁶⁶ que participaram dessa rede, um espaço de escuta, no qual foi analisado o trajeto, mas também da indicação de novos caminhos. Foi apontada a necessidade de oportunizar não apenas a fruição estética, mas também o fazer cultural, dos sujeitos envolvidos, a saber: (a)

⁶⁶ Houve a realização de mais uma edição do Encontro de Educadores, em dezembro de 2015.

Criar um evento compartilhado, em que os grupos que tiverem resultados cênicos podem vir se apresentar no teatro; (b) Oferecer pautas gratuitas para instituições, para seus eventos educativos/artísticos. É importante sinalizar que tínhamos a presença de educadores de instituições de ensino formal e não formal, sendo muitas idealizadoras de produtos artísticos, “uma verdadeira rede entre instituições educacionais e o teatro necessita ser tecida, de modo a que sejam construídas passarelas entre os dois universos” (PUPO, 2010, p.273).

Na experiência da ação de Mediação do projeto *Cuida Bem de Mim* (OLIVEIRA, 2011) podemos encontrar um relato sistematizado de como ocorreu a etapa de pós-espetáculo –o retorno da equipe do projeto nas escolas, a aplicação de questionários, a realização de oficinas, o estímulo à criação de projetos nas escolas e comunidades e, por fim, uma mostra artística dos trabalhos criados pelos grupos de jovens que se constituíram nesse período. Todo esse trajeto suscitou a formação de grupos de teatro nas escolas. No entanto, na experiência no TSSP não foi possível o desenvolvimento de um processo similar, apesar de ser um ponto sempre colocado nas avaliações dos educadores, numa perspectiva de se criar uma sólida ação de *Reverberação*. Pode-se afirmar aqui a dificuldade da gestão de ver essas instituições/sujeitos como fazedores culturais e do entendimento de que a vivência artística é extremamente eficaz na formação de novos espectadores para as artes cênicas e da constituição da cidadania cultural dos mesmos.

Contudo, podemos registrar a exitosa participação da *Quadrilha Terecoteco*, no projeto Tríduo de Santo Antônio, em junho de 2015. Formada por pacientes e funcionários das Obras Assistências Irmã Dulce e coordenado pelo orientador social José Carlos Sobrinho, a quadrilha integrou o evento a partir de uma convocatória realizada entre as instituições cadastradas na *Mediação Cultural – Formação do Espectador*. A ação valorizou o grupo, considerando seus integrantes como indivíduos potencialmente criativos. E, naquela noite, eles foram “oficialmente” os artistas do evento. Abaixo, e-mail enviado por José Carlos para Ilma Nascimento, técnica cultural responsável pela produção do evento.

Olá, Ilma... saudações! Quero em meu nome e em nome dos integrantes da Quadrilha Terecoteco, agradecer pela impecável recepção que vocês nos deram.

Foi uma honra para nós termos participado do Tríduo.
Que Deus abençoe sempre o trabalho de vocês! Grande abraço...
José Carlos.

A imagem abaixo (FIGURA 8) apresenta o material de divulgação da programação:

Figura 8—Guia de divulgação da programação do evento *Tríduo de Santo Antônio*, 2015



Fonte: TSSP

No que se refere o acesso às pautas do TSSP, houve pouquíssimas instituições que a conseguiram, por uma questão de disponibilidade do espaço e pela falta de clareza dos procedimentos de acesso. Acreditamos que essa poderia ter sido uma ação de *Reverberação* do teatro, se ela fosse estruturada e legitimada, assim como a criação de uma ação de mostra de trabalhos dessas instituições, num formato de festival, por exemplo.

Acredito que deveríamos criar condições para que líderes e educadores das comunidades, pudessem se encontrar mais vezes, discutir as suas questões específicas, como se organizam e seus objetivos dentro da comunidade. Penso que poderíamos criar cursos e ou oficinas que os pudessem auxiliar nestes sentidos. Por fim, poderíamos organizar uma espécie de festival para que estes mostrassem os seus trabalhos e talentos, possibilitar que os mesmos tenham contatos com outras instituições que basicamente trabalham com arte educação. (MOURA, 2014, depoim. oral)

Diante da fala do educador Raimundo Moura fica claro o lugar de público emancipado, pois ocorre “o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo” (RANCIÈRE, 2014, p.23). A subversão dos papéis é uma emergência nas artes contemporâneas e as “instituições modernas” – teatro, museus e escolas – não têm mais o monopólio sobre a produção de saberes, como outrora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A MEDIAÇÃO CULTURAL É A BOLA DA VEZ?

A arte é educadora enquanto arte e não enquanto arte educadora.
(Walter BENJAMIN, 1993)

O percurso desta pesquisa foi norteado pela paixão pelo público, o desejo de lançar sobre eles/nós, um olhar atento. O nosso lugar de fala esteve em oposição a uma prática ainda recorrente nos processos de produção e criação artística nas artes cênicas, que apenas se lembram dos públicos no momento final: o espetáculo no espaço da encenação. E, mesmo que aqui o nosso percurso não tenha visado problematizar os motivos do esvaziamento das salas de espetáculo, acreditamos ser necessário que o artista contemporâneo e o gestor do edifício teatral repensem processos de criação e de diálogo com o público, seja do ponto de vista estético seja no ato político do seu ofício, visto que

a separação entre palco e plateia é um estado que deve ser superado. É objetivo da performance eliminar essa exterioridade, de diversas maneiras: pondo os espectadores no palco e os *performers* na plateia, abolindo a diferença entre ambos, deslocando a performance para outros lugares, identificando-a com a tomada de posse da rua, da cidade ou da vida. (RANCIÈRE, 2014, p.19)

Todos os profissionais envolvidos na cadeia produtiva das artes, como artistas, gestores, produtores, mediadores, possuem a sua responsabilidade na criação de estratégias de ampliação do “pequeno círculo de iniciados” (BRECHT apud KOUDELA, 2007). É nesse contexto que o campo teórico-metodológico da mediação cultural, no Brasil, amplia e estabelece o seu fazer, buscando minimizar as barreiras físicas e linguísticas (DESGRANGES, 2003) que separam espectadores das obras artísticas. Para nós, a constituição desse espectador passou pela constatação de que é necessário compreendê-lo como sujeitos do direito e, portanto, é preciso fortalecer a cidadania cultural de crianças, jovens, adultos e idosos.

Para tanto, foi pertinente lançar um olhar para a história e apreender como a constituição do marco da Declaração dos Direitos Humanos iniciou as primeiras reflexões, em escala mundial, sobre o campo do direito cultural. E, sobretudo, mediante a tríade participação, acesso e contribuição com a vida cultural. Ou seja, o que pretendemos suscitar aqui foi uma reflexão acerca da fragilidade existente na garantia desse direito, para uma parcela ainda significativa da população de Salvador.

Ainda nos foi pertinente trazer alguns aportes sobre o entendimento de cultura e arte, pois esse é o campo discursivo no qual o nosso objeto de estudo esteve implicado, ao mesmo tempo em que nos debruçamos sobre alguns aspectos do campo das políticas públicas para a cultura no Brasil. De que forma o direito à cultura foi visto na trajetória política deste país? De que forma as diferentes acepções de cultura também interferiram nas ações dos governos? Pudemos fazer esse trajeto a partir da abordagem sobre as três tristes tradições: ausência, autoritarismo e instabilidade (RUBIM, 2008). Diante do exposto, apontou-se a necessidade do estabelecimento da Política Nacional de Formação Artística e Cultural, referendada pelo Plano Nacional de Cultura, Plano Nacional das Artes e Plano Nacional de Educação. A recente criação da Secretaria de Educação e Formação Artística e Cultural (SEFAC) pode vir a dar concretude a essas discussões, reverberando, assim, também nas instâncias estaduais. Na Bahia, temos a lei Orgânica da Cultura (nº 12.365), que, apesar de ser um texto amplo, bem estruturado e pertinente, no que se refere ao direito à cultura, ainda se situa num descompasso entre o papel e o fazer. Não obstante, buscamos registrar algumas pontes, com as ações realizadas tanto pelo governo estadual quanto por produtores independentes nos últimos cinco anos, na área da formação em mediação cultural, com a consideração de que sua ampliação é uma demanda urgente.

O conhecimento do campo teórico-metodológico da mediação cultural configurou-se de forma processual ao longo da pesquisa, dada a profusão relativamente recente de estudos na área. Aqui não se pretendeu trazer uma definição clara e bem delimitada do termo. Pareceu-nos mais pertinente compartilhar aspectos delineadores do campo de atuação, convidando também o leitor a conhecer essa metodologia e, sobretudo, esse conceito. Acreditamos que o trabalho do mediador cultural é uma ação de militância – ele é aquele que defende de forma convicta que o mediado é um “público vivenciador” (OLIVEIRA, 2011), ao mesmo tempo em que todos os públicos são passíveis de serem inseridos em processos de mediação cultural/teatral.

A partir do estudo de caso da ação *Mediação Cultural – Formação do Espectador*, realizada no Teatro SESC-SENAC Pelourinho, buscamos registrar uma experiência da aplicação da metodologia da mediação cultural/teatral (sensibilização, apreciação, reverberação) num edifício teatral, identificando, além do seu percurso logístico e artístico-pedagógico, o contexto e as subjetividades envolvidas na ação, buscando apresentar dados quantitativos e qualitativos do trabalho realizado. A pesquisa também evidenciou a importância do trabalho desenvolvido por todos e não apenas pelo sujeito que assume o papel de mediador cultural da instituição, mas por uma equipe formada por bilheteiros, produtores, porteiros, técnicos, serviços gerais e gestor no acolhimento desses grupos, para que o lugar do público seja, de fato, ressignificado.

Os resultados vivenciados na experiência aqui relatada aumentaram o nosso desejo de que esse fazer possa contagiar e estimular outras instituições na cidade de Salvador, a desenvolver tal trabalho a partir do entendimento de que o edifício teatral é, também, um espaço artístico-pedagógico. Para além da sistematização de um modelo fechado, integralmente reprodutível, dedicamo-nos a analisar uma experiência que teve êxitos e insucessos, mas que pode apontar sólidos caminhos para os gestores culturais.

No momento da redação desta dissertação – entre 2015 e 2016 –, o Brasil passa por uma forte crise econômica, social e política que, por conseguinte, atinge o setor das artes. A nossa realidade é a de cortes orçamentários no campo da cultura e a sensação de que damos um passo atrás na discussão do que é “cultura” e a sua importância na construção do tecido social do País. É nesse contexto, marcado por incertezas e profundas modificações, que a mediação teatral precisa se estabelecer. Os contextos de um país, da cidade, do edifício teatral, da escola influem diretamente nas opções e caminhos de uma prática mediadora. Não obstante, o seu maior fazer está conectado com o campo simbólico dos sujeitos mediados e do fortalecimento da sua cidadania cultural.

A pesquisa nos possibilitou evidenciar alguns pontos que, posteriormente, podem ser desenvolvidos, no que se refere a ações mais estruturantes para o campo da mediação cultural/teatral na cidade de Salvador. Acreditamos ser importante a criação de ações em rede que possam articular programas de mediação cultural de diferentes edifícios teatrais, pensando neste território cultural que é a cidade de Salvador. Ressaltamos também a importância da ampliação do diálogo entre as secretarias de educação e cultura, em todas as instâncias, na perspectiva da criação de ações mais sistematizadas em médio e longo prazos.

Apontamos ainda a necessidade da criação de um coletivo que discuta o campo da formação de novos espectadores para as artes cênicas, que envolva vários setores, tais como a ETUFBA, a Escola de Dança da UFBA, o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado da Bahia (SATED), a Fundação Gregório de Mattos (FGM), artistas, mediadores, educadores, a Secretaria de Cultura e de Educação e suas autarquias.

Por certo, precisamos ainda caminhar na direção da construção de políticas públicas que visem à formação de novos públicos para as artes. Atualmente, o instrumento edital, por mais democrático que seja, não pode ser a única forma de acesso às verbas públicas para a cultura. Há necessidade de pluralizar as ações para a solidez de um programa de formação de espectadores no estado da Bahia, pensando também nas cidades do interior.

Nossos estudos indicam também a necessidade de ampliação da oferta de espaços de formação do mediador cultural, tanto na educação informal (cursos, oficinas) quanto formal

(especializações, disciplinas nos cursos de graduação), assim como a identificação das atribuições do mediador cultural que atua no campo das artes cênicas, dada a confusão que por vezes se apresenta diante de tantas nomenclaturas (formador de plateia, de público, de espectador, mediador). Certamente, apresentamos dados preliminares, mas que nos indicam a necessidade da profissionalização. Diante do exposto, estes são pontos que nos interessam para futuros desdobramentos da pesquisa: investigar as diferentes práticas da mediação cultural, junto a festivais e grupos de teatro e dança, trazer mais evidências, realizar uma pesquisa de campo que tenha procedimentos metodológicos mais rigorosos, com o objetivo de gerar dados mais precisos, a fim de contribuir para a prática da mediação cultural na cidade de Salvador.

Por fim, o trabalho da mediação cultural/teatral é um exercício constante de escuta diante dos sujeitos envolvidos, conectados por uma rede de afeto e de engajamento político, uma ação de partilha entre todos os entes envolvidos. Dessa forma, é um ato político abrir o teatro (edifícios teatrais, projetos culturais, etc.) para todos, como um espaço de emancipação dos sujeitos: de contextualização, fruição e criação. Nesse sentido, o espaço escolar também precisa ampliar os seus horizontes, buscando considerar a fruição estética como elemento fundamental no processo de constituição das subjetividades de crianças, jovens, adultos e idosos. A estética, para De Masi (2000), é a expressão humana mais responsável pelo sentimento de felicidade do homem, seja diante de uma obra de arte, de uma paisagem natural, do que é entendido como belo. Por isso é tão importante o mediado ter consciência do seu potencial criador, independentemente dos caminhos e escolhas da vida. A essência de uma prática mediadora nas artes cênicas busca trabalhar a sensibilidade e a capacidade crítico-reflexiva, tornando-se uma urgência nestes tempos em que precisamos de mais poesia.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Rubem. A complicada arte de ver. **Folha OnLine**. 26 out. 2004. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/sinapse/ult1063u947.shtml>>. Acesso em: 29 de fevereiro de 2016.
- ASSIS, Marcelo Felipe Moreira de. **Por uma prática curatorial mediadora e colaborativa em artes cênicas**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- AVELAR, Rômulo. **O avesso da cena** – notas sobre produção e gestão cultural. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2008.
- BAHIA. LEI nº 12.365 de 30 de novembro de 2011. Dispõe sobre a Política Estadual de Cultura, institui o Sistema Estadual de Cultura, e dá outras providências. Disponível em: <<http://www.cultura.ba.gov.br/arquivos/File/Lei12365de30112011LeiOrganicadaCultura.pdf>>. Acesso em: 9 mar. 2016.
- BARBOSA, Ana Mae: **A imagem no ensino da arte**: anos oitenta e novos tempos. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão. **Arte/Educação como mediação cultural e social**. São Paulo: UNESP, 2009.
- BARROS, José Márcio (org.). **Diversidade Cultural**: da proteção à promoção. Belo Horizonte. Autêntica Editora: 2008. p.76-87.
- BARROS, José Márcio. Mediação, Formação, Educação: duas aproximações e algumas proposições. Revista **Observatório Itaú Cultural** (OIC, n.15), dez. 2013 / maio 2014. São Paulo: Centro de Memória, Documentação e Referência Itaú Cultural, 2013, p.8-16.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**: magia e técnica, arte e política (vol.I). Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BLOG DO CRIA. Lançamento do Projeto Corra para o Abraço. Disponível em: <<http://blogdo-cria.blogspot.com.br/2013/07/lançamento-do-projeto-corra-para-o.html>>. Acesso em: dez. 2015.
- BOULLOSA, Rosana; CALABRE, Lia. **Políticas Públicas de Cultura**. MINC, Secretaria de Articulação Institucional. Coordenação Geral de Instrumentos de Gestão do SNC. UFBA, 2014.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil Ltda, 2007.
- BRASIL. Presidência da República - Casa Civil - Subchefia para Assuntos Jurídicos. Emenda Constitucional nº 71, de 29 de novembro de 2012. Acrescenta o art. 216-A à Constituição Federal para instituir o Sistema Nacional de Cultura. Disponível em: <www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Emendas/Emc/emc71.htm>. Acesso: 2 jan. 2016.

BRITTO, A. F. J.; FERES, N. J. **A utilização da técnica da entrevista em trabalhos científicos.** Evidência. Araxá, v. 7, n. 7, p. 237-250, 2011.

CAILLET, Elisabeth. Políticas de emprego cultural e o ofício da mediação. In: BARBOSA, Ana Mae e Coutinho, Rejane Galvão. **Arte/Educação como mediação cultural e social.** São Paulo: UNESP, 2009.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o novo milênio.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARILLO, Jesus. Museu e Educação: Figuras de Transição. Reflexões a partir do Reina Sofia. **Revista Observatório Itaú Cultural:** OIC – N. 15(dez.2013/maio2014) São Paulo: Itaú Cultural, 2013. p.29-34.

CARTA de um espectador para nossa mediadora. **Festival Latino Americano da Bahia – FILTE.** Salvador, 2015. Disponível em: <www.filtebahia.com.br>. Acesso em: 30 out. 2015.

CENTROS INTERDISCIPLINARES – CENINT. Mediação Cultural: uma formação de professores (postado em 23 de abril de 2015). Disponível em: <<http://centrosinterdisciplinares.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 8 fev. 2016.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia.** Salvador: Salvador: Governo da Bahia/Secretaria da Cultura, 2007 (Coleção Cultura é o quê?).

COELHO, Teixeira. **A cultura e seu contrário.** São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2008.

COELHO, Teixeira. Apresentação. In: MEYER-BISCH, Patrice; BIDAULT, Mylène. **Afirmar os direitos culturais:** comentário à declaração de Friburgo. São Paulo: Iluminuras, 2014, p.7-12.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural.** São Paulo: FAPESP; Iluminuras, 1997.

COELHO, Teixeira. Direito cultural no século XXI: expectativa e complexidade. **Revista Observatório Itaú Cultural** / OIC – n. 11 (jan./abr. 2011) – São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2011, p.6-14.

CRUZ, Sidnei. **Palco Giratório:** Uma Difusão Caleidoscópica das Artes Cênicas. Fortaleza: SESC/CE, 2009.

CRUZ, Sidnei. Sobre a curadoria: pistas e pedágios. **Questão de Crítica.** Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais. Vol. VII, nº63, dezembro de 2014. Disponível em: <<http://www.ques-taodecritica.com.br/2014/12/sobre-a-curadoria-pistas-e-pedagios/>>. Acesso: 20 fev.2016.

CUNHA, Eneida Leal. A cultura da cidade. In: RUBIM; Antonio Albino; ROCHA, Renata (Orgs.) **Políticas Culturais para as cidades.** Salvador. EDUFBA, 2010, p.167-172.

CUNHA, Newton. **Cultura e ação cultural:** uma contribuição a sua história e conceitos. São Paulo: Edições SESC-SP, 2010.

DE MASI, Dominique. **O Ócio Criativo:** entrevista a Maria Serena Palieri. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. Editora HUCITEC, São Paulo, 2003.

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do teatro**: provocações e dialogismo. Editora: HUCITEC, São Paulo, 2011.

DIREITONET. Disponível em: <<http://www.direitonet.com.br/dicionario/exibir/1042/Soft-law>>. Acesso em: 2 jan. 2015.

DUARTE JÚNIOR, João-Francisco. **Fundamentos estéticos da educação**. Campinas, Papirus, 1988.

FARIA, Ivan. Formação e profissionalização artística em dança: explorando a profissionalização num cenário de incertezas. In: 11º Encontro de Pesquisa em Educação da Região Sudeste, 2014, São João Del Rei. **Anais**, 2014. p. 1-11.

FERREIRA, Rodrigo. PARABÉNS PELO NOCTILUZES [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <polianabicalho.producao@gmail.com> em: 14 set. 2015.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. 15. ed. Trad. Laura F. de Almeida Sampaio. São Paulo. Ed: Loyola, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. 27. ed. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

GARCIA, Bruna Pinotti; LAZARI, Rafael de. **Manual de Direitos Humanos**. Salvador. Editora Jus PODIVM, 2015.

GIL, Gilberto. **Discursos do Ministério da Cultura Gilberto Gil**. Brasília. Ministério da Cultura, 2003.

HENRIQUE, Osvaldo. VISITA AO TEATRO Mensagem recebida por <polianabicalho.sesc@gmail.com> em: 11 mai. 2015.

KAUARK, Giuliana. **Giuliana Kauark** – Gestora cultural. Entrevista concedida a Marília Moura, em 30/09/2013. Disponível em:<<http://www.producaoculturalba.net/wp-content/uploads/2013/11/GIULIANA-KAUARK.pdf>> Acesso em: 5 fev.2016.

KOUDELA, Ingrid. **Brecht**: um jogo de aprendizagem. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KOUDELA, Ingrid. **A ida ao teatro**. Programa Cultura e Currículo. São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://culturaecurriculo.fde.sp.gov.br/administracao/Anexos/Documentos/420090630140316A%20ida%20ao%20teatro.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

LARROSA, Jorge Bondía. **Linguagem e educação depois de Babel**. Trad. Cynthia Farina. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

LARROSA, Jorge Bondía. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Rev. Bras. Educ.** 2002, n.19, p. 20-28. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>>. Acesso em: 11 mar. 2016.

LEIA A ÍNTEGRA do discurso de posse de Gilberto Gil. **Folha OnLine**, 2 jan. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u44344.shtml>>. Acesso em: 29 fev. 2016.

LEITÃO, Cláudia Sousa; GUILHERME, Luciana Lima. **Cultura em Movimento: memórias e reflexões sobre políticas públicas e práticas de gestão**. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2014.

LISTA de DISCIPLINAS - UFBA. Disponível em: <<https://alunoweb.ufba.br/SiacWWW/ListaDisciplinasEmentaPublico.do?cdCurso=580140&nuPerCursoInicial=20101>>. Acesso em: 16 fev. 2016.

MATTA, Roberto da. **Você tem cultura?** Artigo publicado no Jornal Embratel, Rio de Janeiro, 1981. Disponível em: <<http://www.furb.br/site/arquivos/788660-650601/voce%20tem%20cultura.pdf>>. Acesso em: 9 de março de 2016.

MEDIAÇÃO FIAC. Disponível em: <<http://mediacaofiac.com.br/projeto>>. Acesso em: 2 jan. 2016.

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

MEIRELES, Cecília. **Obra Poética**. Volume único. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1977.

MELO NETO, João Cabral de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1999.

MEYER-BISCH, Patrice. **Direitos culturais I**. Vídeo-aula proferida junto ao Curso de Especialização em Gestão Cultural. Itaú Cultural: São Paulo, 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rKZ2I7IYBMc>>. Acesso em: 5 nov. 2015.

MEYER-BISCH, Patrice; BIDAULT, Mylène. **Afirmar os direitos culturais: comentário à declaração de Friburgo**. São Paulo: Iluminuras, 2014.

MINC CRIA NOVA SECRETARIA de Educação e Formação Artística e Cultural. MinC. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xlR9iTn/content/MinC-cria-nova-secretaria-de-educacao-e-formacao-artistica-e-cultural/10883>. Acesso: 2 jan.2015.

MINC. Pontos de Cultura (atualiz. em 27/04/2015). Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/pontos-de-cultura1>>. Acesso: 29 fev. 2016.

MORAES, Martha Lemos. **Formação de espectadores de teatro: possibilidades mediadoras em espaços culturais**. Decanato de Extensão. Universidade de Brasília. Ano 14, nº 26, dez. 2014. ISSN 1677-1893 Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/participacao/article/view/11528>>. Acesso em: 5 nov. 2015.

ONU – ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. Disponível em: <<http://www.onu.org.br/?s=Mutila%C3%A7%C3%A3o+Genital+Feminina&x=-1155&y=-614>>. Acesso em: 29 fev. 2016.

OBSERVATORIO VIVADANÇA. Disponível em: <<http://festivalvivadanca.com.br/category/observatorio-vivadanca>>. Acesso em: 2 fev. 2016.

OLIVEIRA, Ney Wendell. **A Mediação Teatral na formação de público:** o projeto *Cuida Bem de Mim* na Bahia e as experiências artístico-pedagógicas nas instituições culturais do Québec. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, 2011.

ORLOSKI, Erick. Diálogos e reflexões com educadores: a instituição cultural como potencialidade de formação docente. In: BARBOSA, A. M.; COUTINHO, R. G. **Arte/Educação como mediação cultural e social**. São Paulo: UNESP, 2009, p.205-228.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

PEQUENÓPOLIS. Oficina infantil de Construção de Fantoche. (post. em 19 mar. 2015). Disponível em: <<http://www.pequenopolisba.com.br/site/recreacao-infantil/oficina-infantil-de-construcao-de-fantoche>>. Acesso em: 8 fev. 2016.

PERROTI, Edmir. **Mediação Cultural:** além dos procedimentos. In: SALCEDO, Diego Andres. **Mediação cultural**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2016.

PLANO ESTADUAL DE CULTURA é homologado e publicado no Diário Oficial. SecultBA. Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/2014/11/14/plano-estadual-de-cultura-e-homologado-e-publicado-no-diario-oficial/> Acesso: 30 de outubro de 2015

PUPO, Maria Lúcia. Para alimentar o desejo de teatro. **Revista Sala Preta**, n. 9. São Paulo. ECA/USP, 2010, p.269-278. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57411/60393>>. Acesso em: 9 mar. 2016.

QUINTANA, Mário. **Apontamentos de História Sobrenatural**. Porto Alegre: Editora do Globo; Instituto Estadual do Livro, 1976.

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

RANCIÈRE, Jacques. **O Mestre Ignorante:** Cinco Lições Sobre a Emancipação Intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro:** a formação e o sentido do Brasil. Companhia das Letras: São Paulo, 1995.

RUBIM, Albino. Políticas culturais do governo Lula/Gil: desafios e enfrentamentos. III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (ENECULT), 23 a 25 de maio de 2007. **Anais**. Salvador Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil. Disponível em: <www.cult.ufba.br>. Acesso em: 8 nov. 2015.

RUBIM, Albino. **Políticas culturais entre o possível e o impossível**. Acesso em: <http://www.cultura.ba.gov.br/wp-content/uploads/2011/07/antonio_albino_canelas_rubim.pdf>. Acesso: 25 nov. 2013.

RUBIM, Albino; ROCHA, Renata. **Políticas Culturais para as cidades**. Salvador: EDUFBA, 2010.

SALVATO, Márcio Antônio. Desenvolvimento humano e diversidade. In: BARROS, José Márcio (Org.). **Diversidade Cultural: da proteção à promoção**. Belo Horizonte. Autêntica Editora: 2008. p.76-87.

SANTANA, Pio. A mediação no museu e os resultados na sala de aula. In: BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão. **Arte/Educação como mediação cultural e social**. São Paulo: UNESP, 2009, p. 261 a 268.

SECULT. Agitação Cultural - Edital de Dinamização em Espaços Culturais. Disponível em: <<http://www.cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=87>>. Acesso: 1 nov. 2015.

SECULT. Conheça o Plano Estadual de Cultura, 01/04/15. Disponível em: <<http://www2.cultura.ba.gov.br/2015/04/01/conheca-o-plano-estadual-de-cultura/>>. Acesso: 30 out. 2015.

SEMINÁRIO INTERNACIONAL de Curadoria e Mediação em Artes Cênicas. Disponível em: <<http://www.fiacbahia.com.br/atividades/seminario-internacional-de-curadoria-e-mediacao-em-artes-cenicas-2>>. Acesso: 2 fev. 2016.

SERPA, Angelo. A Cidade como fenômeno cultural: apontamentos para uma abordagem geográfica. In: RUBIM, Albino; ROCHA, Renata. **Políticas Culturais para as cidades**. Salvador: EDUFBA, 2010, p. 29-32.

SESC – Serviço Social do Comércio. **Diretrizes Gerais de Ação do SESC**. Rio de Janeiro: Departamento Nacional, 2010, 33 p. Disponível em: <<http://www.SESCbahia.com.br/vs-arquivos/HtmlEditor/file/Pol%C3%ADtica%20de%20Transpar%C3%A2ncia/2015/Diretrizes%20Gerais%20de%20A%C3%A7%C3%B5es%20do%20SESC.pdf>>. Acesso em: 9 mar. 2016.

SESC – Serviço Social do Comércio. **Programação do Teatro SESC-SENAC Pelourinho**. Salvador: SESC-Bahia, 2015. Disponível em: <<http://www.SESCbahia.com.br/Page-View.aspx?pagina=SESC-teatro-pelourinho>>. Acesso em: 9 mar. 2016.

SIMONE, Idalice. CONVITE: espetáculo Mostra Sesc de Artes [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <mediacao.sesc@gmail.com> em: out. 2014.

SIMONE, Idalice. RE: PROGRAMAÇÃO INFANTO-JUVENIL NO TEATRO SESC-SENAC PELOURINHO [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <mediacao.sesc@gmail.com> em: 25 nov. 2014.

TCA. Domingo no TCA. Disponível em: <<http://www.tca.ba.gov.br/oteatro/domingo-no-tca-1>>. Acesso: 30 out. 2015.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. **Projetos culturais: técnicas de modelagem**. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. **Declaração universal sobre a diversidade cultural**. UNESCO, 2002, 7p. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

VARGENS, Meran. Agradecimento e certificado [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <polianabicalho.sesc@gmail.com> em: 16 mar. 2015.

VERGARA, Luiz Guilherme. A mediação cultural como parte importante da fruição artística. 10/06/2015. **Diálogos em Produção Cultural** – Ciclo de videoconferências. Serviço Nacional do Comércio (SESC), 2015.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. Porto Alegre: Editora Bookman, 2010.

ENTREVISTAS E QUESTIONÁRIOS

BRITTO, Arnaldo. Questionário de Avaliação do Projeto *Viva Teatro! Viva O Circo!*. Aplicado por Poliana Bicalho. Salvador, Brasil, 2014.

LIMA, Rose. Entrevista realizada em dia 16 de dezembro de 2015, Salvador, Brasil.

MAIA, Danila. Atuação de Mediadores Culturais na área das artes cênicas. Questionário aplicado por Poliana Bicalho. Salvador, Brasil, 17 ago. 2015.

MERCEDES, Lêda. Questionário de Avaliação Mostra SESC de Artes Aldeia Pelourinho. Aplicado por Poliana Bicalho. Salvador, Brasil, 8 nov. 2013.

MOURA, Raimundo. Questionário de Avaliação Mostra SESC de Artes – Aldeia Pelourinho. Aplicado por Poliana Bicalho, Salvador, Brasil, 27 out. de 2014.

SALES, Magali. Questionário de Avaliação do Projeto *Viva Teatro! Viva O Circo!*. Aplicado por Poliana Bicalho. Salvador, Brasil, 24 mar. 2015.

SANCHES, Olenêva. Depoimento após a fruição do espetáculo Bagaceira (Mostra SESC de Artes – Aldeia Pelourinho). Concedido a Poliana Bicalho, Salvador, Brasil, 2013.

SOBRINHO, José Carlos. Ficha de Reconhecimento da instituição. Aplicada por Poliana Bicalho. Salvador, Brasil, 24 set. 2013.

ZACARIADES, Cintia. Questionário de Avaliação Mostra SESC de Artes Aldeia Pelourinho. Aplicado por Poliana Bicalho. Salvador, Brasil, 21 out. 2014.

APÊNDICES

APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO APLICADO: ATUAÇÃO DOS MEDIADORES CULTURAIS

Pesquisa: ATUAÇÃO DE MEDIADORES CULTURAIS NA ÁREA DAS ARTES CÊNICAS

Este questionário visa gerar informações para um maior conhecimento do campo de atuação do mediador cultural, que atua na área das artes cênicas, no estado da Bahia. O compartilhamento destes dados é extremamente importante neste processo. Desde já agradecemos a sua disponibilidade.

Nome

Idade

Formação Acadêmica

E-mail

Telefone

Quanto tempo você trabalha como mediador cultural?

- ☐ até 1 ano ☐ entre 1 e 2 anos ☐ entre 3 e 4 anos ☐ acima de 4 anos

Qual sua atual ou última experiência profissional, nesta área?

(indique o período e a instituição, empresa ou projeto cultural).

Em sua opinião, quais são as atribuições de um mediador cultural, na área das artes cênicas? (escolha até 3 itens)

- ☐ Distribuir ingressos gratuitos.
- ☐ Vender espetáculos para instituições de ensino.
- ☐ Identificar públicos em potencial para assistir o espetáculo.
- ☐ Entreter o público que chega ao edifício teatral.
- ☐ Sensibilizar o público para assistir o espetáculo, através do material de divulgação da obra.
- ☐ Divulgar o espetáculo, nas redes sociais, distribuir material gráfico, etc.
- ☐ Acompanhar o grupo mediado no pré, durante e pós-espetáculo, a partir de uma proposta pedagógica.
- ☐ Providenciar transporte e lanche para as instituições irem assistir ao espetáculo.
- ☐ Mediar bate-papo entre artistas e público ao final do espetáculo.
- ☐ Outro:

Qual a sua média de remuneração (por um mês de serviço)?

- ☐ até R\$500,00 ☐ entre R\$ 500,01 e R\$ 1.000,00
☐ entre R\$ 1.000,01 e R\$ 2.000,00
☐ acima de R\$ 2.000,01 ☐ Outro:

Na sua opinião, quais são as principais dificuldades enfrentadas pelo mediador cultural? (para esta resposta, considere as suas vivências)

- ☐ Falta de oportunidades de qualificação na área.
- ☐ Desconhecimento do setor cultural das atribuições deste profissional.
- ☐ Baixa remuneração.
- ☐ Ausência de campo de trabalho.
- ☐ Desarticulação dos profissionais da área.
- ☐ Natureza do trabalho, no qual o resultado é de difícil mensuração.
- ☐ Outro:

Em sua opinião, qual a importância desse profissional no mercado cultural?

Qual a qualificação de um mediador cultural, na área das artes cênicas?

- ☐ Nenhuma, basta ter o interesse.
- ☐ Atuar na área da arte/educação.
- ☐ Atuar na área de produção cultural, com ênfase na linguagem teatral.
- ☐ Ter experiência no campo da arte/educação e ter conhecimento do setor cultural.
- ☐ Outro:

Eleja qual o seu nível de atuação. (marque o que mais se aproxima do seu trabalho, atualmente)

- ☐ Atividades voltadas para o público escolar/Ong (visitas guiadas, oficinas, elaboração de documentos de acompanhamento)
- ☐ Criação de programas para públicos específicos (ações de acessibilidade cultural) e processo de fidelização de público.
- ☐ Elaboração de projetos (políticas e estratégias, negociações com parceiros)
- ☐ Outro:

Quais ações no âmbito da política cultural poderiam potencializar a área da mediação cultural, no estado da Bahia? *

- ☐ Realizar cursos para formação de mediadores culturais.
- ☐ Criação de editais culturais específicos na área de mediação cultural.
- ☐ Criação deste posto de trabalho nas instituições culturais públicas.
- ☐ Gerar obrigatoriedade de inclusão deste profissional em projetos contemplados com recursos públicos.
- ☐ Outro:

O que te motiva trabalhar como mediador cultural? (neste espaço, esteja livre para compartilhar sentimentos, experiências, entorno desta prática)

APÊNDICE B – FICHA DE RECONHECIMENTO DE INSTITUIÇÃO



SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO
Administração Regional no Estado da Bahia

*Criado e mantido pelos Empresários do Comércio de Bens,
 Serviços e Turismo*

FICHA DE RECONHECIMENTO DE INSTITUIÇÃO

**A Equipe do Teatro SESC – SENAC Pelourinho quer conhecer melhor a sua Instituição!
 Por favor, compartilhe essas informações conosco.**

Nome da Instituição:	
Endereço:	
E-mail:	Telefone:
Nome do responsável:	Função:

Horário de Funcionamento:
Faixa etária:
Quantidade de pessoas (previsão):

Com que frequência esse grupo assiste a apresentações artísticas? Quais são as linguagens?

De que forma o grupo é preparado para vir ao teatro?

Após assistir ao espetáculo o grupo desenvolve alguma atividade que vise o debate/reflexão a partir da obra assistida? De que maneira?

Quais são as linguagens de maior interesse do grupo? Enumere por ordem de prioridade: () teatro () artes plásticas () música () circo () dança () cinema/vídeo () performance
--

Quais as principais dificuldades em trazer o grupo ao Teatro SESC-SENAC Pelourinho?
--

Quais as sugestões que você daria à equipe formativa do Teatro SESC-SENAC Pelourinho?
--

A equipe do Teatro SESC - SENAC Pelourinho agradece a sua atenção!

APÊNDICE C – OFÍCIO CONVITE: CARTA OFICIALIZANDO A PARTICIPAÇÃO. DA INSTITUIÇÃO NA ATIVIDADE



DO COMÉRCIO

Administração Regional no Estado da Bahia

Criado e mantido pelos Empresários do Comércio de Bens,

Serviços e Turismo

Salvador, 26 de setembro de 2014.

Sr.^a

Coordenadora

Associação xxxxxxxx

Prezada Senhora,

O Teatro SESC-SENAC Pelourinho gostaria de convidar a **Associação xxxxxx** para participar da **10ª edição da Mostra SESC de Artes – Aldeia Pelourinho** que será realizada de 11 a 18 de outubro sendo oferecida uma vasta programação de espetáculos de teatro e de dança, shows, intervenções artísticas além de oficinas artísticas.

Estas apresentações possuem como objetivo estimular a formação de público para essas linguagens artísticas, a partir da democratização do acesso a crianças, jovens e adultos. Assim, estamos disponibilizando 50 ingressos, para crianças entre 6 e 13 anos, para uma das seguintes programações:

- **14/10 (terça-feira)** – Espetáculo de teatro/circo: **O Salomé (BA)** - Horário: **10h**
- **16/10 (quinta-feira)** – Musical: **Laugi – L – No Brasil (DF)** Horário: **15h**

O convite feito a essa Instituição faz parte do trabalho desenvolvido por este teatro no âmbito da *Mediação Cultural – Atividades Formativas*. A proposta é aproximar os educandos das linguagens artísticas, numa perspectiva de estímulo a produção, apreciação e reflexão desses espectadores. Informamos que enviamos em anexo, dois instrumentos que visam auxiliar na preparação do grupo ao teatro: a *Carta ao Professor* e a *Ficha de Reconhecimento do Espetáculo*.

Para efetivar a ida do seu grupo entre em contato conosco através do telefone **3324.4529** ou pelo e-mail: **mediacaocultural.SESC@gmail.com** confirmando a participação do grupo até o dia **3 de outubro**. Na confirmação é preciso sinalizar a quantidade de crianças/jovens e de educadores que acompanharão o grupo, indicando o nome da pessoa responsável. Lembramos que é possível fazer adequação das quantidades de ingresso e do espetáculo, para melhor atendimento das necessidades da instituição. Ressalto que é necessário o acompanhamento de educadores e/ou pais caso o grupo seja constituído por pessoas menores de idade.

Informamos que o grupo ao chegar ao teatro será recepcionado por um funcionário do teatro que entregará os ingressos ao professor responsável. Ficamos no desejo que sua Instituição possa ratificar conosco sua participação na **10ª edição da Mostra SESC de Artes – Aldeia Pelourinho**.

Atenciosamente,

APÊNDICE D – CARTA AO EDUCADOR

CARTA AO EDUCADOR

Caro (a) Educador (a),

O Teatro SESC-SENAC Pelourinho desenvolve ao longo do ano ações no âmbito da *Mediação Cultural – Atividades Formativas*. A proposta é aproximar os educandos das linguagens artísticas, numa perspectiva de estímulo a produção, fruição e reflexão destes espectadores. Para tanto, estão previstas atividades de *Apreciação do Espetáculo* de grupos escolares, nesta etapa o objetivo é possibilitar a fruição artística dos jovens espectadores.



Neste contexto, a equipe da Mediação Cultural deste Teatro disponibilizará para os educadores materiais que visam contribuir com a prática desenvolvida pelo educador para que a experiência de assistir um espetáculo de teatro/dança ocorra de forma contextualizada.

Por isso, sugerimos aos educadores uma metodologia de trabalho desenvolvida em três etapas. A primeira é o estímulo à **Sensibilização**, no qual são propostos exercícios que possam contribuir com o contato estético que o educando terá e para esta fase disponibilizaremos a **Ficha do Espetáculo**, contendo informações sobre a obra, assim como materiais de **divulgação da 10ª edição da Mostra SESC de Artes – Aldeia Pelourinho** (que será entregue posteriormente). A segunda etapa é a **Apreciação do Espetáculo**, para essa etapa é importante que haja um contrato didático com o grupo.

Para melhor aproveitamento da ida ao teatro indicamos:

1. O grupo deverá chegar ao teatro com 30min de antecedência (para que o grupo possa chegar ao teatro com tranquilidade).
2. Oriente o educando a não levar celular para o teatro ou apenas desligar durante a ida ao teatro.
3. Não é permitido comer na sala de espetáculo.
4. Oriente o educando a beber água e ir ao banheiro, antes de assistir ao espetáculo, para evitar saídas desnecessárias.
5. Os educandos devem vir fardados ou com um crachá de identificação, pois haverá outras escolas no teatro.
6. O grupo deverá apresentar o Termo de Autorização de Imagens (pois o evento será filmado e fotografado)

O terceiro momento é **Pensar a Experiência (Reverberação)**, no qual o grupo pode compartilhar juntos sobre as impressões, sensações e conteúdos dessa vivência. Nessa etapa, pedimos aos educadores que contribuam para a avaliação da ação, através de um questionário. Todo esse trajeto se dá no sentido de potencializar a formação de um Cidadão Cultural que se compreenda como um importante elo da cadeia produtiva das artes na nossa cidade. A arte é um espaço de todos – para isso, é preciso que os sujeitos se reconheçam nesse lugar. Desejamos a todos um ótimo trabalho!

APÊNDICE E – FICHA DO ESPETÁCULO

Espetáculo: Valsa nº 06	
Gênero: Teatro infanto-juvenil	
Companhia: Companhia Teatro Portátil	
Texto: Nelson Rodrigues	
Direção: Alexandre Boccanera	
Dias/ Horários :	20/03/14 (quinta-feira) às 15h 21/03/14 (sexta-feira) às 19h 22/03/14 (sábado) às 19h
Duração: 50 min	

SINOPSE

Valsa Nº 6 é o único monólogo escrito por Nelson Rodrigues, que completaria 101 anos em 2013. Na história Sônia, uma menina assassinada aos 15 anos de idade, que tenta desvendar o mistério de seu passado. Tendo como trilha sonora a *Valsa Nº 6* de Chopin, a jovem vai aos poucos, em meio a seus delírios e memórias, revelando uma trama de assassinato e intrigas.

A MONTAGEM

A Companhia Teatro Portátil desenvolve uma pesquisa continuada sobre a linguagem da animação. Um trabalho de reflexão e experimentação que busca aproximar o teatro de animação de outras linguagens. Em *Valsa Nº 6*, que estreou no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro em 2012, a companhia Teatro Portátil investiga as possibilidades de transpor para o palco da animação a poética de Nelson Rodrigues. A encenação se constrói a partir da animação de uma boneca, que representa a figura de Sônia, personagem central da peça, e que contracenava com seus manipuladores para dar vida ao universo repleto de formas metafóricas do texto.

A montagem conta também com o suporte de projeções de animação e desenhos sobre painéis (imagens estáticas e dinâmicas), criadas especialmente para o espetáculo. Além de criar um campo de diálogo entre a dimensão cênica do teatro de animação e a dimensão visual da animação no vídeo, duas formas de narrar, duas maneiras de construir imagens.

TEMAS TRANSVERSAIS: Ritos de Passagem; Questões existenciais.

IMAGENS: Crédito: Celso Pereira



LINK DE PESQUISA: Vídeo entrevista, disponível em: <<http://vimeo.com/53703321>>.

APÊNDICE F – VISITA MEDIADA – ROTEIRO PROPOSTO

VISITA MEDIADA Mediação Cultural – Formação do Espectador ROTEIRO PROPOSTO

1. **Recepção do Grupo na Portaria do Complexo Turístico SESC-SENAC Pelourinho**
2. **Visita ao Museu da Gastronomia**
3. **Visita ao espaço da Arena**
 - Informações sobre o espaço cênico; história do surgimento do ator; conversa sobre o hábito teatral.
4. **Entrada no Teatro**
5. **Mostrar a bilheteria; entrega de ingressos**
6. **Café do teatro – parada para banheiro/água**
 - Mostrar o café, orientar a ida ao banheiro. Os demais alunos devem ser conduzidos ao *foyer*.
7. **Foyer – olhar fotos**
 - Orientar sobre atitudes na sala de espetáculo.
8. **Todos alunos sentam nas fileiras iniciais do teatro e posteriormente sobem no palco.**
 - Abrir a cortina vermelha, explicar que é uma caixa italiana, boca de cena, coxia, descer vara de luz e cenário, falar rapidamente que existem os diferentes tipos de refletor; pedir cuidado para subir no palco, assim como com as pernas e o material que se encontra no palco.

(DIVISÃO DO GRUPO EM DOIS)

Roteiro 1 – Camarins

- Levar o grupo para o camarim. Quando todos estiverem no interior do espaço, ligar a luz do espelho, mostrar o material sob a bancada; falar sobre o que é o camarim, importância do espaço, função etc.; mostrar a maquiagem e material cênico.

Roteiro 2 – Cabine

- Na cabine o mediado vai conhecer o espaço e seus principais equipamentos; buscar uma fala simples. Recursos como: **blackout, alguns refletores são ligados. Se possível deixar as crianças manipularem botões da mesa; mostrar a gelatina.**

(INVERTE OS GRUPOS)

De volta ao palco os dois grupos

9. Desenvolver uma atividade prática ou um bate-papo com os mediados. Fazer uma atividade de ocupação do espaço, andar lento, rápido, mexer partes segmentadas do corpo, fazer mini improvisação – se possível. Para finalizar, as crianças em grupo farão um cartaz registrando a experiência para eles.
10. Fazer a fila para a saída do grupo (pela Arena).

APÊNDICE G – QUESTIONÁRIO APLICADO AOS EDUCADORES QUE PARTICIPARAM DO PROJETO VIVA TEATRO! VIVA O CIRCO! ANO DE 2014

3ª FASE: REVERBERAÇÃO

No final da experiência de vir ao teatro, o que ficou? Nesta etapa, os grupos são estimulados a refletir sobre esta vivência buscando conectar com os contextos dos educandos. Para tanto, após do espetáculo, encaminhamos e-mail de agradecimento à instituição e sugerimos quatro pontos de avaliação, a saber:

- 1 - De que forma os educandos foram preparados para vir ao teatro?**
- 2 - Qual a importância desta atividade (apreciação de espetáculo) para o seu grupo?**
- 3- Qual o trabalho desenvolvido com o grupo, após assistir ao espetáculo?**
- 4- Críticas e sugestões para esta ação.**

APÊNDICE H – QUESTIONÁRIO APLICADO AOS EDUCADORES QUE PARTICIPARAM DA MOSTRA DE SESC ALDEIA PELOURINHO ANOS DE 2013/2014

Para que possamos aprimorar as nossas práticas no campo da Mediação Cultural/Formação de Espectadores, o Teatro SESC-SENAC Pelourinho gostaria de contar com o seu retorno sobre esta experiência.

Instituição:

Nome do educador que acompanhou o grupo no teatro:

E-mail:

Telefone

Houve clareza nas informações transmitidas sobre o projeto?

Tenha como referência o período que antecedeu a realização do evento.

☐ Sim ☐ Não

A Instituição foi contatada com tempo hábil para que pudesse se organizar?

Tenha como referência o período que antecedeu a realização do evento.

☐ Sim ☐ Não

As informações disponibilizadas no período de contato foram suficientes para a compreensão do espetáculo e do projeto?

Tenha como referência os instrumentos: Ficha do Espectáculo; Carta ao Educador e Ofício

☐ Sim ☐ Não

Como você avalia a recepção do seu grupo no Teatro?

☐ Ótimo ☐ Bom ☐ Ruim

O espetáculo foi adequado ao público da sua Instituição?

Considere a temática e a idade do grupo

☐ Sim ☐ Não

O que o grupo achou desta experiência artística?

Considere a partir do retorno do grupo a Instituição

☐ Ótimo ☐ Bom ☐ Ruim

Quais foram as principais dificuldades durante a apreciação do espetáculo?

☐ Linguagem / Estética da Obra

☐ Escuro / Choro

☐ Manter um grupo em silêncio e atendo a obra

☐ Evitar as saídas para o banheiro

☐ Atraso no início do espetáculo que comprometeu o retorno do grupo

☐ Outro:

Foi realizada com o grupo alguma atividade pré-espetáculo? Marque:

Sinalize como seu grupo foi sensibilizado para vir ao teatro.

☐ Roda de Diálogo ☐ Exercícios Teatrais ☐ Produção Textual

☐ Criação de Painéis ☐ Outros

Foi realizada com o grupo alguma atividade pós-espetáculo? Marque:
Sinalize como foi o trabalho de retorno na Instituição

☐ Roda de Diálogo ☐ Dramatização ☐ Produção Textual

☐ Criação de Painéis ☐ Outros

O grupo está estimulado a assistir outras apresentações teatrais/dança?

☐ Sim ☐ Não

Quais linguagens artísticas você gostaria de oportunizar ao grupo? Marque até 3 opções.

☐ Teatro ☐ Artes Plásticas ☐ Música ☐ Circo

☐ Dança ☐ Cinema / Vídeo ☐ Performance

Houve o envolvimento da família dos educandos nesta atividade?

☐ Sim ☐ Não

Quais foram suas principais dificuldades em oportunizar o grupo a participar deste Projeto?

Cite as principais dificuldades.

Quais são suas sugestões para uma próxima atividade neste teatro?

Você indicaria outra Instituição para fazer parte das ações de Mediação Cultural deste teatro?

Informe nome da instituição, pessoa de referência, e-mail e telefone de contato.

Em relação ao transporte, houve:

Preencha apenas se seu grupo contou com o transporte disponibilizado por este projeto.

	Sim	Não
Cordialidade do Motorista?	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Limpeza do transporte?	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Pontualidade do micro-ônibus?	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>