

La participación del público en el movimiento teatral¹

Flávio Desgranges

Universidad Estatal de Santa Catarina (UDESC), Brasil.

Y qué decir de una frase así: ¿la poesía existe para satisfacer la necesidad de los poetas?

¡Escándalo, locura y anatema!

Un momento. Poeta no es solo quien hace poesía. Es también quien tiene sensibilidad para entender y disfrutar poesía. Incluso si nunca ha arriesgado un verso. Tiene que haber tanta poesía en el receptor como en el emisor. Polos magnéticos por donde pasa la chispa de la poesía.

(Leminski, 2012: 134)

Resumen

En este texto, el autor analiza inicialmente la relevancia del público en el hecho teatral, tanto desde la perspectiva de que no hay teatro sin la presencia de espectadores, con quienes la escena dialoga sobre el mundo y sobre sí misma, como desde el aspecto necesariamente público del arte teatral, con el fin de cuestionar siempre aspectos de la vida social, frente a las problemáticas urgentes de nuestras sociedades contemporáneas. Así que no hay transformación del teatro que pueda llevarse a cabo sin una relación efectiva con el público. Luego ofrece un breve panorama histórico de la relación entre el teatro y el público en Brasil, a partir de la observación, en la década de 1970, del vaciado de las salas de teatro. Y presenta las razones que se han esgrimido en las últimas décadas para la falta de público en las salas, que involucran: la censura operada durante la dictadura militar, que prohibió espectáculos y persiguió a los artistas durante más de una década; la llegada de las telenovelas, que sedujeron tanto a artistas como a espectadores; y la falta de leyes para incentivar la producción artística, que están enfocadas en estimular los grandes eventos mediáticos y poco se preocupan por mantener las producciones teatrales. Finalmente, se describen las propuestas que ha desarrollado el Inestable Núcleo de Estudios de Recepción Teatral (iNerTE), un grupo de investigación que, a partir de estudios teóricos y prácticos, busca hacer reconocibles construcciones poéticas propias del acto de lectura, resaltando elementos que sustentan la noción de un arte del espectador.

Palabras clave: Teatro, público, espectador, recepción estética, efecto estético



LINEAL

Num. 1, enero - junio de 2024

e-ISSN: 3028-9718



Recibido: 30/04/2024

Aceptado: 05/05/2024

<https://doi.org/10.69746/liminal.a13>

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro" (ENSAD)

Calle Esperanza 233, Miraflores.
Lima, Perú

revistas@ensad.edu.pe

¹ Traducción: Camila Scudeler.

Abstract

In this text, the author initially analyzes the relevance of the public in the theatrical event, both from the perspective that there is no theater without the presence of spectators, with whom the scene dialogues about the world and itself, and from the character necessarily public of theatrical art, in order to always question aspects of social life, facing the urgent issues of our contemporary societies. So there is no transformation of theater that can be carried out without an effective relationship with the public. It then provides a brief historical overview of the relationship between theater and the public in Brazil, based on the observation, in the 1970s, of the emptying of theater halls. And it presents the reasons that have been cited in recent decades for the lack of audience in theaters, which involve: censorship operated during the military dictatorship, which banned shows and persecuted artists for more than a decade; the advent of soap operas, which seduced both artists and viewers; and the lack of laws to encourage artistic production, which are focused on stimulating major media events and care little about maintaining theatrical productions. Finally, it describes the proposals that have been developed by the Unstable Theatrical Reception Studies Group (iNerTE), a research group that, based on theoretical and practical studies, seeks to make poetic constructions specific to the act of reading recognizable, highlighting the elements that support the notion of an art of the spectator.

Key words: Theater, public, spectators, aesthetic reception, aesthetic effect

El evento teatral no se puede concebir como algo que sucede sin la efectiva actuación del espectador, y sin que él esté disponible para una creación de sentidos *a priori* inexistentes. El acto del espectador –lo llamamos acto, dado que la lectura demanda producción–, reconocido en la dimensión artística que lo constituye, no se limita a la recopilación de información, a la decodificación de declaraciones o la comprensión de mensajes, ya que la experiencia estética se realiza como producción de sentidos. Lo que demanda invención en el lenguaje o invención del lenguaje. Cuando se concibe así, la posición del espectador en un evento teatral se acerca mucho a la del artista.

El acto de lectura se constituye como instancia fundamental del acontecimiento teatral. Sin tal actuación del espectador, que realiza un gesto necesariamente autoral, el evento no ocurre. O, entendido de otra manera, una proposición teatral solo se completa en la realización del espectador-participante. Es decir, el texto escénico se constituye como obra en el momento en que lo procesa el espectador. “El texto, por lo tanto, cobra sentido solamente a través de la constitución de una conciencia receptora. De este modo, es solo en la lectura que la obra como proceso adquiere su carácter propio” (Iser, 1996, p. 51).

Nunca es demasiado recordar que no hay teatro sin público, al igual que no se puede comprender un arte teatral que se pueda efectuar sin tener en cuenta las cuestiones de la vida pública. La importancia de la presencia del espectador en el teatro debe verse no solo por una razón económica, o de soporte financiero a las producciones. El teatro no existe sin la presencia de este participante fundamental con quien dialoga sobre el mundo y sobre sí mismo. Sin espectadores interesados en este debate, el teatro pierde su conexión con la realidad sobre la que se propone reflexionar y, sin la referencia de este participante con quien dialoga, su discurso puede convertirse en algo encerrado en sí mismo, desencontrado, estéril. No hay transformación del teatro que se lleve a cabo sin la efectiva participación del público.

En Brasil, el debate sobre la relevancia del público teatral, como un participante esencial de un movimiento artístico y cultural, se produce, de manera más enfática y evidente, desde su ausencia. A principios de la década de 1970, Anatol Rosenfeld, filósofo alemán radicado en Brasil, reflexiona sobre la llamada crisis en el teatro brasileño de la época, marcada exclusivamente por la falta de público en las salas de teatro. Rosenfeld comenta, entonces, que “una puesta en escena normal rara vez logra atraer, en días normales, a más de cincuenta o setenta espectadores, cuando mucho” (Rosenfeld, 1993, p. 43).

Más adelante, dando secuencia a su análisis acerca de la ausencia de público en los teatros, Rosenfeld señala el hecho de que el arte teatral, en aquél momento, aún no se había establecido como un hábito cultural

ampliamente difundido en el país, y afirma que, en Brasil, si a los teatros los cerraran, no solo un porcentaje del público no se daría cuenta del hecho durante unas semanas, como había dicho Grotowski, refiriéndose al público europeo, más que una gran parte de la población brasileña probablemente nunca notaría lo ocurrido.

Al comentar las razones señaladas por empresarios y artistas para la ausencia de público en las salas, Rosenfeld destaca que la competencia de la televisión merece una mención especial porque el teatro perdía no solo a los espectadores sino también a los artistas que, seducidos por la ventaja económica ofrecida, ya no estaban interesados en las producciones teatrales, dedicándose especialmente a las telenovelas, que surgieron como un fenómeno cultural importante en el país. La creciente disputa con el cine extranjero fue otro factor destacado. Basada en una producción artesanal, la dificultad del arte teatral de competir con espectáculos industrializados lo convertía en un evento en decadencia. Con fuerte desacuerdo de Rosenfeld, algunos consideraban que el teatro estaba obsoleto, argumentando que el escenario ya no podría retratar la complejidad del mundo moderno. Otro motivo señalado, en la década de 1970, por algunas personas de teatro para la ausencia de público en las salas fue el momento político-social por el que pasaba el país, apoyado por la falta de libertad de expresión que lanzaba a toda la cultura nacional a un círculo de silencio.

Yan Michalski, importante crítico teatral del período, registró en su libro, titulado *Palco amordaçado* –en español *Escenario amordazado*– (1979), publicado a finales de la década de 1970, algunas de las marcas y cicatrices que quedaron en el movimiento teatral por las estrategias brutales y persistentes de persecución y silenciamiento de artistas e intelectuales durante el período de la dictadura en Brasil. Y lamenta que toda una generación de artistas haya sido privada del derecho elemental al trabajo creativo, libre de interferencias de otros, y que se haya impedido a toda una generación de espectadores elegir según su libre albedrío el tipo de teatro que deseaba ver.

Michalski señala que, a partir de 1950, por lo tanto antes de la dictadura, comenzaron a soplar nuevos vientos en el teatro brasileño, en estrecho diálogo con el momento histórico del país. Una nueva generación de artistas –como Oduvaldo Viana Filho, Augusto Boal, Cacilda Becker, Gianfrancesco Guarnieri, Dias Gomes, entre otros– se mostraba intrínsecamente preocupada por los problemas históricos y sociales de su tiempo. El golpe militar, y el posterior establecimiento de la censura a la producción teatral, comenta Michalski, corta “el suministro de aire al movimiento más importante de la cultura teatral brasileña, que en pocos años había recuperado gran parte del retraso condicionado por una larga trayectoria de colonización y enajenación” (1979, p. 15).

Además del veto al florecimiento de una generación de artistas y espectadores que podría contribuir decisivamente para el establecimiento de una cultura teatral en el país, la persecución a las producciones artísticas en el período dictatorial puede haber dejado otras marcas significativas. Entre ellas, tal vez podamos suponer que el desmantelamiento del movimiento teatral en el período, ocasionado por años de persecución intermitente y violencia excesiva, haya contribuido a la actual situación de dificultad de movilización de artistas a nivel nacional, considerando la implantación de una política cultural que estimule de forma organizada y continuada la producción y difusión del arte teatral.

Son muchos los hechos que atestiguan y dignifican la lucha y la resistencia de la clase teatral en oposición a los impedimentos y persecuciones impuestos por el régimen militar durante el período dictatorial. Sin embargo, como analiza Michalski, “un estudio desapasionado de la evolución de esta resistencia puede revelar la variedad y la eficiencia de los instrumentos que tiene un régimen de fuerza para debilitar gradualmente las actitudes colectivas de resistencia, por más legítimas y vitales, que buscan oponerse a sus abusos” (1979, p. 34). A partir de 1968, con el establecimiento del AI-5 (Acto Institucional N° 5), que resultó en el arresto, el exilio y la muerte de varios artistas, se extinguieron los márgenes de negociación con el régimen militar, instaurándose un clima de miedo ante el cual ninguna manifestación colectiva y pública parecía viable.

Tal vez no sea posible medir con precisión de qué modo las estrategias de desmovilización perpetradas por el régimen dictatorial repercuten en la actual dificultad de organización de los artistas teatrales para la reivindicación de leyes y proyectos que fomenten el teatro de modo efectivo en el país. Sin embargo, esta es una cuestión que recorre de manera importante la relación entre teatro y público entre nosotros.

Algunos años después, a finales de la década de 1990, la crisis continuó casi inalterada, al menos en lo que se refiere al público. Según investigación publicada en la época por el periódico *Jornal do Brasil*, era creciente

el número de asientos vacíos en los teatros de las ciudades de Río de Janeiro y São Paulo, con una ocupación promedio de 21% y 22.7%, respectivamente (Oliveira, 1997). La ausencia de público en las salas de teatro sigue siendo comentada, desde entonces, en los medios más diversos por artistas, educadores y productores culturales, así como las estrategias y procedimientos necesarios para el fomento a la producción teatral y los procedimientos a ser adoptados para invitar al público a acercarse a las instancias del quehacer teatral.

La principal norma federal especialmente elaborada para fomentar la producción artística en las últimas décadas fue la precaria Ley Rouanet, además de otras iniciativas que no han tenido gran impacto ni propuesto cambios significativos en la concepción política de incentivo a la cultura. Creada en 1991, esta ley utiliza un mecanismo de incentivos fiscales como forma de estimular el apoyo de la iniciativa privada al sector cultural. El gobierno cede parte del impuesto de renta de personas físicas o jurídicas, y tales montos pueden ser asignados para inversión en proyectos culturales. Los agentes incentivadores pueden deducir hasta el 4% (persona jurídica) y el 6% (persona física) del total de su impuesto a la renta debido.

El Estado transfiere a la iniciativa privada los criterios que establecen la pertinencia y la necesidad de los proyectos culturales que deben estar en vigor en el país. Los artistas y productores culturales, en este contexto, no definen necesariamente sus estrategias de investigación y proposiciones artísticas basadas en sus propias inquietudes, surgidas de los conflictos y tensiones con los aspectos estéticos e históricos de la contemporaneidad, ya que, para tener sus proyectos aprobados y recibir apoyos, deben someterse a los cuestionables dictámenes del *marketing cultural*, los cuales suelen regir las opciones e iniciativas de las empresas financiadoras.

De esta manera, la producción cultural apoyada por la Ley Rouanet tiende a tener el sello y la aquiescencia de estas empresas. El resultado de esto lo conocemos muy bien: nos quedamos restringidos a una política cultural que valora a los eventos grandiosos y puntuales, que puedan ofrecer un retorno inmediato de visibilidad para las marcas empresariales vinculadas, sin la noción efectiva de proyecto y continuidad. Actualmente, en el país no hay una política sucesiva y bien estructurada de apoyo a la producción cultural, pensada para abordar las cuestiones de nuestro pueblo y nuestro tiempo, que pueda garantizar el necesario mantenimiento y el perfeccionamiento de proyectos e investigaciones, así como la supervivencia de artistas y agrupaciones teatrales.

A finales de la década de 1990, los colectivos teatrales de la ciudad de São Paulo crearon el movimiento llamado *Arte contra la barbarie*, insatisfechos con las posibilidades que existían hasta ese entonces de incentivo a la producción cultural. En 2002, el movimiento conquistó una importante victoria. Lograron aprobar la Ley Municipal de Fomento al Teatro, que surge fundamentalmente a partir de las proposiciones elaboradas por los propios artistas. A pesar de algunas limitaciones intrínsecas, la Ley de Fomento ha sido una iniciativa de importancia innegable, tanto por tratarse de una propuesta que surge del movimiento colectivo de artistas, cuanto por el modo de incentivo y criterios de selección propuestos por la ley. Este fomento ha enriquecido enormemente el panorama teatral de la ciudad, posibilitando la maduración de grupos teatrales y la ampliación del público, convirtiéndose en un hito para las políticas públicas y en una referencia para los artistas y gestores del área cultural. Además de mostrar la viabilidad de acciones de incentivo a la cultura que se organizan más allá de los dictámenes del mercado.

Después de más de quince años en vigor, se puede decir que la Ley de Fomento ha cambiado el teatro *de* la ciudad, pero tal vez aún no haya podido cambiar el teatro *en* la ciudad. La ley financia un promedio de 30 proyectos de grupos teatrales por año, lo que garantiza la experimentación intermitente y calificada de una cantidad relevante de colectivos teatrales *de* la ciudad. Sin embargo, teniendo en cuenta la grandeza poblacional de São Paulo, tal iniciativa todavía no posibilita alterar significativamente la actuación de los grupos *en* la ciudad. Es decir, el programa ha hecho posibles logros importantes y las acciones de los grupos fomentados, marcadas por un carácter investigativo e innovador, han contribuido, aunque con limitaciones, a difundir el hábito de la práctica teatral en la ciudad. Aunque sea un avance notable, el fomento no debe ser tomado como un modelo incuestionable –las críticas y las revisiones necesarias han sido realizadas por artistas e intelectuales que forman parte del movimiento teatral (Costa y Carvalho, 2008; Desgranges y Lepique, 2012)–, mas indica caminos posibles a ser adoptados en las políticas públicas para la cultura, los cuales van en sentido contrario a la forma que los gobernantes actuales del país han demostrado entender la relación entre el arte y la sociedad.

La creación de iNerTE

En 2004, en el ámbito del crecimiento del movimiento de grupos teatrales en todo el país, creamos el Inestable Núcleo de Estudios de Recepción Teatral (iNerTE), junto al Programa de Posgrado en Artes Escénicas de la Universidad de São Paulo (USP)², a partir del interés de sus participantes en investigar el efecto estético, centrado más específicamente en el proceso creativo del espectador teatral, buscando enunciar, a partir del estudio de teóricos de la recepción y de procedimientos artísticos propuestos en eventos colectivos, aspectos de este modo de producción. La escena que el iNerTE se propone a desvelar y analizar es la que surge del encuentro entre espectador y propuesta artística, a partir de la siguiente pregunta: ¿cómo hacer reconocibles las instancias de la construcción poética propia del acto de lectura, evidenciando los elementos que apoyan la noción de un arte del espectador?

Los estudios de recepción propuestos por iNerTE buscan relacionar los *estudios teóricos* realizados con los *experimentos prácticos* propuestos por el núcleo. El objetivo central de estos estudios puede definirse como el intento de ubicar al participante, espectador del evento, en condiciones de percibirse a sí mismo, manteniéndose atento a sus propios procesos receptivos –aquellos que engendra mientras asiste a las escenas y actúa en las propuestas artísticas.

Observar al espectador en acto productivo y, además, debatir los meandros del proceso de lectura artística es lo que buscamos evidenciar en esta propuesta investigativa. Algunas de las preguntas que hemos planteado, desde que fundamos el grupo de investigación –y que aún nos inquietan–, son: ¿cómo capturar este momento de creación del espectador? ¿Cómo podemos vislumbrar aspectos de ese espectador en pleno proceso creativo? ¿Cómo dejar que esa *habla silenciosa*, esa *otra escena* que el espectador crea mientras se encuentra con la escena presentada, pueda salir a la superficie?

La propuesta de estos estudios de recepción puede definirse como la creación de un espacio abierto para que nos enfoquemos en el acto del espectador, estimulando el análisis del quehacer artístico en el ámbito receptivo y las posibilidades de interferencia en la vida social. Es decir, la propuesta que el grupo ha hecho a los participantes de tales estudios es viabilizar un espacio de encuentro entre espectadores, quienes se proponen hablar, reflexionar, actuar a partir de sus propias experiencias.

Para hacer efectivos estos encuentros con los espectadores, y poner a los estudios teóricos en diálogo con la práctica, el núcleo ha organizado dos líneas de acción.

La primera línea de acción es un espectáculo teatral, creado por el grupo, que presenta la historia de una espectadora que se encuentra frente a una escena que está por comenzar.

El espectáculo creado por el grupo –titulado *Efeito [Efecto]*– aborda aspectos de la experiencia estética. Las escenas ponen en primer plano la experiencia de una espectadora que, ante el develar de un evento teatral, frente a un espectáculo que está a punto de comenzar, se depara con la angustia suscitada por lo desconocido, por lo que está a punto de ser revelado. La trayectoria de ese personaje es presentada a partir del recuerdo de escenas de su existencia y de momentos vividos, deseados o aún imaginados de su relación con el teatro. Esto se puede ejemplificar a partir del siguiente pasaje de la dramaturgia:

Espectadora - (*en el público, ante un espectáculo teatral a punto de comenzar.*) El teatro me pone así, inquieta, parece que tengo que esperar algo, tengo que recordar algo. ¿No puedo simplemente estar aquí, tranquila, cómoda con la situación? Yo prefiero el cine. Es más agradable, me encantan los sillones de las salas de exhibición.... Se me olvidó pagar el boleto de la luz. ¿Por qué siempre se me olvida? Me están mirando, ¡lo sabía! Creo que estoy desarreglada. Mi pelo, mi pelo, es mi pelo. Despeinada. Quiero tanto pasar inadvertida ... No sé si miro o no. ¿Será que realmente es a mí que están mirando? Cuando me senté aquí me sentí tan minúscula. Vine hasta acá para distraerme, se me olvidó el público... Elegí estar encerrada en mí. ¿Por qué no me quedé en casa? Pero allá está todo tan desordenado.³

² www.eca.usp.br/inerte.

³ Extracto del texto dramático *Efeito*, de Marcelo Soler, Giuliana Simões y Flávio Desgranges.

La Espectadora es un personaje que se desliza entre varios otros, es múltiple y polifónica, se expresa de manera delirante, su habla surge de manera caótica, su discurso se mueve entre su vida y algunas obras de arte ya vistas, entre brechas posibles del pasado, grietas del presente y vislumbres del futuro. Dividida entre ponerse efectivamente o no como espectadora, entre asumir o no el esfuerzo de la confrontación propuesta por el arte teatral, la Espectadora se percibe delante de sí misma. Sus varias voces no se armonizan en un habla única, hay una tensión permanente entre las diferentes posiciones asumidas. Sin embargo, no se trata de un collage de varios personajes, sino de una tensión y un deslizamiento entre distintos territorios de subjetividad en los que ella, atenta a sus propios procesos, se desconoce ante dicho acontecimiento. El espectáculo *Efecto* es una dramaturgia acerca de la lectura llevada a cabo por la Espectadora en su relación con la escena teatral.

La segunda línea de acción del núcleo consiste en ruedas de conversación con espectadores, realizadas después de funciones de otros grupos teatrales. Llamamos a estas reuniones, celebradas con colectivos teatrales de varias regiones del país, y también con grupos de otros países de *debates performativos*.

Los debates, realizados con el público apenas terminadas las funciones, se pensaron para expandir los estudios teóricos y prácticos del grupo acerca de la recepción. Con este fin, hemos organizado encuentros entre espectadores y grupos de teatro y, a partir de los espectáculos producidos por estos grupos, intentamos realizar lecturas poéticas colectivas. La idea central es que, a partir del espectáculo al cual se asistió, podamos establecer un espacio para que un colectivo de espectadores dialogue desde el punto de vista del público sobre el espectáculo en cuestión y sobre la condición del arte teatral en nuestros días.

En 2016 el núcleo se transfiere a la ciudad de Florianópolis, comenzando a actuar junto al Programa de Posgrado en Teatro de la Universidad Estatal de Santa Catarina (UDESC)⁴. El cambio de ciudad también trajo la posibilidad de ampliar la actuación del grupo. Desde 2018 hemos llevado a cabo el proyecto *Por un arte del espectador*, que cuenta con el apoyo del SESC-SC, en el que espectáculos teatrales son presentados a estudiantes de la Educación para Jóvenes y Adultos (EJA), quienes son formados por trabajadores que estudian de noche y que, en general, nunca han tenido la oportunidad de ir al teatro. Después de cada una de las funciones, se proponen debates a los espectadores y son invitados a elaborar lecturas poéticas de la obra en cuestión. Los espectáculos y debates se llevan a cabo una vez al mes y, además de estar planteados para los estudiantes de las escuelas, son abiertos al público en general.

Los *debates performativos* son también llamados *debates al revés* o *debates de adentro hacia afuera*, ya que, en lugar de comenzar con la pregunta *¿qué quiere decir este espectáculo?*, comenzamos con la pregunta *¿qué me sucedió a mí en la relación con el espectáculo?*. Investigamos la escena a partir del impacto en los espectadores, a partir de las inquietudes y destellos provocados por el efecto estético. A partir del *poema* ofrecido por los artistas teatrales, los espectadores son invitados a concebir otro *poema*, que surgirá clara y deliberadamente de la escritura escénica presentada anteriormente, pero que también tendrá marcas visibles de la creación artística de los mismos espectadores. Los actos performativos de los espectadores durante el debate se presentan como creaciones poéticas hechas a partir de la lectura de los espectáculos, un discurso inventivo del espectador, expuesto como otra escena, y que, al mismo tiempo que pueda abrir un potencial de sentidos sobre dicho espectáculo, incita al espectador a pensar acerca de sí mismo y posicionarse frente al evento artístico.

Los debates son pensados también como lugares de disfrute y placer, de encuentro y juego entre los participantes, una vez que, como afirma Roland Barthes, “no es solo la *persona* del otro que me es necesaria, es el espacio: la posibilidad de una dialéctica del deseo, de una imprevisión del disfrute: que los dados no estén lanzados, mas que haya un juego” (1987, p. 7).

Los espectadores son invitados a participar de un encuentro en el que aspectos notables del espectáculo teatral son retomados, incentivando a los participantes a establecer lecturas escénicas acerca del evento artístico en cuestión.

⁴ iNerTE / UDESC (video): <https://youtu.be/R5ivJxQI2Ro>

Estos debates tienen como objetivo:

- 1) Profundizar el estudio del núcleo de investigación acerca de los modos de comprensión del efecto estético en nuestros días.
- 2) A través de encuentros continuos entre grupos teatrales y espectadores, ampliar el debate sobre la experiencia receptora/productiva promovida por toda y cualquier propuesta artística.
- 3) Proponer modos de acción del espectador frente al evento que se estructuren como gestos artísticos, evidenciando la potencia poética propia del acto de lectura.
- 4) A partir de estudios y discusiones públicas acerca del acto del espectador, fomentar el pensamiento sobre la efectiva necesidad del arte en nuestras sociedades contemporáneas.

Referencias

Barthes, R. (1987). *O prazer do texto*. Perspectiva.

Costa, I. C. y Carvalho, D. (2008). *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro*. Cooperativa Paulista de Teatro.

Desgranges, F. (2003). *A pedagogia do espectador*. Hucitec.

Desgranges, F. y Lepique, M. (Coords.) (2012). *Teatro e vida pública. O Fomento e os coletivos teatrais em São Paulo*. Hucitec.

Iser, W. (1996). *O ato da leitura*, 1 (34).

Leminski, P. (2012). *Ensaaios e anseios crípticos*. Ed. Unicamp.

Michalski, Y. (1996). *Ziembinski e o teatro brasileiro*. Hucitec.

Oliveira, R. (27-fev-1997). «S.O.S. Teatro», *Jornal do Brasil*. p. 1.

Pedagogia do Teatro. (10 de junio de 2019). Flávio Desgranges | Pedagogia do Espectador [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=R5ivJxQI2Ro>

Rosenfeld, A. (1993). *Prismas do teatro*. Perspectiva.