

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
LICENCIATURA EM TEATRO

CAIRO HENRIQUE MARQUES VASCONCELOS

CHOCAR OS OVOS DA EXPERIÊNCIA: O PROCESSO DE TRANSIÇÃO DO
ESPECTADOR PASSIVO PARA ESPECTADOR ATIVO

MANAUS

2018

CAIRO HENRIQUE MARQUES VASCONCELOS

CHOCAR OS OVOS DA EXPERIÊNCIA: O PROCESSO DE TRANSIÇÃO DO
ESPECTADOR PASSIVO PARA ESPECTADOR ATIVO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Teatro da Escola Superior de
Artes e Turismo como requisito parcial para
obtenção do grau de Licenciado em Teatro.

Orientador: Prof. Mateus Silva dos Santos

MANAUS
2018

TERMO DE APROVAÇÃO

CAIRO HENRIQUE MARQUES VASCONCELOS

CHOCAR OS OVOS DA EXPERIÊNCIA: O PROCESSO DE TRANSIÇÃO DO
ESPECTADOR PASSIVO PARA ESPECTADOR ATIVO

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado pelo curso de Teatro, Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Esp. Mateus Silva dos Santos
Orientador (UEA)

Prof. Dra. Eneila Almeida dos Santos
Membro da banca (UEA)

Prof. Msc. Jhon Weiner de Castro
Membro da banca (UEA)

Manaus, de de 2018.

É pela promessa de tais coisas que desalmados têm subido ao poder. Mas, só mistificam! Não cumprem o que prometem. Jamais o cumprirão! Os ditadores liberam-se, porém, escravizam o povo. Lutemos agora para libertar o mundo, abater as fronteiras nacionais, dar fim à ganância, ao ódio e à prepotência. Lutemos por um mundo de razão, um mundo em que a ciência e o progresso conduzam à ventura de todos nós. Soldados, em nome da democracia, unamo-nos!

(Charles Chaplin)

Dedico aos meus pais, Izaias Vasconcelos e Cláudia Maria, e aos meus filhos, Nicolas e Bernardo, por me ensinarem a reconhecer o valor inestimável da palavra companheirismo, amor (carnal e espiritual), união e resistência.

AGRADECIMENTOS

Agradeço antes de tudo a Deus, aos anjos e aos guias espirituais, que sempre mantive como fonte de forças e fé todas as vezes em que caí e eles levantaram minhas mãos. Axé!

Agradeço aos esforços imensos dos meus pais, Claudia Maria e Izaias Vasconcelos em me ajudar a manter-me na persistência de ser o primeiro filho, e o primeiro neto, a possuir um diploma de curso superior. Que apesar de muitas dificuldades no caminho, nos momentos em que descreditei de minha capacidade, não me deixaram soltar a mão do caminho que estava planejando e que pretendo semear futuramente. A eles, somente gratidão. Amo-os!

Agradeço aos presentes inesperados que a vida nos dá nesse caminho tão inesperado que é viver, Nicolas e Bernardo. Nicolas, te agradeço por me amar antes mesmo de me conhecer, de sentir a pequenez de suas mãos em meu rosto e o cheiro de anjinho em minhas narinas e de ouvir o som doce de sua voz ao me chamar pela palavra que nunca imaginei que poderia ouvir de alguém: Papai! É o amor em forma de carne e presença que alimenta minha existência. Te amo, meu Buda. Bernardo, agradeço por estar comigo espiritualmente, cuidando de mim no astral dos anjinhos que tinham a missão apenas de dá um “oi” nesse mundo e voltar para suas caminhas de nuvens no universo estrelado, meu coração sempre terá você no lugarzinho dos amores infinitos. Te amo, meu Grandão.

Alargo meus agradecimentos também ao meu orientador e amigo, Prof. Mateus Silva dos Santos, no qual sabiamente conduziu-me pelos campos do saber e construção do conhecimento com serenidade como lhe é característico, pelas provocações e estímulos de sempre enxergar a fundo as questões e problemáticas referentes ao que esta pesquisa oferecia. A você, meu querido, desejo muitos voos, pois é pássaro de grandes conhecimentos e carinho.

Agradeço também à professora Dra. Eneila Almeida dos Santos, pelos seus puxões de orelha, persistências e conhecimento. Uma profissional incrível que terei o prazer de levar no coração e nas práticas escolares e acadêmicas. Além de lembrar de suas aulas com o ar tomado pelo cheiro de chás que tomávamos feitos na hora com sua “chaleira” automática. A isso, o meu muito obrigado com um toque de chá de erva doce.

Agradeço também as inegáveis contribuições do professor Msc. Jhon Weiner de Castro. Uma pessoa que levo para além de sala de aula, mas para a vida, como um grande amigo, companheiro das artes, dos conselhos e chamadas de atenção. A você, meu amigo-companheiro-artista, somente a gratidão, sô!

Sou grato também aos meus professores e colegas do curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas por contribuir para uma etapa importante na minha vida. A vocês, muita merda nesse espetáculo chamado Vida!

RESUMO

Este trabalho aborda como tema o processo de transição do espectador passivo em espectador ativo. Afim de levantar respostas para a hipótese posta no trabalho que é a existência de uma transição de um espectador passivo para espectador ativo conforme ocorre o processo de instrumentalização que o mesmo recebe por meio do ensino do teatro na escola e a partir de projetos de formação de espectadores. Objetiva-se nesta pesquisa a investigação das características da transição do espectador passivo para espectador ativo no processo de formação do espectador teatral, percebendo o que caracteriza um perfil de espectador passivo, além de identificar as características do perfil do espectador ativo e abordando um levantamento de discussões sobre o que caracteriza a transição de um espectador passivo em espectador ativo. A metodologia utilizada para a construção da pesquisa é constituída por revisão bibliográfica, tendo como técnica de pesquisa o estudo e análise de publicações. Desse modo, foi feita uma revisão de literatura dos estudos de Flávio Desgranges (2003), Leonel Martins Carneiro (2017), Maura Penna (2015), Augusto Boal (2011), entre outros. A partir da revisão bibliográfica, realizou-se uma análise dos discursos de estudantes sobre as impressões diante de espetáculos que assistiram. Concluiu-se nesse trabalho que os aspectos históricos foram fatores que moldaram o espectador no decorrer dos tempos, e ainda, à transição de um espectador passivo para espectador ativo dá-se por meio da instrumentalização por meio de incentivos de formações de espectadores que estes espectadores vivenciam.

Palavras-Chaves: Pedagogia do Espectador. Espectador Passivo. Espectador Ativo.

ABSTRACT

This work addresses as main theme the process of transition of the passive spectator in an active spectator. In order to raise answers to the hypothesis put forward in this work that is the existence of a transition from a passive spectator to active spectator as the instrumentalization process occurs that the same receives through the teaching of the theater in the school and from projects of formation of spectators. The objective of this research is to investigate the characteristics of the transition from the passive to active spectator in the process of formation of the theatrical spectator, realizing what characterizes a passive spectator profile, in addition to identifying the characteristics of the profile of the active spectator and a discussion of what characterizes the transition from a passive spectator to an active spectator. The methodology used for the construction of the research is constituted by bibliographical review, having as research technique the study and analysis of publications. Thus, it was done a review of the literature of the studies of Flávio Desgranges (2003), Leonel Martins Carneiro (2017), Maura Penna (2015), Augusto Boal (2011), among others. From the bibliographic review, it was realized an analysis of students' speeches about spectacles that they have watched. It was concluded in this work that historical aspects were factors that shaped the spectator over time, and also, the transition from a passive spectator to an active spectator happens by means of the instrumentalization by means of incentives of formations of spectators that these spectators experience.

Keywords: Pedagogy of the Spectator. Passive Spectator. Active Spectator

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	13
3 O ESPECTADOR TEATRAL	17
3.1 O ESPECTADOR PASSIVO.....	23
3.2 O ESPECTADOR ATIVO.....	27
4 EXPERIÊNCIAS DE FORMAÇÃO DO ESPECTADOR TEATRAL	35
5 A ESCOLA COMO ESPAÇO DE FORMAÇÃO DO ESPECTADOR ..	51
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	66
REFERÊNCIAS	71

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho aborda como tema o processo de transição do espectador passivo em espectador ativo. O primeiro tem como característica a contemplação de uma obra teatral, não existindo (ou se existir, é quase invisível) uma criticidade e por seguinte a ausência de reflexão sobre o espetáculo assistido. O segundo tem como identificação o questionamento, além da aproximação e distanciamento da obra, levando-o à criticidade e reflexão sobre a obra teatral, no entanto, estes conceitos serão aprofundados mais adiante. A problemática que motiva isto parte da questão: Como ocorre o processo de transição do espectador passivo em espectador ativo?

Acredito que existe uma transição de um espectador passivo para espectador ativo conforme ocorre o processo de instrumentalização que o mesmo recebe por meio do ensino do teatro na escola e de eventuais projetos de formação de espectador. Pois, todo o conhecimento levado a este indivíduo, facilitando o acesso a informação, cultura e arte, auxilia na sua capacitação para compreender obras teatrais em seus diversos gêneros.

Pretende-se como objetivo geral, investigar características da transição do espectador passivo para espectador ativo no processo de formação do espectador teatral. Especificando-se os objetivos me direciono a perceber o que caracteriza um perfil de espectador passivo, assim como identificar características de um perfil de espectador ativo, e ainda, aprofundar o conhecimento sobre os aspectos que compõem o processo de transição de um espectador passivo em espectador ativo. A metodologia dar-se-á por meio de Revisão Bibliográfica, onde segundo Penna (2015), tem como objetivo:

- a) Mostrar o que existe a respeito do seu problema – as principais concepções sobre as questões e as formas de trata-las, por exemplo;
- b) Definir seu posicionamento, escolhendo qual a perspectiva que irá adotar;
- c) Explicitar os conceitos ou noções que são centrais para o seu projeto; (PENNA, 2015, p. 72).

Utilizo da revisão bibliográfica para que seja mostrado o que foi discutido e desenvolvido por outros pesquisadores sobre o problema desta pesquisa. E com isso, definir a minha posição enquanto pesquisador dando uma nova perspectiva do assunto afim de expor os conceitos, noções e práticas que existem sobre o tema diante do meu projeto.

Quanto aos trabalhos de formação teatral com o espectador, segundo Desgranges (2003), começaram desempenhados por grupos de teatro, educadores, companhias e trupes artísticas que estavam trabalhando longe do mercado do entretenimento artístico nos anos 1960 e 1970 em vários países da Europa, além dos Estados Unidos e, logo depois, no Brasil, dentro das escolas nos centros periféricos das grandes cidades desses países.

O trabalho de formação do espectador tinha como objetivo expandir e aproximar as vivências teatrais dos espectadores de modo que os mesmos pudessem identificar e interpretar os signos de uma obra teatral, refletir sobre o tema abordado de uma maneira crítica e sensível, bem como sobre seus elementos cênicos ao assistirem um espetáculo. O projeto desenvolvia ainda palestras sobre o tema referente ao espetáculo, além de vivência do processo artístico por meio de oficinas, bem como encontros com os próprios integrantes do espetáculo, conhecendo os elementos cênicos como figurino, cenografia, dramaturgia, iluminação e outros.

Do mesmo modo, realizavam visitas ao teatro e bate-papos após a apresentação da peça a fim de tornar a experiência artística mais próxima dos espectadores.

Essas experiências relacionam-se com as minhas vivências artísticas que contribuíram para a minha formação enquanto ator em um espetáculo de rua. As vivências artísticas que tive durante o período de ensaio e apresentações do espetáculo de Teatro de Rua *Dragão de Macaparana*, da Souffle de Bodó Company¹, que aconteciam na Praça da Bandeira Branca, no bairro da Aparecida, em Manaus, norteia o que me move pessoalmente esta pesquisa, após observar os moradores relacionando-se com o processo e a apresentação por meio de comentários depois das apresentações e dos ensaios que aconteciam no bairro, perguntando, criticando e levantando apontamentos referentes às nossas cenas.

Esta pesquisa visa contribuir aos estudos que se dedicam à construção de um olhar crítico em relação a uma obra teatral e fazer com que a fruição, o entendimento e a reflexão possam fazer dos estudantes, indivíduos conscientes do

¹ Souffle de Bodó Company: Cia de teatro, dança e performance amazonense. Possui espetáculos contemplados com diversos prêmios e circulações pela região Norte e demais estados do Brasil, dentre eles a circulação desenvolvida pelo SESC-RO, "SESC 52" que percorreu todos os 52 municípios do estado de Rondônia com o espetáculo de rua "Dragão de Macaparana".

fazer teatral na cidade, oportunizando o espectador a ser um apreciador crítico por meio de instrumentalização artística, ou seja, tendo os conhecimentos básicos sobre os elementos cênicos de uma obra teatral para identificar e interpretar os signos que a constituem.

Este trabalho busca também contribuir com os pesquisadores da área da pedagogia do espectador de maneira que possam conhecer um pouco mais sobre as particularidades de perfis de espectadores ativos e espectadores passivos, além de colaborar para a ampliação do acervo e bibliografia da área, contribuindo para futuras pesquisas sobre o tema, subsidiando novos olhares de investigação sobre o espectador, oferecendo a oportunidade de buscas de melhorias para a formação do espectador e do ensino de teatro nas escolas.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Neste projeto utilizo alguns teóricos que desenvolvem estudos na área de Pedagogia do Espectador a fim de guiar-me e alcançar os objetivos propostos neste trabalho. Os três primeiros aportes teóricos e principais conceitos que norteiam o projeto, partem dos livros *A pedagogia do Espectador* (2003), *A Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo* (2006) e *A inversão da Olhadela: Alterações no ato do espectador teatral* (2012), de Flávio Desgranges.

O primeiro livro, *A pedagogia do Espectador* (2003) aprofunda as experiências de um projeto de formação de espectador. Foi um trabalho desenvolvido no Brasil e no mundo desde os anos de 1960 com grupos de teatro, companhias, educadores e artistas que buscavam trabalhar de uma maneira artística e pedagógica a relação entre a obra teatral e o espectador. Esta pedagogia do espectador tem como objetivo estimular o espectador a formar um olhar crítico diante de uma obra teatral, aprofundando suas habilidades de interpretação dos signos e símbolos propostos pela encenação, fazendo com que, assim, o espectador coloque suas vivências, além das suas subjetividades, criando o seu próprio ponto de vista do que está sendo encenado. Desgranges (2003) afirma que a formação do espectador:

Contribui para formar espectadores que estejam aptos a decifrar os signos propostos, a elaborar um percurso próprio no ato de leitura da encenação, pondo em jogo sua subjetividade, seu ponto de vista, partindo de suas experiências, sua posição do lugar que ocupa na sociedade. (DESGRANGES, 2003, p.30)

Pensando nessa perspectiva, a formação do espectador faz com que o indivíduo trabalhe seu pensamento crítico diante de uma obra teatral como um exercício do olhar sensível e que esteja em constante pulsão mental ao buscar significados dentro do espetáculo, tornando-se, assim, um espectador ativo em que possa contemplar criticamente uma obra e deixe de ser aquele indivíduo sentado na cadeira da sala de espetáculo disposto a assistir uma obra como se estivesse sob estado de hipnose.

No segundo livro, em *A pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo* (2006) o autor trata sobre aspectos de gêneros teatrais, como a Peça didática de Bertold Brecht, o jogo dramático, os jogos teatrais e outros, fazendo um panorama aspectos

históricos que envolvem o espectador até os dias atuais. Colocando sua experiência com oficinas de teatro com professores da rede pública, expondo alguns resultados e analisando as características de como alguns espectadores se relacionam com cada gênero teatral e sua compreensão sobre as obras teatrais. O autor coloca em seu livro que compreendemos uma leitura de um signo em três estágios: no primeiro é possível reconhecer o signo exposto, enquanto no segundo momento deve ser decodifica-lo, e por fim, interpretar o signo colocado na encenação. (DESGRANGES, 2006).

No terceiro livro, *A inversão da Olhadela: alterações no ato do espectador teatral* (2012) o autor aborda como as relações dos espectadores em relação a um espetáculo tem-se modificado, pois o indivíduo com olhar e leitura diante de uma obra, segundo Desgranges (2012):

A mudança na forma de percepção do homem moderno, indica Benjamim em sua análise das alterações na vida social observadas a partir de meados do século XIX, está intrinsecamente relacionada com a perda da capacidade do indivíduo de engendrar experiências significativas. O empobrecimento das experiências pode ser compreendido, especialmente, pelo estabelecimento de uma vida cotidiana marcada pelos choques da vida urbana nas grandes cidades, pelas modificações na organização social do trabalho e pela instauração de um determinado padrão estético nos variados meios de comunicação. (DESNRAGES, 2012, p 23.)

Reforço também o referencial teórico deste trabalho com o livro de Sábado Magaldi, *Iniciação ao Teatro* (1994), em que o autor explora os problemas básicos do teatro, desde os artísticos até os econômicos. (MAGALDI, 1994). Com isso, debruço mais especificamente diante do capítulo oito, no qual o autor explora o lugar do espectador de teatro na sociedade contemporânea e ao longo da história, abordando desde os festivais na Grécia, onde por meio das Dionisíacas se percebia o envolvimento do público com os sentimentos de terror e piedade, além das aventuras exploradas pelo herói (MAGALDI, 1994).

Ainda, o autor discute aspectos dos tempos religiosos em que “ao renascer da liturgia, na Idade Média, o teatro estabeleceu comunicação com o público semelhante à que distinguira as festas dionisíacas” (MAGALDI, 1994, p. 74). Aborda como estão chegando as produções teatrais nos lugares periféricos e o olhar do artista que subestimam, por vezes, o pensamento crítico de certo público, afirmando

que os espetáculos não devem baixar ao nível cultural do público, mas é a este que incumbe alçar-se à linguagem do texto (*ibidem*).

Outro aporte teórico que acompanha esse projeto, *Ler o Teatro Contemporâneo*, de Jean-Pierre Ryngaert (1998), no capítulo quatro, o autor aborda o problema das leituras de peças contemporâneas, bem como seus textos dramaturgicos. Discute não somente a relação do diretor, dos atores, em relação ao texto, mas também, a percepção do próprio espectador ao fazer a leitura da representação.

Vejo nesse capítulo que, em relação à formação do espectador, quando esse indivíduo recebe meios de instrumentalizar-se, ele amplia suas possibilidades de leitura de obras com grau maior de complexidade, ou ainda, possibilita colocar esse espectador diante de provocações e questionamentos não somente durante o espetáculo, mas também no pós-espetáculo. Fazendo o espectador reverberar os signos mesmos depois da apresentação, excluindo a efemeridade que era restrita ao momento em que se assiste ao espetáculo, como podemos depreender da afirmação do autor quando explica que “o texto teatral não fala sozinho, mas pode-se imaginar que ‘responda’ às proposições do leitor que constrói seu sistema de hipótese” (RYNGAERT, 1998, p.32)

O artigo de Leonel Martins Carneiro, *A construção do Espectador Teatral* (2017), discute sobre esse espectador que se modificou de acordo com os anos. A experiência do espectador do teatro tem como base as experiências anteriores do indivíduo imerso em uma cultura em que vive (CARNEIRO, 2017). O autor também descreve que o espectador foi se moldando conforme as montagens que surgiam, esse espectador contemporâneo é fruto do processo histórico que começa mesmo antes dos gregos às montagens mais contemporâneas (*ibidem*).

O livro de Augusto Boal, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (2011), nos tópicos “Hegel e Brecht: Personagem-Sujeito ou Personagem-Objeto?” e no capítulo sobre suas experiências com o teatro do oprimido no Peru, “Conclusão: ‘espectador’, que palavra feia”, irei buscar fundamentar o que é um espectador passivo. Visto que as atividades reconhecidas por Augusto Boal buscavam transformar o espectador passivo, aquele que apenas contemplava uma obra, para que pudesse a partir das provocações e proposições colocadas em suas montagens, se tornar um participante ativo do problema colocado no espetáculo.

Toda via, não busco resumir simplistamente que o espectador ativo é aquele que tem participação física direta de uma encenação, acredito que o espectador pode agir a partir de seus próprios pensamentos, questionamentos, críticas e direcionamentos sobre o espetáculo em encontros, abordagem em sala de aula, e outros lugares em que esteja acontecendo o ato teatral.

A obra *Pedagogia da Autonomia* (1996) de Paulo Freire complementa o pensamento e a construção do meu projeto ao descrever como atingir a autonomia do profissional em educação, mas, especificamente no caso deste trabalho, auxiliará no pensamento sobre a formação do professor de Teatro que dá atenção especial ao espectador. Sabendo que é necessária a busca de um indivíduo autônomo e crítico na educação, o professor de teatro também deve estar em consonância a este mesmo pensamento, pois, “o educador que ‘castra’ a curiosidade do educando em nome da eficácia da memorização mecânica do ensino dos conteúdos, tolhe a liberdade do educando, a sua capacidade de aventurar-se” (FREIRE, 1996, p. 63). Em relação ao trecho apresentado, pensa: se o educador castrar a curiosidade, buscando memorização mecânica, ele provavelmente estará afetando a capacidade criadora do indivíduo. Porque provavelmente quem tem uma educação mecanizada deve ter dificuldades até mesmo para se permitir abrir às subjetividades que uma obra teatral propõe, o que deve diminuir o nível da experiência estética. Ao aventurar-se, o autor se refere a fazer com que o aluno possa pensar além do universo escolar, que possa buscar pensar na sua posição social, política e cultural dentro da sociedade.

Afim de buscar discutir sobre o ensino do teatro na educação e a formação do aluno enquanto sujeito, utilizo da obra de Ricardo Japiassu (2001), *Metodologia do Ensino do Teatro*. O primeiro capítulo de seu livro expõe sobre as relações do ensino do teatro e a educação, fazendo um apanhado histórico sobre as pedagogias desenvolvidas em sala de aula, as leis sobre o ensino das Artes e sua experiência em sala de aula.

Com isso, pretendo buscar respostas ao problema de pesquisa levantado, afim de que possa atestar minha hipótese e entender como ocorre esta transição do espectador passivo para um expectador ativo.

3 O ESPECTADOR TEATRAL

Neste capítulo, faz-se uma abordagem teórica e histórica sobre o que é ser espectador, afim de aprofundar o conhecimento sobre como este sujeito é entendido pelos teóricos que o estudam minuciosamente. Assim como, explorar também o papel de um espectador na obra teatral. De que forma ele se relaciona com a obra e quais mudanças podem ser percebidas no decorrer dos anos, e destaco ainda, especialmente, a importância do espectador.

Em primeiro lugar, antes de começar a desenvolver o que de fato este trabalho pretende discorrer, gostaria de começar com algumas perguntas ao caro leitor: Existe teatro sem espectador? Por que você aplaude um espetáculo ao final de sua apresentação? Entende por que o espectador tem que estar sentado em uma sala escura e em silêncio assistindo ao espetáculo? E ainda, você lembra quando começou a questionar o que assiste, ou ainda, o mundo em que vive? Você, caro leitor, foi moldado a sentar em uma poltrona, em silêncio, em uma sala escura e fria para assistir a um espetáculo teatral. Esse resultado é parte de um processo de construção social e cultural que o espectador no decorrer da história foi condicionado.

Na Grécia Antiga, o teatro estabelecia uma relação de aproximação com a sociedade. O público era totalmente inserido e participava de forma ativa nos espetáculos da época (KOUDELA; ALMEIDA, 2015). Nesse período, o palco com a orquestra, juntamente com o auditório onde ficavam os espectadores, formavam uma unidade nos festivais atenienses. Os espectadores dialogavam com o coro, os atores, transformando o encontro em um verdadeiro ato de devoção. (KOUDELA; ALMEIDA, 2015) tornando-se assim, uma participação ativa dos espectadores.

Segundo registro de Berthold (2001), os teatros naquela época recebiam investimentos financeiros e arquitetônicos de seus imperadores para a construção de grandes e belas estruturas. Segundo a autora, um dos teatros daquela época, o Teatro de Epidauro, acolhia cerca de quatorze mil espectadores, praticamente o número de moradores da cidade de Atenas no período helenístico. Ainda de acordo com a historiadora, o teatro possuía “um palco espaçoso com três entradas e bastidores (*paraskenia*) que se projetavam à esquerda e à direita, oferecendo duas entradas adicionais dos camarins para o palco.” (BERTHOLD, 2001, p.130).

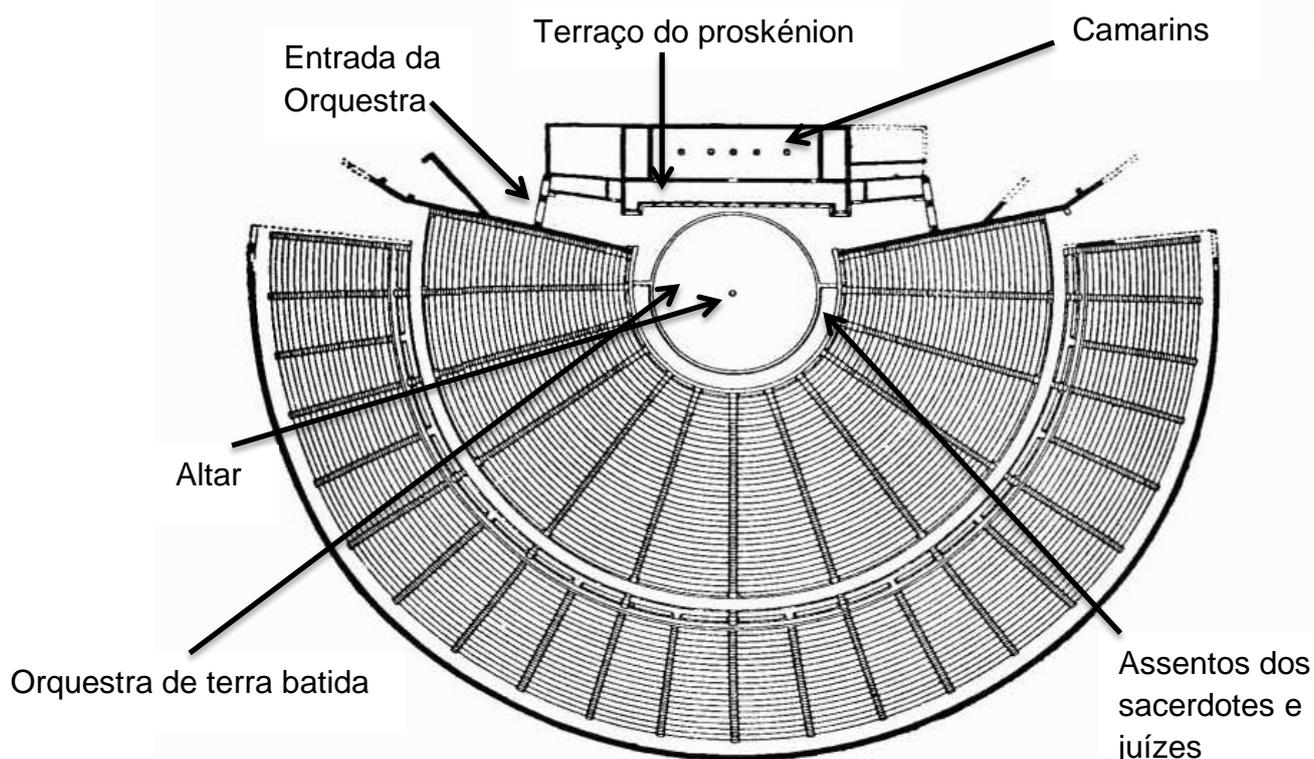


Fig. 1 - Planta do teatro de Epidauro. Acervo: pessoal

Podemos verificar na planta acima, um dos formatos dos teatros da época e refletirmos sobre como o teatro nessa época tinha uma força muito grande e influenciava bastante essas sociedades. Nos teatros atuais a maneira em que são construídos, muitas das vezes, coloca o espectador ainda mais distante do palco, seguindo o formato do palco italiano, em que a plateia fica de frente para o palco. Como na ilustração, permite-se analisar uns dos aspectos da participação do público do teatro nessa época começando pelos números de lugares. Percebe-se que o tamanho dos lugares da plateia tinha uma grande capacidade de receber públicos numerosos e com diferença nas divisões dos lugares por hierarquia social, sendo juizes e sacerdotes que possuíam lugares privilegiados no teatro e a população comum.

Atualmente, percebe-se que os teatros foram diminuindo suas capacidades de público, comportando divisões de lugares dentro do teatro entre classes sociais por conta do surgimento da burguesia, criando assim um distanciamento do público. Tal processo de mudança ao longo do tempo, separou o espectador tanto da relação mais próxima com a encenação, como também, na emancipação do indivíduo como coloca Rancière (2004):

Essa ideia de emancipação opõe-se assim claramente à ideia na qual a política do teatro e de sua reforma se apoiou com frequência: a emancipação como reapropriação de uma relação do ser humano consigo mesmo, reação perdida num processo de separação. (RANCIÈRE, 2004, p. 19)

Pensa-se então alguns questionamentos: de que forma dividir os espectadores pelo seu status sociais e poder econômico poderia ter contribuído para o distanciamento do indivíduo com a experiência teatral? A crise teatral dos tempos atuais não seria um reflexo dos fatores históricos que provocaram esse distanciamento do público com o espetáculo?

A primeira preocupação com o espectador pode ser observada também em *Arte Poética* de Aristóteles, onde afirma que “Suscitando a compaixão e o terror, a tragédia tem por efeito obter a purgação dessas emoções”. (BARRETO, 2013, p.191). As emoções, como descrita, suscita o público ao processo da catarse, fazendo com que o espectador se aproximasse da obra, como coloca Magaldi: “A catarse não trazia apenas prazer estético: vinculava-se a ela conhecimento filosófico, moral e religioso, cumulando de sabedoria o espectador.” (MAGALDI, 1994, p. 74).

Isto nos leva a observar que ao longo dos séculos, o espectador passou por transformações dentro das artes e especialmente no teatro. Há de se considerar, portanto, que, a arte passa por processos de apogeu e declínio, não importando o tempo que dure, conforme destaca Magaldi (1994), afirmando que “a história mostra que as artes, como as civilizações, chegam a seu apogeu e depois declinam.” (MAGALDI, 1994, p. 72). As relações com o espectador no decorrer das épocas foram mudando. “Pois a relação do espectador com o teatro está intimamente relacionada com a maneira, própria a cada época, de ver-sentir-pensar o mundo.” (DESGRANGES, 2008, p. 03).

Acredita-se que nas peças medievais, o espectador permanece com participação ativa durante o espetáculo, porém, sem a mesma força das participações nas peças gregas. Dessa forma, com o surgimento das peças naturalistas, o ambiente do espaço físico do teatro que antes aconteciam em meio ao ar livre, modificou-se com o início do processo de separação do mundo ficcional a partir da construção de teatros com palcos e à sua frente, o lugar do espectador. (KOUDELA; ALMEIDA, 2015). Corroborando com essa ideia, Desgranges (2008)

afirma que o espectador se propõe a imergir no mundo ficcional do espetáculo buscando a compreensão própria da obra:

O ato do espectador tem como eixo principal a própria imersão no mundo ficcional. O modo de concepção das obras de arte, em consonância com o modo de compreensão do ato de leitura, indica busca por intensificar a atividade do espectador, partindo dos próprios parâmetros de recepção estética em voga no período. (DESGRANGES, 2008, p. 14)

A esse respeito, encontramos o seguinte exemplo para entender como a participação do espectador nos espetáculos de épocas passadas era bastante ativa. Segundo Desgranges (2008), no século XVI, a partir de relatos de historiadores, em Romans, na França, a maior parte da população que na época era de 5 mil habitantes, mais da metade participou de uma representação de um mistério.

Para Berthold (2001), durante a Idade Média os textos dos Evangelhos, chamados mistérios, foram utilizados para representações teatrais afim de atrair fiéis, desenvolvendo grandes representações e integrando os moradores e inclusive membros da igreja. Destaca-se ainda que durante esse período as artes (música, artes visuais e teatro) foram utilizadas com bastante força dentro da igreja, alcançando grandes proporções como representações em frente a igrejas, praças públicas e participação assídua da comunidade nas montagens; e ainda, recebiam investimentos por meio de corporações, ainda segundo Berthold (2001) com cenários luxuosos e enormes, complementando com figurinos bem trabalhados e um coro musical com muitos integrantes. Ainda segundo a autora, durante representações da ressurreição de Cristo, buscavam-se construir cenários reais, tal qual, a paisagem em Jerusalém. Destaca-se também os papéis femininos dentro da trama. Naquela época, as personagens mulheres eram representadas por homens; não havendo nenhum estranhamento para o público. Sobre isso, Berthold descreve o seguinte:

Até o século XV, os papéis femininos, mesmo na lamentação de Maria aos pés da cruz, eram desempenhados por clérigos e eruditos. Na Idade Média, da mesma forma que na Antiguidade, no antigo Oriente Próximo e no teatro do Extremo Oriente, a plateia não via nenhuma incongruência na interpretação de um papel feminino por um ator. Parece que até em conventos de freiras os clérigos faziam os papéis femininos. (BERTHOLD, 2001, p. 199)

Há que se considerar, portanto, que a participação da mulher nas montagens desta época era restrita mesmo com personagens femininas presentes nos trechos dos textos. Nesse âmbito, a autora acredita que as participações das mulheres eram determinadas em pequenos trechos de cantos no coro, mas principalmente nas confecções das roupas e acessórios dos personagens.

Tendo em vista as especificidades apresentadas, no que se refere à montagem em Romans, apesar do número de visitantes na cidade serem expressivos, os moradores participaram do espetáculo de forma direta. Porém, com o advento dos teatros privados no século XVII e o protagonismo do naturalismo, a classe elitista com modos e códigos de comportamento esfria a participação do espectador para a obra teatral, tornando o indivíduo passivo ao que assistem, diferentemente dos séculos passados.

Essas premissas apontam que com o surgimento dos modos de comportamento e boas maneiras da burguesia, surgem condutas sociais e comportamentais sendo construídas no ato de assistir a um espetáculo (CARNEIRO, 2017).

Nesse sentido, Carneiro (2017) considera que uma dessas construções sociais no teatro é o ato do aplauso ao final das apresentações. Segundo o autor, “criou-se uma espécie de manual de boas práticas para o espectador, que foi colocada para este como uma ‘formação’ quase sempre escondida” (CARNEIRO, 2017, p. 33), conforme apresentado, foi-se sendo organizadas condutas para que o público pudesse no momento certo, aplaudir uma cena específica, pois de acordo com historiadores, não há registros de que os espectadores aplaudissem tudo na Idade Média, como nos séculos XVII e XVIII. Isto nos leva a observar que “a partir do século XIX, com a difusão da claqué e com regras específicas para o aplauso” (CANEIRO, 2017, p. 33) é que se cria e instala-se até os tempos modernos, a cultura do aplauso.

Um importante encenador do século XIX, Meyerhold propôs através de suas investigações teatrais, a relação do espectador com a obra teatral, fazendo com que a encenação, juntamente com o indivíduo, formasse o que denomina por “quarto criador”. “Meyehold propunha a retomada da significação social do teatro e a coparticipação entre atores e público com vistas a uma criação conjunta do acontecimento cênico” (BARRETO, 2013, p. 192).

Na metade do século XX, destaca-se o importante trabalho do diretor teatral e poeta, Bertold Brecht (1899 – 1956). O diretor potencializou o trabalho desenvolvido por Erwin Piscator e Meyerhold com o teatro épico. Esse gênero pretende promover um distanciamento do espectador com os atores quebrando o poder ilusório da catarse. O objetivo do distanciamento é fazer com que o espectador torne-se pensante e ativo nas ações promovidas pelas cenas desenvolvidas no espetáculo e quebrando o que se chama de “quarta parede”. “Brecht estava ciente de que era necessário derrubar a quarta parede para a plateia assistir à peça de modo mais crítico.” (Koudela; Almeida, 2018, p. 150) Desse modo, o espectador assiste ao espetáculo de modo mais crítico, identificando os problemas sociais e políticos na sociedade que este indivíduo está inserido. Koudela e Almeida (2015) descrevem o seguinte em relação ao teatro épico e ao trabalho dos três diretores teatrais:

Juntamente com Erwin Piscator e Bertolt Brecht, Meierhold desenvolveu os princípios do teatro épico, que procura gerar o distanciamento do espectador a fim de quebrar a identificação com os atores e a ação promovida pela catarse. (KOUDELA; ALMEIDA, 2015, p. 150).

Evidenciando-se então a construção social e cultural do espectador diante de uma obra teatral e notando as mudanças de como este indivíduo teve sua concepção alterada no decorrer dos séculos, observei que existem dois tipos de espectadores: o espectador passivo e o espectador ativo. Podemos caracterizar o espectador em duas experiências: a experiência estética e experiência artística. De acordo com meus estudos, pude relacionar que o espectador passivo se caracteriza pela experiência estética. Em relação ao espectador ativo, o mesmo é caracterizado pela experiência artística. Tais experiências e características citadas serão apresentadas em seguida.

O primeiro é condicionado a forma com que os modos e costumes foram mudando durante os séculos, tornando-o espectador passivo. Condicionando os espectadores em bancos, para frente do palco, com luzes apagadas. Além do crescimento da burguesia e suas imposições de práticas de ‘boas maneiras’ no teatro como visto acima, este indivíduo foi condicionado em não refletir artisticamente, além de não explorar um pensamento crítico teatral diante do espetáculo que está assistindo. Descartando assim, o espectador no seu modo de origem, que participava de forma ativa, argumentando com personagens,

compartilhando ideias entre os outros espectadores, e que nesse momento, há uma reconstrução desse espectador como visto no decorrer da história.

3.1 O ESPECTADOR PASSIVO

A maneira de ver o mundo pelos seres humanos é uma ação derivada de vários fatores que compõem o modo de viver desse indivíduo. Questões como o contexto político, social, econômico e cultural, fazem com que o ser humano pense de forma diferente em cada momento e em seu próprio modo de ver, sentir e pensar o mundo (DESGRANDES, 2012). Nas primeiras manifestações teatrais o povo era livre. Todos cantavam e dançavam, adoravam seus desuses e originavam assim as grandes dionisíacas, o carnaval, a festa. Todavia, conforme as nações foram tornando-se mais fortes, ricas e, ao chegar às classes dominantes, estas foram tomando conta do teatro, como aponta Boal:

Depois, as classes dominantes se apropriaram do teatro e construíram muros divisórios. Primeiro, dividiram o povo, separando atores de espectadores: gente que faz e gente que observa. (BOAL, 2005, p. 177)

Essas premissas apontam que com o avanço do mundo moderno, o modo de percepção do homem em relação à arte também foi mudando. O avanço do modo de vida social, político e econômico causaram influência no indivíduo provocando um empobrecimento no olhar artístico (DESGRANGES, 2012), devido as novas tecnologias, o crescimento das grandes cidades, podendo estes serem percebidos a partir do seguinte trecho do discurso de Desgranges:

O empobrecimento da experiência pode ser compreendido, especialmente, pelo estabelecimento de uma vida cotidiana marcada pelos choques da vida urbana das grandes cidades, pelas manifestações na organização social do trabalho e pela instauração de um determinado padrão estético nos variados meios de comunicação. (DESGRANGES, 2012, p. 23)

Referindo-se a um marco conceitual apresentado por Desgranges (2012) e Boal (2006) além dos fatos comentados acima, é possível perceber que o espectador teatral se modificou. E tais pressupostos, consideram que é possível notar, para o meu entendimento, em um espectador passivo.

Em conformidade com Boal (2005) a passividade deste indivíduo diante de uma obra teatral, é, como descrita por Aristóteles em sua *Arte Poética* analisada pelo mesmo, ao afirmar que “o mundo é dado como conhecido, perfeito ou a caminho da perfeição, e todos os seus valores são impostos aos espectadores.” (BOAL, 2005, p. 236) fazendo com que o personagem imponha a este indivíduo seus valores pertencentes à obra teatral que está sendo apresentada.

Nesse sentido, Boal (2005) considera que, ao ser exercida a catarse, o espectador passivamente aceita os erros dos personagens, sendo capaz de purificar-se, sem que após assistir a obra, o espectador questione a trama, os valores apresentados, a linguagem desenvolvida e não promovendo uma reflexão crítica diante do espetáculo, além do próprio meio em que vive.

Em relação a esta questão, sabe-se que todo indivíduo passa por várias experiências no cotidiano. Contudo, existem experiências que são consideradas marcantes na vida. O nascimento de um filho, a promoção no emprego, a formatura desejada, a morte de um ente querido, a queda de uma presidenta. Tantas experiências marcantes que a memória tende a deixar registrado no consciente.

Para Carneiro (2013), estas experiências que vivemos são próprias do homem moderno e existe por causa de nosso processo de interação com a natureza, a estas experiências damos o nome de experiências do cotidiano.

No entanto, existem experiências que há um começo, meio e fim e que as mesmas podem atribuir um valor marcante para o indivíduo, tornando-se uma experiência significativa, como aponta o autor:

Em contraste com a experiência do cotidiano, John Dewey apresenta o que ele chama de *uma experiência*, situação na qual há um começo, meio e fim e em que ela pode adquirir um sentido marcante para o indivíduo, tornando-se uma experiência significativa. (CARNEIRO, 2013, p. 61)

Tais experiências podem relacionar-se com a arte, toda via, as experiências são diferentes e possuem dois polos, mas que são de fundamental importância nas vivências do indivíduo, pois funcionam a partir de uma troca entre si, sendo elas: o artístico e o estético. Carneiro (2013) discorre sobre essas experiências o seguinte: Neste processo de experiência da obra de arte há dois polos, de igual importância,

que trocam ativamente, a fim de produzir a experiência: o artístico (a criação da obra empreitada pelo artista) e o estético (campo apreciativo do espectador). (CARNEIRO, 2013, p. 61)

Podemos atribuir dessa maneira ao espectador passivo a experiência estética. Visto que o mesmo passa pelo processo apreciativo do espetáculo, ou seja, apenas pelo processo contemplativo, sem que contribua de maneira direta com o espetáculo. Por experiência estética, Carneiro (2013) afirma que:

A experiência estética, postulada pelo professor americano [John Dewey], está ligada à ideia de tensão. Há uma troca de energias, uma busca de equilíbrio, que só é encontrado na conclusão da experiência. (CARNEIRO, 2013, p.62)

Então, a experiência estética vivida pelo espectador passivo dá-se pela tensão durante o espetáculo, que está ligada ao aprofundamento da trama, ao envolvimento e empatia pelo personagem principal onde vive suas dores e aventuras, dilemas morais e sociais. Sendo que com isso, ao final do espetáculo, o indivíduo terá sua alma purificada pelo processo da catarse. Outro aspecto identificado no decorrer desta pesquisa é que com a experiência estética, pode-se atribuir que o espectador passivo também passa por um processo de distância estética. Nesta ótica, Rancièrre assinala esta questão com a seguinte afirmação:

A “distância” estética na verdade foi associada por certa sociologia à contemplação extática da beleza, que esconderia os fundamentos sociais da produção artística e de sua recepção e contraria, assim, a consciência crítica da realidade e dos meios de agir nela. (RANCIÈRE, 2012, p. 57)

Sobre esse assunto, Desgranges (2006) afirma que podemos identificar a origem desta passividade na ausência de instrumentos pedagógicos e educacionais que possam auxiliar na identificação dos elementos teatrais, signos, e outras características dentro da linguagem do teatro.

Verifica-se, portanto, que quando o indivíduo não possui o hábito de frequentar espetáculos teatrais, seja por motivos financeiros, sociais e culturais, tende a agir de forma contemplativa, isto é, o espectador encontrar-se-á na estrutura interna da trama (DESGRANGES, 2008) fazendo com que o indivíduo tenha apenas uma experiência estética. Outros aspectos apontados pelo autor é que a importância

de um espectador instrumentalizado com conhecimentos teatrais pode ampliar sua percepção sobre sua existência social, cultural, política, além de exigir cada vez mais um aprimoramento na qualidade dos espetáculos.

Penso que muitos são os fatores que se pode atribuir ao empobrecimento artístico do indivíduo, a ausência de políticas públicas e culturais eficientes com um olhar sensível nas atividades culturais de diversos grupos e companhias teatrais no Brasil, a fim expor a ausência dessas políticas, apresento aqui uma pesquisa recente realizada no Brasil acerca do consumo de cultural no país.

Atualmente, uma pesquisa inédita no Brasil realizada pela JLeiva & Esportes em parceria com o Ministério da Cultura e o auxílio do Datafolha apontou que em Manaus, existem os piores índices de consumo cultural no país. A pesquisa faz uma relação com mais doze capitais brasileiras: Belém, Belo Horizonte, Brasília, Curitiba, Fortaleza, Manaus, Porto Alegre, Recife, Rio de Janeiro, Salvador, São Luís e São Paulo. Dados mostram que cerca de 37% (9% abaixo da média) dos manauaras vão a shows e 23% (7% abaixo da média) ao teatro, isso significa que a frequência é abaixo da média nacional. Outros aspectos apontados pela pesquisa é que apenas 34% dos amazonenses vão aos museus e 36% da população amazonense vão a biblioteca. Segundo o Datafolha, a pesquisa foi realizada no período de 14 de junho a 27 de julho de 2017 e ouviu cerca de 606 moradores da capital manauara em relação as suas práticas culturais ao longo dos 12 meses antecedentes da pesquisa. A partir da análise deste núcleo de entrevistados, contatou-se que dos doze critérios utilizados durante a pesquisa, Manaus apresenta um índice abaixo da média em pelo menos dez critérios, os quais não foram divulgados pelo instituto.

Essa situação remete a uma reflexão acerca de aproximadamente 20 anos de um poder monopolizador no setor estatal dedicado à cultura, a ausência de políticas públicas que sirva de maneira democrática pelas diversas zonas da cidade. Além da necessidade de um projeto cultural permanente que atenda de forma abrangente e democrática, os grupos de teatro das capitais e dos interiores contemplando não somente regiões consideradas “eixo” e nem grupos teatrais ou produções com artistas famosos, mas também toda diversidade cultural existente no país.

3.2 O ESPECTADOR ATIVO

Utilizando o apoio de autores sobre o tema, busco nesta seção discorrer sobre o Espectador Ativo. Abordo, então, qual o modo de agir desse espectador, qual o contexto histórico em que o mesmo foi se desenvolvendo, e de que maneira esse espectador influencia artisticamente a obra teatral.

A respeito ao que foi dito anteriormente em relação ao contexto histórico e a construção do espectador, pode-se verificar que o mesmo foi constituído de diversos tipos de modificações sociais, políticas, culturais, dentre outros fatores que afunilaram o indivíduo que o levou para a posição que encontramos nas salas de espetáculo: passivamente sentado no assento do teatro em modo contemplativo da obra. É a partir dos pensamentos simbolistas que se pensou em voltar a incluir este espectador diante da obra teatral, desenvolvendo novas funções para a iluminação, a cenografia, o espaço teatral, e a dramaturgia. A construção de espetáculos que se desvinculasse do teatro naturalista ditado naquela época teve início com Adolph Appia e Gordon Craig, porém, as ideias de tornar o espetáculo um modelo de representação que não seja uma cópia da vida real, foram potencializadas por Meyerhold, que ampliou as possibilidades de construir ações, organizado por procedimentos que antecederiam a interpretação do ator, aprofundando em cena o jogo perceptivo do mesmo por movimentos precisos como se fosse um desenho. (BARRETO, 2013)

Percebemos, neste sentido, a necessidade de incluir o espectador de volta ao espetáculo a partir das ideias de Meyerhold de tornar o teatro sem público, ou seja, fazer com que o espectador também participe do espetáculo de forma ativa, por meio das ações que permeiam as encenações, quebrando barreiras entre o real e a ficção e, também, entre a concepção de quarta parede, o espectador age juntamente com o espetáculo, criando-se uma unidade, caracterizando, assim, a ideia de teatro sem público. Um exemplo que Meyerhold aderiu a esta ideia vem desde as concepções das posições das poltronas, tornando-as móveis, com rotações de 360°, tendo uma visão ampla de toda encenação. Meyerhold pretendia ressignificar o teatro, ou seja, promover a reatralização, tornando possível a proximidade com o público, construindo assim, a convenção teatral. “Meyerhold propunha a retomada da significação social do teatro e a coparticipação entre atores

e público com vistas a uma criação conjunto do acontecimento cênico.” (BARRETO, 2013, p. 192)

Creio que se pode pensar o espectador ativo como um criador diante do processo de construção da obra teatral, como pensa Meyerhold, e ainda, pensar não somente como um quinto criador, mas também como ser criador. Ora, se os elementos teatrais incluem atores, dramaturgos, diretores e iluminador, cenógrafo, figurinista, maquiador, sonoplastia, dentre outros incluir-se-ia então o espectador como o quinto elemento para a construção do espetáculo, visto que este age de forma ativa ao pensar sobre o espetáculo de forma crítica, reflexiva e intervencionista na construção das cenas, assim como descreve Barreto (2013):

O público se faz presente nesse tipo de experimento, através das suas escolhas, sugestões e intervenções na construção da cena através de temas, história / enredo / situações, personagens. (BARRETO, 2013, p. 193)

O espectador ativo neste sentido participa da cena ativamente por meio das ações e interferências nas cenas e elaborações da dramaturgia, no entanto, esta pesquisa tem como objetivo colocar o espectador ativo intelectual, na forma do pensamento, sendo como motor propulsor não as ações e interferências, mas com elaborações de pensamentos críticos e reflexivos.

(...) este é convidado a participar ativamente no presente da cena, seja, por exemplo, a partir de questões dirigidas diretamente a ele, seja por meio da criação mental de espaços e situações sugeridas pela narração. (MATIAS, 2010, p. 2)

Esse espectador pode-se caracterizar como ativo intelectualmente por meio dos questionamentos e distanciamento da obra, ele pode deixar a sala de espetáculo, por exemplo, com questionamentos sobre o espetáculo, mobilizado pela curiosidade e levando-o a levar esses questionamentos aos atores, diretores, professores, amigos, redes sociais, dentro outras formas de buscar respostas para os seus questionamentos, bem como coloca Matias:

Desperta-se, então, um constante movimento de interação, caracterizado por três ações principais: um mergulho na obra, um retorno reflexivo a si e, finalmente, um novo contato com a obra,

tendo dessa vez a consciência de que pode, quando quiser, descer a si ou subir à tona. (MATIAS, 2010, p. 2)

Pude perceber e relacionar tal característica com a vivência que tive durante os ensaios do espetáculo de Teatro de Rua, *Dragão de Macaparana*, na Cia que fui chamado para ser ator convidado, a Souffle de Bodó Company.

Há cerca de três anos fui convidado para trabalhar com Teatro de Ruana Cia Souffle de Bodó Company no espetáculo “Dragão de Macaparana”. O texto foi inspirado por Fabiano Barros a partir de histórias de cordel, literatura nordestina muito ativa nessa região e que tem influência artística na vida do autor visto que sua família é dessa região.

O espetáculo conta a história de uma trupe de artistas formada por Valdinho e o seu burro, Burlúvio, onde chegam na cidade de Macaparana, fugidos de outra cidade, pois o coronel queria mata-los aos ser engando por eles. Ao chegarem na cidade que é dominado por João Babau, um ex-cangaceiro e agora coronel onde odeia artista, Valdinho se apaixona por sua por sua filha mais nova, dentre as 29 filhas, a Tetinha. É então que aparece Tontico, um lagarto, amigo de Tetinha, que ajuda Valdinho a tramar o casamento dos dois, até João Babau descobrir e tentar matar todos os três que acabam fugindo da cidade.

A intenção do convite era para trabalhar numa circulação no projeto “Sesc 52”, do SESC Rondônia. Um dos objetivos era levar teatro para todos os 52 municípios de Rondônia, além de curtas-metragens de artistas da região norte. Os ensaios eram realizados, de início, no Sindicato dos Trabalhadores em Telecomunicações do Estado do Amazonas – SINTTEL-AM no bairro da Aparecida, em Manaus. Os primeiros sete meses foram em salas de ensaio, com horários específicos para preparação vocal, preparação corporal e estudo do texto. Nos dois últimos meses, percebemos que precisávamos ensaiar na rua, ter a vivência do mundo que acontece fora da sala de ensaio, foi então que fomos para a Praça da Bandeira Branca, lugar este que fica próximo ao SINTTEL-AM, local em que ensaiávamos inicialmente.

Os encontros na praça eram diários e uma pequena mobilização da vizinhança ao entorno da praça começou a se mostrar nas primeiras semanas de ensaio. Adultos, idosos, jovens e crianças aproximavam-se para assistir aqueles

cinco indivíduos fazendo trejeitos, cantando, tocando instrumentos e falando alto no meio de uma praça. E conforme os ensaios se tornavam rotina na praça, percebemos que o grupo modificou a rotina dos moradores. Uns já se organizavam no entorno do local para acompanhar o ensaio com seu banquinho, outros levavam seus filhos, alguns já sabiam até mesmo as falas e trejeitos dos personagens, neste sentido, caracteriza-se nesse último exemplo que o espectador passou do estado contemplativo da obra e segue para a apropriação e distanciamento como colocado anteriormente. Certa vez, um indivíduo nos questionou sobre uma cena em que alteramos certo trecho do texto do espetáculo e o mesmo nos corrigiu dizendo que “a fala não era daquele jeito” e ainda “que tinham esquecido de dizer a outra parte do texto”. Demonstra-se, então, como o espectador ativo coloca-se dentro da obra teatral, alterando, sugerindo, lembrando, apropriando-se da obra artística.

Percebendo estas interferências e eventos que aconteceram no decorrer do nosso processo de ensaio e de algumas apresentações que fizemos na praça o espetáculo sofreu alterações depois dos comentários e intervenções desses moradores. A organicidade do Teatro de Ruafez com que todos os planos organizados durante os meses dentro da sala de ensaio fossem mudados, nos trazendo novas perspectivas tanto de atuação, de construção de cenas, quanto na maneira de relacionar-se com o espectador. Podemos verificar essa atitude quando Carreira (2009) descreve que o espectador ativo se envolve na cena de forma a esquecer do mundo ficcional unindo o hibridismo da cena de Rua tornando com a realidade:

(...) os cidadãos podem facilmente entrar no espetáculo, interferir nas tramas das cenas, se fazerem presentes como sujeitos ativos do espetáculo, por mais que este tenha sido construído desde uma perspectiva que se apresenta impermeável aos fluxos da cidade. (CARREIRA, 2008, p. 6)

A afirmação acima pode ser confirmada por meio de minha própria vivência artística através das apresentações que fiz ainda com o mesmo espetáculo em Rondônia. Chegávamos às praças das cidades do interior do Estado e organizávamos a cenografia, maquiávamos, vestíamos, aquecíamos e começávamos a apresentar o espetáculo. Tudo ocorria como seguia o roteiro das apresentações anteriores, quando na cena em que João Babau aparece para matar os artistas surge então um morador com uma faca, indo de frente ao ator que

interpretava o cangaceiro dizendo que *“ele não vai tocar em vocês porque não vou deixar!”*.

Ao acreditar que o ficcional se tornara real e ao ver a trupe de artistas em perigo, os atores reinterviram para que não fosse causado nenhum mal, especialmente pelo fato da figura do facão do pai de Tetinha ser uma réplica de madeira. Ficamos todos assustados com a aparição do sujeito em cena, o público também ficou estatelado ao presenciar essa interferência inesperada. Com o acalmar dos ânimos, explicamos ao morador, um senhor de idade, que aquilo tudo era apenas uma representação, um teatro.

Isso dialoga com o que foi dito anteriormente, o ficcional tornou-se real para o espectador. Refletimos sobre o ocorrido e buscamos perceber e analisar os moradores das cidades para tentar atender a relação dos mesmos com o teatro, lembro-me que nessa região, as apresentações de teatro, dança ou música, eram quase zero. Estudos do IBGE (2012) em torno dos Censos Demográficos constatou que no período de 1940 e 2000 a população de Rondônia é a maior proporcionalmente com fiéis evangélicos, e pude perceber que a população do interior de Rondônia possui então as manifestações artísticas na sua maior parte dentro da igreja, bem como em outras festividades religiosas da região.

Tanto isso é verdade que, na cidade de Ji-Paraná, que é uma cidade onde se pode encontrar uma boa infraestrutura em suas calçadas, ruas, saneamento básico, possui uma praça chamada “Praça da Bíblia”. Apresentar nessa praça foi um grande incômodo e alvoroço para os moradores e para os funcionários da prefeitura ao que pude perceber pelas reações dos moradores.

Ao chegarmos ao local com a van, tiramos os cenários, figurinos, maquiagens e iluminação, demarcamos o lugar de atuação e separamos nossos figurinos e começamos a nos maquiar, então fomos questionados por alguns funcionários quem se identificaram como trabalhadores da igreja. da região sobre o por que estávamos naquela praça, respondemos que era um local público, sem restrição de nenhuma lei. E demos prosseguimentos para a apresentação que aconteceu normalmente na praça que se encontrava sem manutenção e escura. Descobrimos depois que a Praça da Bíblia, nunca tinha recebido um evento que não fosse de origem evangélica (LIMA, 2015) e que fomos o primeiro grupo de teatro a quebrar

este tabu, assim podemos dizer. Desde então, a Praça passou a receber depois de nossa passagem, eventos de vários tipos de eventos religiosos: evangélicos, católicos de matrizes-africanas, bem como também, eventos em gerais.

Essa situação reflete a mesma proposta de Carreira (2009) que expõe a ideia de invasão teatral no espaço da cidade como uma ruptura do cotidiano, transformando a ação teatral não apenas como uma intervenção política:

Neste sentido, é preciso considerar a ideia de invasão teatral não apenas desde uma perspectiva definida pela ação política ou por um compromisso radical, mas sobre tudo desde uma perspectiva que toma a cidade como campo simbólico no qual o teatro se instala, inevitavelmente, como elemento de ruptura com os fluxos do cotidiano. (CARREIRA, 2009, P. 3)

Dentro dessa ótica apresentada por Carreira, verifica-se que em relação à situação que vivenciamos na Praça, interferimos no cotidiano não só dos moradores, mas também na mobilização de fazedores culturais da região, moradores de rua, comerciantes, bem como, na própria lei do uso da praça, que antes era restrita apenas para eventos religiosos e passou, depois desse acontecimento a promover eventos em geral. “A ruptura dos ritmos de uma determinada seção funcional da cidade” (CARREIRA, 2009, p. 4) transmutou o uso do espaço para o público, aproximando-os para outros eventos que ali são realizados. A expressão de invasão teatral presta-se às diferentes interpretações.

Conforme fui aprofundando esta pesquisa encontrei em Desgranges estudos sobre a Recepção Tátil. Nesta teoria, desenvolvida por Desgranges (2008), a partir dos estudos do filósofo alemão Walter Benjamin sobre a percepção do indivíduo, o objeto (a obra teatral) deve avançar sobre o indivíduo tocando-lhe o íntimo e fazendo emergir uma série de conteúdo armazenado em sua memória ou *psique* (DESNRANGES, 2012).

(...) a recepção tátil se efetiva de modo inverso ao da recepção contemplativa, pois, ao invés de convidar o espectador a mergulhar na estrutura interna da obra, faz imergir o objeto artístico no espectador, atingindo-o organicamente – daí a noção de tátil. (DESNRANGES, 2008, p. 16)

Em outras palavras, o espectador não irá receber todos os signos e elementos apresentados de forma imediata. O objeto artístico que está sendo

apresentado a ele, passará por um processo de reconhecimento e, conforme descreve Desgranges (2008), ao apresentar possibilidades de recepções que atinjam o espectador, ele será tocado pelas memórias do passado para relacionar-se com a história apresentada. “O objeto como que avança sobre o indivíduo, toca-lhe o íntimo e, de maneira inesperada, faz surgir conteúdos esquecidos, relacionados com a memória involuntária” (DESGRANGES, 2008, p. 16). E assim, fazendo com que ao assistir um espetáculo, alguns signos, elementos e textos, possam ser relacionados com suas vivências de uma maneira que possa provocar pensamentos e reflexões críticas sobre o que assistiu, conduzindo à fruição da obra.

Neste sentido, compreende-se que o espectador ativo se aproxima do objeto da cena e relaciona com suas experiências afim de encontrar um significado ao que assiste. Além disso, verifico que, é mergulhado no interior do espectador ativo as provocações advindas do objeto que assiste, transbordando e convertendo-se iniciativas ativas em forma de questionamentos, criticidade, reconhecimento de seu papel na elaboração da obra, bem como, aferir um olhar diante do que assistiu com a perspectiva de poder buscar novas experiências artísticas, impulsionando-os em alguns casos, ao ato de participar da cena.

À guisa de conclusão deste capítulo, relembremos o que foi exposto sobre o espectador passivo e espectador ativo. O passivo é aquele indivíduo que pode caracterizar-se por meio do modo contemplativo da obra, além de uma identificação com o personagem principal da obra apresentada e a relação de empatia do mesmo com o drama apresentado. E com isso, o espectador passivo passa pelo processo de catarse, levando-o a purificação de suas dores através do envolvimento com a história do personagem principal.

E, portanto, os espectadores passivos não manifestam iniciativa provocativa, ficando inerte quanto a criticar o que assistiu, pois, foi tomado pelo processo catártico e isso, conforta-os. Pode-se colocar também o espectador passivo ao que Desgranges (2003), em sua pesquisa, afirma que o espectador passivo se caracteriza pela ausência de instrumentalização pedagógica e artística, pois esta ausência contribui para uma leitura passiva da obra teatral. E em relação ao espectador ativo, este caracteriza-se pelas motivações provocadoras, questionadoras e críticas durante e após assistir ao espetáculo. Neste sentido, este

indivíduo aproxima-se da obra afim de não somente entregar-se ao processo de catarse, mas tornando-o ativo ao levantar questionamentos sobre o que assistiu, transcendendo e apropriando-se da obra assistida.

4 EXPERIÊNCIAS DE FORMAÇÃO DO ESPECTADOR TEATRAL

Neste capítulo, apresento um estudo de dados extraídos de trabalhos já publicados que relatam a realização de projetos de formação de espectadores, analisando as falas de participantes desses projetos. A análise de discursos de diversos projetos permitirá uma visão maior sobre os vários perfis de espectadores, possibilitando assim a identificação de espectadores passivos e espectadores ativos e suas características. No entanto, conforme as minhas pesquisas, notei que os registros sobre espectadores passivos são poucos, tendo em sua maior quantidade o registro de espectadores ativos. Com isso, demonstro em sua maioria os trânsitos de espectadores ativos nos projetos de formação.

Para começar a galgar os resultados previstos para esta pesquisa por meio dos relatos de participantes de projetos de formação de espectadores, aponto inicialmente os relatos sobre a recepção de alguns espectadores que assistiram ao espetáculo “Alice” participante do Festival de Teatro Velha Joana realizado pelo grupo de Teatro Faces Jovem do município de Primavera do Leste no Mato Grosso. Utilizo da análise desse espetáculo, pois os relatos que serão apresentados são de estudantes que passaram pela Escola de Teatro Face e o outro por estudantes que não passaram por essa ‘formação’.

O espetáculo “Alice” aborda em sua apresentação a história de vida do garoto Fernando que conforme o amadurecimento e percepção de seu corpo e personalidade perante a sociedade, não se sente confortável com o corpo que possui bem como também não se identifica com as roupas que veste. Com isso, o jovem começa a frequentar a escola com roupas que possa fazer com que se sinta à vontade e com as quais se identifica. Toda via, por se tratar de um ambiente escolar onde as diferenças e diversidades deveriam ser tratadas com respeito, o jovem começa a passar por manifestações e atitudes preconceituosas de professores, descaso da direção escolar, como também a sofrer *bullying* dos colegas de sua turma e dos demais estudantes de sua escola. Segundo Aguiar (2017), ao atravessar esses preconceitos e violências, Fernando torna-se Alice e inicia a luta pelos seus direitos e por sua felicidade. Como apresentado, o espetáculo aborda o tema da identidade de gênero, tema muito discutido pela sociedade nos últimos

anos. Ao que relata Aguiar (2017), a origem do espetáculo deu-se no bairro considerado periférico Primavera III, onde os estudantes vivem às margens de risco social além de relatos de estudantes que sofreram *bulliyng*. A dramaturgia e encenação é assinada pelo diretor Wanderson Lana. Os espectadores, conforme aponta Aguiar (2017), são maiorias da comunidade LGBT e a recepção do espetáculo para eles foi considerada muito interessante:

A aproximação do público LGBT é muito maravilhosa, pois através dele conseguimos obter um feedback muito positivo e gostoso, por serem comentários verdadeiros conseguimos de fato observar como a proposta e o espetáculo chegou para cada um que pode estar presente nas mais diversas apresentações deste espetáculo. (AGUIAR, 2017, p.33)

Assim, é partindo dessa aproximação do público com a obra devido a identificação com a proposta abordada, que analiso as impressões dos espectadores. Pois assim encontro relação com as ideias de Desgranges (2009) em relação à recepção tátil em que o elemento teatral se faz presente diante do indivíduo, tocando-o no íntimo de suas memórias fazendo-as emergir para suas reflexões.

Para que possamos compreender uma característica de espectador passivo, vejamos agora o trecho a seguir; é de um espectador que assistiu ao espetáculo já mencionado anteriormente. O Espectador 01 não possui uma participação frequente em teatro, intitulado-se apenas como um “apreciador” conforme relatou para Aguiar (2017, p. 38) em sua abordagem após o espetáculo:

“Eu sou apenas um mero rapaz, que vem assistir porque gosta, estou aqui porque amo cultura, gosto de sentir todas as sensações que acontecem com a protagonista, acabo me deixando levar pelo enredo e esqueço completamente de todos os meus problemas da vida lá fora”.

Conforme podemos perceber no relato do espectador acima, a sua experiência com teatro está definida apenas em ir assistir espetáculos por gostar das “sensações” que o espetáculo provoca em si. Esse tipo de espectador pode-se ser caracterizado como passivo a partir de sua relação com a empatia pela personagem, conforme afirma Aristóteles, Desgranges (2012) e Carneiro (2015), quando, ao descrever o sujeito pela empatia com o personagem, aponta que este

espectador passa por um processo de experiência estética. Isso significa dizer que por meio dos elementos teatrais, coadunando juntamente com a trama do espetáculo apresentado, o espectador não é movido internamente pelo processo crítico, mas somente pela contemplação da trama. Podemos verificar essa característica quando afirma no seguinte trecho: “gosto de sentir todas as sensações que acontecem com a personagem”.

Nesse sentido, o espectador se submete a passividade por imergir na trama do espetáculo, não criando o distanciamento necessário para que possa refletir de forma mais crítica sobre a dramaturgia, ainda que, diga que é um frequentador do teatro. Esse tipo de passividade diante do espetáculo pode-se caracterizar-se pela catarse como aponta Aristóteles, em que o indivíduo acompanha e sofre todas as dores e aventuras do herói, sendo purificado por meio do sofrimento do personagem principal e no final da trama sentir-se pleno e levando-o a esquecer dos acontecimentos externos.

Em minha concepção, o espectador deve-se ser movido não apenas pela contemplação da encenação do espetáculo, mas também pela plantinha do questionamento e da provocação que ele possui. Desta forma, sob minha visão, o teatro estará posto como uma exibição de elementos cênicos e de ações por atores no palco. Digo que o espectador passivo se perde em meio aos elementos cênicos, a razoabilidade do personagem da trama.

Percebe-se que este espectador passivo tem relação com o que Desgranges (2012) fala sobre a passividade ser o empobrecimento das experiências, advindo de uma estrutura social e política, da vida cotidiana, dos seguidos dias de trabalho e violência urbana das cidades grandes, bem como da influência de um senso de padronização estético e artístico divulgado pela mídia.

Com isso, compreendo desta maneira que, de acordo com Carneiro (2013), a partir das experiências humanas é possível desenvolver arte. No entanto, este indivíduo, para produzir e pensar arte, em minha concepção, deverá partir de instrumentos artísticos dos quais possa ter conhecimento. O sujeito que possui uma instrumentalização tanto artística quanto pedagógica (DESGRANGES, 2003) compreenderá a essência da obra teatral em sua mensagem da encenação, seus elementos cênicos, a trama, os signos e todos os compostos cênicos, podendo

atingi-lo artisticamente de forma a leva-lo em uma aventura dentro de si, despertando as suas vivências, tocando em suas sombras escondidas dentro do inconsciente e, não apenas relacioná-la com o objeto da obra, mas ao mesmo tempo, distanciar-se dessas relações, analisando de forma crítica a sua vivência com o que expõe o espetáculo apresentado. Essa característica tem relação com o espectador ativo. E neste sentido, podemos verificar relações sobre isso com o que descreve o Espectador 02 sobre a sua visão do mesmo espetáculo:

Acredito que os atores possuem uma presença muito agradável de se assistir, que a dramaturgia da luz, da sonoplastia e do enredo que a história nos conduz é magnífico, saí completamente lavado em saber que a cultura do Mato Grosso está muito bem representada. (AGUIAR, 2017, p. 39)

Esse relato do Espectador 02 mostra que é possível observar que, um espectador ao pensar ativamente no espetáculo e ao sentir que pode ir além do que está assistindo, amparado pela instrumentalização artística e pedagógica, pensa também nos elementos específicos do espetáculo. Tanto que, referindo-se ao espetáculo, utiliza em seu discurso alguns nomes técnicos dos elementos teatrais, podendo perceber que possui os conhecimentos desses elementos. Ao comentar sobre a presença dos atores, refere-se à atuação dos mesmos, mostrando uma visão de unidade da montagem cênica e que coadunam harmoniosamente com a obra.

Ressalta-se também que o espectador ativo é guiado pelo espetáculo de modo consciente, ou seja, compreendendo quais os elementos teatrais são utilizados, os identifica, porém, não cria certa expectativa diante da obra, se mostrando livre ao processo de leitura que a obra oferece.

As descrições do espectador 02 apontam que o espetáculo que assistiu não o levou apenas para o modo contemplativo, muito além disso, as suas percepções do espetáculo pode proporcionar ao mesmo a possibilidade de relacionar os elementos teatrais. O espectador ativo relaciona de forma crítica os elementos teatrais promovendo uma colisão de perspectivas (DESGRANGES, 2012) transformando uma nova história, assim como, uma leitura muito além do que assistiu. Essa é também uma das potências das relações teatro e espectador, comungar a vivencia do indivíduo com um papel estético e artístico, como aponta Desgranges (2012):

A potência social do teatro se manifesta em sua plenitude quando a experiência poética do espectador, em sua relação com o objeto artístico, se coloca em vias de colisão com as perspectivas estéticas e históricas que condicionam a sua percepção, pré-formando seu entendimento do mundo, retroagindo sobre seu comportamento, seu modo de sentir, pensar e agir na vida cotidiana. (DESGRANGES, 2012, p. 45)

Desta forma, o teatro não tem apenas uma função de representar uma história, demonstrar belos cenários ou em outros casos, o endeusamento de atores famosos no elenco para tentar atrair um bom público. Tem como função geradora impulsionar o espectador para fora do cotidiano, com pensamentos e ações que os tornam ativos, ao confronto da percepção artística com a sua história, afim de transformar o pensamento engendrado para experiências que possam quebrar a corrente da alienação. Para isso também é a função da arte. Tratar o reflexo da vida de forma poética, porém crítica e questionadora, “a arte é reflexo da vida, é a natureza vista através de um temperamento, é a representação do ser humano” (ORTEGA Y GASSET, 1999, p. 45). Levantar, portanto, questões que acontecem no cotidiano, problematizar e provocar no espectador o tom crítico de sua realidade, da perspectiva política, cultural, social, dentre outras formas, como pensa Brecht:

O teatro, espaço mediador entre o espectador e o mundo, é colocado a serviço de uma verdadeira pedagogia social: interrogando-se diante das contradições de uma realidade que a cena já não lhe apresenta mais como evidente, mas sim como passível de ser transformada, o espectador se prepara para agir sobre o mundo e modifica-lo. (KOUDELA, 1991, p. 25)

Como aponta a afirmação acima de interrogar a vida, ouvir a tudo que falam e não acreditar em tudo que é dito. É nisso que o espectador ativo deve se sustentar para poder transformar o mundo em que vive, pois, o espectador é preparado para agir e modificar o mundo.

No momento atual em que se evidencia uma ascensão do fascismo no Brasil e outras partes do mundo, podemos sair das trincheiras e encarar o falso moralismo através da arte, nadando contra a corrente em que pesa o pensamento de que ter armas nas mãos é melhor do que andar sábio. Defendo um teatro que possa, além de ser não apenas um reflexo da vida, mas também uma potência questionadora da mesma, pois:

As grandes obras são as que permanentemente provocam nos leitores, de diferentes momentos históricos, a formulação de novas indagações que os levem a se emanciparem em relação ao sistema de normas estéticas e sociais vigentes. (ROSSETO, s.d., p. 7)

Continuamos a discussão diante de outros espectadores em projeto de formação de espectador. Na Universidade do Estado do Amazonas – UEA, com a iniciativa da Professora Doutora Eneila Santos, por meio do projeto de extensão intitulado “Leitores de espetáculos teatrais: olhares emergentes na cotidianidade escolar”, também trabalha com o objetivo de tornar estudantes da escola pública espectadores instrumentalizados. O projeto que se encontra ativo desde 2014 no Curso de Teatro da referida instituição trabalha a nível de Extensão e busca objetivar a ampliação da formação de espectadores dando-lhe a possibilidade de “reflexão, de fruição e de avaliação das obras teatrais apreciadas ou experimentadas no contexto escolar” (SANTOS, 2017, p. 2178).

Esse projeto é desenvolvido nas escolas públicas do Centro da cidade de Manaus, devido às questões de logísticas, especialmente o favorecimento da proximidade entre a UEA e as escolas das regiões próximas. O projeto de extensão envolve estudantes do 1º ano do Ensino Médio, bem como, seus professores de formação em arte, pois este é o último ano que a disciplina é ministrada na educação básica. Neste projeto, pude ter a oportunidade de acompanhar duas apresentações do projeto para os estudantes como voluntário do projeto.

Os discursos dos estudantes que foram analisados se tratam do espetáculo Fando e Lis. A peça de Fernando Arrabal², fala sobre a interdependência entre Lis, que é uma mulher parálitica, e seu companheiro Fando. Ele conduz a sua mulher a caminho de Tar. A relação mostra uma dependente e um histórico de violência e afetividade do casal, principalmente por Lis em toda a sua apresentação. O espetáculo foi adaptado e apresentado em uma sala da Escola Superior de Artes e Turismo – ESAT, unidade da UEA que oferece o curso de Teatro, com atuação de Antônio Soares e Alessandra Lirah, ambos ainda acadêmicos do curso de teatro no ano em que apresentaram.

A fala do Espectador 03 reflete o que seria um espectador ativo, “é muito atual o texto, no início achei confuso, mas sabendo que ela morre de tantos maus-

² Fernando Arrabal é um escritor, dramaturgo e cineasta espanhol. Tem obras consagradas como Arqueteto e o imperador da Assíria, Fando e Lis.

tratos, consegui organizar a história” (SANTOS, 2016, p. 09). Percebe-se que muitos se sentiram instigados e provocados, e que sustentaram seus questionamentos até o momento em que, ao fim do espetáculo, houve o debate sobre o espetáculo, assim como descreve o Espectador 04 (SANTOS, 2016, p. 09) “eu não sei quem é mais perturbado, mas ela fica em desvantagem, mulher e parálitica”.

Podemos perceber na fala dos espectadores 03 e 04 que suas análises do espetáculo surgem primeiramente de uma “confusão” do espetáculo no qual pode compreender somente a partir da finalização da trama. Isso mostra que o espectador ativo busca construir de forma consciente (DESGRANGES, 2012) o drama do espetáculo. Compreende-se que cada espectador possui um tempo de recepção do espetáculo e de que forma será atingido, muito disso tem relação também com o tipo de espetáculo que está sendo apresentado, pois neste caso,

A duração do tempo do ato de leitura não está necessariamente relacionada com o ritmo ou a velocidade das cenas apresentadas, mas, justamente, com o modo como o artista propõe seus jogos. (DESGRANGES, 2012, p. 128).

Outra percepção apresentada pelos espectadores foi a relação com casos atuais de violência contra a mulher. Partindo dessa premissa, o espectador pode pensar sobre a perspectiva política em que a mulher na sociedade atual está situada. Além de suas conquistas, a clareza do feminismo, em que busca pela igualdade de gênero na sociedade.

Então, o espectador consegue fazer uma junção de sua vivência e contexto social, se relaciona com o espetáculo e constrói durante o drama a sua percepção do que está assistindo, mais uma vez isso vai ao encontro da ideia de espectador emancipado de Rancière (2012) que propõe que o espectador deve partir de uma experiência estética para sair do embrutecimento do pensamento, e diferenciar-se do ato de apenas ver um espetáculo, pois ver não seria compreender. Acredito também que é possível fazer com que o espectador não seja apenas um indivíduo sentado em poltronas confortáveis, a posição no ato de assistir deve ser tomada de dentro para fora, ou seja, ao assistir um espetáculo fazer com que o apreciador seja despertado e mobilizado a pensar sobre a atuação, o tema apresentado, verificando os registros de recepção tátil.

Em minha análise, pude notar a seguinte característica entre os espectadores, sendo ele ativo ou passivo. Ambos possuem uma dinâmica e tempo próprio diante do espetáculo, o espectador acompanha não o tempo do espetáculo, mas o próprio para compreender e absorver os signos. Esta característica encontrada no decorrer de minha pesquisa tem como causa o momento histórico de cada época. Pois como aponta Desgranges, “o tempo que marca nossas ações cotidianas” (Desgranges, 2012, p.123), viver em um mundo onde o acesso à informação ocorre de maneira rápida, pode se pensar que o espectador também busca essa ‘aceleração’ ao assistir um espetáculo. Então, isso leva tempo de cada indivíduo e também, desligar-se do mundo é no meu entendimento, uma ação passiva diante de um espetáculo, pois o espectador precisa buscar em suas experiências e memórias para construir a percepção e seu próprio entendimento do espetáculo (DESGRANGES, 2012).

Outro espetáculo com as impressões dos espectadores faz parte também do projeto de Formação da UEA na Escola Frei Silvio Vagheggi que fica localizado no Centro da Cidade de Manaus. O espetáculo apresentado foi “Balões” que trata a figura do clown, Caco, como é chamado o personagem do ator Jean Palladino. A montagem do espetáculo é realizada pelo grupo Cartolas Produções³ que trabalha a linguagem do clown, pesquisando e construindo esquetes com cenas do cotidiano e técnicas de circo, como malabares, tecidos e outros. O espetáculo apresentado continha gestos, trapalhadas inspiradas nos causos dos palhaços de circo e cenas do cotidiano como esperar no ponto de ônibus até a locomoção dentro do veículo lotado. O espetáculo foi apresentado dentro da escola em um espaço alternativo para os encontros pedagógicos.

Logo após o espetáculo, houve a mediação com os estudantes que levantaram questões muito interessantes. O Espectador 05 disse o seguinte: “você improvisa tudo isso ou tem uma história escrita para todas as cenas, me diverti muito, mas também pensei na história contada, a perda, a tristeza” (SANTOS, 2016, p. 6). Observa-se que por meio deste questionamento podemos conferir uma característica de um espectador ativo. Pois mesmo que não tenha o aparato

³ O “Cartolas Produções” era dirigido pelo ator, diretor e dramaturgo Jean Palladino e que hoje tem como nova cia a CACOMPANHIA. Realiza apresentações em teatros e praças da capital amazonense, a cia já foi contemplada para várias circulações no interior do estado Amazonas, e também pelo sul e sudeste do País.

linguístico dos nomes técnicos, o espectador pôde perceber durante a apresentação do espetáculo, alguns elementos técnicos do teatro ao referir-se pela história que estava sendo contada – a dramaturgia – e a improvisação encenada pelo ator – dramaticidade, além de entender os sentimentos e intenções passadas pela cena.

Isso é importante ressaltar pois a diversidade do espectador e a compreensão do espetáculo não acontece somente em espetáculos dramáticos, de uma trama densamente trágica. Por meio da comédia também pode-se provocar a reflexão crítica como um potencial a ser estimulado na sociedade (Desgranges, 2012) e mobilizar esse espectador a enxergar com outras perspectivas o contexto social em que vive, conforme podemos verificar um sinal disto no relato do Espectador 06 após assistir ao espetáculo: “é meio estranho ver um palhaço trazendo cenas que são tristes, não tenho vontade de chorar, sei que logo virá algo alegre, engraçado.” (SANTOS, 2016, p. 6)

Verifico também que o espectador pode ter uma relação com a construção da cena do espetáculo. Percebo ainda que o espectador também tem medo de ir ao encontro com o ator no palco, quando são propostas interações mais diretas com o espetáculo, como no seguinte relato deste espectador, “fiquei com medo de ser puxada para o espetáculo, eu gostei de assistir, mas não queria participar das cenas” (SANTOS, 2016, p. 6). O relato deste Espectador 07 nos faz pensar sobre as seguintes propostas de Meyerhold, (BARRETO, 2013, p. 192) em que “propunha uma significação social do teatro e a coparticipação entre atores e público com vistas a uma criação conjunta do acontecimento cênico.” O acontecimento cênico em que coloca a autora é parte do que tornar uma plateia sem público poderia causar, uma união firme de ator e espectadores agindo em unidade no acontecimento da trama.

Estabelecendo então um contato direto com o ator, com o cenário, colocando seu corpo no universo da trama e tendo a imaginação transportada para o universo que foi para ele proposto. Portanto, dessa forma podemos verificar como poderiam ser desenvolvidas pelo espectador a sua parte de criação dentro do espetáculo de forma direta, sendo um agente criador e estando dentro da proposta de um novo Ser Criador (BARRETO, 2013).

Neste sentido, vejamos o discurso de um espectador de outro projeto de formação realizado. O programa educativo “Sesc Arte-Educação: Transformando plateias” foi realizado no Teatro Sesc Paulo Autran em Taguatinga-DF, com estudantes jovens e adultos pela gestora cultural Martha Lemos de Moraes. Para a gestora, o objetivo era envolver os estudantes da escola para jovens e adultos EJA - EDUSESC, visto que os mesmos não se encontravam motivados a participarem de ações artísticas por iniciativa própria. O espetáculo que os estudantes assistiram foi “História de um Garrafeiro”, que trata sobre os perigos das drogas e do álcool, abordando uma linguagem jovem e moderna e que interage com o público, a montagem conta com direção de Fernando Bennevoló, do Rio de Janeiro. Os espectadores realizaram perguntas por meio de mediação teatral para os atores e alguns demonstraram bastante provocação nas perguntas, enquanto outros mostraram muito desinteresses diante da obra e do projeto. Onde poderemos verificar a presença de um espectador passivo de acordo com a Espectadora 08:

Acho uma perda de tempo ter que ir no teatro. Trabalho o dia inteiro e faço um esforço danado pra vir pra escola, coisa que só agora, já velha, to podendo ter a oportunidade. Se é pra ver teatro, preferia então, mil vezes, ficar em casa pra assistir a novela das nove. Pelo menos com a novela, eu me espicho no sofá, descanso, como... alias, por que não pode comer no teatro, se no cinema pode? Na minha casa eu como, assisto deitada... Teatro é chato... E os atores nunca são tão bons como os da novela... Nem as histórias... Nada contra, mas não concordo que seja em horário de aula. Não é justo perdemos aula por “pena” dos atores, que não tem ninguém pra assistir aquelas esquisitices. (MORAES, 2014, p. 104)

Percebemos que este espectador é passivo e possui um entendimento muito superficial do teatro, além do acesso a linguagem ser praticamente pequeno e ao que podemos entender, prefere ficar em casa, de modo confortável assistindo sua novela televisiva. As “histórias” contadas no teatro não têm um cunho aproximativo com a espectadora, para ela, as “histórias” das novelas são mais interessantes e atraentes.

O espectador passivo, neste caso, parece ausente de contemplação, de aproximação com o espetáculo, demonstra uma falta de identificação com os personagens, como também apresenta uma inexistência de ferramentas pedagógicas e artísticas para que seja capaz de abstrair os signos e elementos teatrais apresentados no decorrer do espetáculo (DESGRANGES, 2003). Percebe-

se no discurso da espectadora, que nem sequer houve um envolvimento dela com a trama do espetáculo, uma vez que a sua fala não traz nenhuma referência do que foi apresentado em cena.

A partir desses registros é possível confirmar o pensamento de Desgranges (2012) que o espectador que trabalha o dia inteiro, tomado pela rotina e loucura moderna das grandes metrópoles, desfalece as suas experiências estéticas fruto de memórias e aspectos do inconsciente da qual pode conviver. Sendo assim, se caracteriza um empobrecimento das experiências estéticas (DESGRANGES, 2012).

A Espectadora 08 aponta também para a atuação dos atores e seus perfis. É interessante analisar que a influência do padrão estético em uma linguagem diferente do teatro, se faz reflexo na visão de um espectador passivo. Isso vai de encontro com o que coloca Desgranges (2012) quando aponta sobre o empobrecimento estético do espectador traz também uma “instauração de um determinado padrão estético nos variados meios de comunicação”. (DESNRANGES, 2012, p. 23).

Há de se reconhecer também que quando o espectador assiste televisão, o hábito mental desse indivíduo é calcada no imediatismo, a rapidez com que troca de canal, a escolha de um programa em que está interessado ou não, busca algo que possa prender sua atenção, Desgranges em relação ao argumento da espectadora, em minha visão, é necessário fazer com que não ignoremos tal comentário e nos debrucemos a enxergar seu contexto social e cultural, sabendo que “temos de reconhecer o saber em ação do ignorante e a atividade própria ao espectador.” (RANCIÈRE, 2012, p. 21).

Entendemos que o processo de embrutecimento estético desse espectador possui vários fatores que minam a capacidade sensível e artística para a apreciação da linguagem teatral. (DESGRANGES, 2012). Mas é por meio das atividades pedagógicas e de mediação com o espectador, fundamentando e dando-lhe instrumentos intelectuais e artísticos, que iremos fazer com que este espectador possa tornar-se ativo diante de uma obra teatral. Esta situação lembra-me com o que sonhava Brecht ao imaginar uma plateia que pudesse julgar um espetáculo com tanta propriedade quanto julgar uma partida de futebol, “O autor alemão queria que os espectadores de teatro fossem especializados como a plateia de um evento

esportivo, que conhece as regras do jogo, sua história, meandros e fundamentos técnicos” (DESGRANGES, 2003, p. 35).

Desse modo, como poderia ser a visão desse espectador para com o espetáculo assistido, se possuísse todas as ferramentas necessárias para entender e interpretar os signos expostos no espetáculo tal como compara sua experiência com a novela? O espectador que não possui tais ferramentas necessárias, não se aproxima nem do objetivo em cena, como também não é capaz de distanciar-se da peça e pensar criticamente sobre ela. Desgranges já denunciava essa busca incessante dos produtores de televisão de tentarem capturar a atenção dos espectadores ao afirmar que:

Buscando capturar o olhar do espectador-consumidor, esses mesmos criadores promovem, assim, uma multiplicação dos planos, propondo a justaposição artificial de imagens que não fazem nenhum sentido que não seja o da busca da sedução imediata. (DESGRANGES, 2003, p. 39).

Partindo dessa perspectiva, acompanhando o pensamento do autor, faço outras provocações. É notável perceber a utilização de celulares smartphones nas salas de espetáculos ou em qualquer local onde esteja sendo representada uma peça. As luzes de cada aparelho se propagam na escuridão do teatro, as faces escondidas por detrás do aparelho em relação ao palco. Penso o seguinte, até que ponto a utilização dessa tecnologia pode afetar na fruição e na aproximação do espectador com o espetáculo? Não descarto, de certa forma, a utilização desse objeto tão primordial ao indivíduo no mundo tecnológico no qual vivemos atualmente, porém, de que maneira produzir estímulos a ponto de “desconectar” o espectador do celular e imergir na montagem? Como fazer com que a utilização dos aparelhos não seja um entrave para a “degustação” do espetáculo, mas um aliado para o caminho para tal?

Esta questão me leva a uma experiência que tive durante uma das diversas apresentações do espetáculo de Teatro de Rua, “Dragão de Macaparana”. Estávamos já no entardecer da Praça do Largo de São Sebastião, onde fica localizado o Teatro Amazonas, e apresentávamos entre os espaços das escadarias em frente ao teatro. A luz do dia foi-se esvaindo e a noite chegando. Havia muitos espectadores atentos e aglomerados entre os espaços das escadas e na frente do

teatro. A iluminação não estava boa pois a escuridão já afetava de maneira negativa. E então, nos momentos finais do espetáculo, acontece uma queda de energia que durou cerca de quinze minutos. Nos primeiros instantes, continuamos a apresentação, porém, percebi que devíamos pausar o espetáculo. Um dos integrantes falou que deveria acabar o espetáculo e apresentar em outro dia.

No entanto, pensamos rapidamente e paramos o espetáculo e propomos ao público que utilizassem as lanternas de seus celulares e apontassem para a apresentação. E em poucos segundos, vários focos de luzes que se preenchem o espaço e prosseguimos com o espetáculo.

Então, vi que o espetáculo encontrou uma harmonia entre as luzes dos celulares e a energia do público voltada a contribuir com a apresentação. Uma sensação sem igual no qual guardo com muito carinho. É nisso que podemos utilizar e pensar como implementar esses aparelhos em espetáculos como tantas outras formas pensadas e utilizadas por outros espetáculos ao invés de ausentar a presença ou anula-lo, este é um exemplo de como a tecnologia pode ser inserida em momento oportuno e felizmente funcionou, o que vocês não tinham nenhuma garantia por não terem testado antes.

No entanto, para Desgranges “o prazer estético, portanto, solicita aprendizado.” (DESGRANGES, 2003, p. 32). Com isso é preciso que este espectador seja educado de alguma forma, que lhe seja mostrado o universo das várias possibilidades da arte teatral, além de comparar e mostrar as diferenças artísticas da linguagem televisa e audiovisual, com o teatro. Enfim, não devemos ignorar os saberes e argumentos de um espectador desse tipo, pois, “a arte do espectador é um saber que se conquista com trabalho.” (DESGRANGES, 2003, p. 32).

Após analisarmos as características de um espectador passivo, irei analisar adiante os argumentos de um espectador ativo. Vejamos agora a diferença deste tipo de espectador para o passivo. O argumento deste espectador é também sobre o mesmo espetáculo. De antemão verificamos a característica de um espectador ativo com o seguinte relato:

Qual era o papel daquela mulher que aparecia numa lembrança? Qual era o objetivo dela estar ali, concretamente? Digo, por que as outras lembranças foram imaginárias e da mulher se concretizou em uma personagem? Havia um sentido para isso? Ou o inverso: por que ela conversou com garrafas e não pessoas de carne e osso? Pergunto isso porque a atriz só entra em cena nessa hora. O resto da peça inteira é só um ator no palco. Houve um motivo especial? Pois eu achei estranho, no início parecia que ela tinha mais importância do que outros personagens, mas depois vi que não. Qual o papel daquela mulher ali? Aliás, qual é o papel da mulher no teatro? Porque o papel dela era tão pequeno? Porque o papel das mulheres, na vida, é sempre tão pequeno? (MORAES, 2016, p. 105)

Percebemos aí o questionamento de um espectador ativo e podemos verificar algumas características que já foram postas e poderemos aprofundar. Então, o espectador ativo neste caso conseguiu se envolver na trama do espetáculo, e, por conseguinte, observou não apenas a trama do que estava sendo representado, mas também, apresentou relações com memórias e vivências pessoais ao apontar sobre a posição da mulher. Esse tipo de atitude caracteriza a de um espectador ativo, pois, o mesmo tem a possibilidade de exercer um olhar reflexivo e crítico diante do que está assistindo, utilizando-se das ferramentas de compreensão estética, relacionando-a artisticamente por meio da sensibilidade e atenção ao papel de cada personagem, dos signos que foram propostos. (DESGRANGES, 2003), (DESGRANGES, 2012).

Além disso, nota-se a presença da característica ativa do espectador ao trazer indagações relevantes sobre o espetáculo, tais como a respeito do objetivo da personagem na cena, a interação que a mesma tinha com outros personagens da trama, bem como também faz apontamentos que não se restringiam a cena, tal como a visão sobre a posição feminina no espetáculo e estendendo a provocação para a problemática na sociedade em geral. Isso mostra uma relação profunda do seu papel como indivíduo no mundo atual, mais especificamente brasileiro fazendo-nos pensar sobre os casos de feminicídio que tornam o Brasil o quinto maior país com casos registrados (ONU, 2016), e agressão as mulheres que ocorrem a cada 16 horas (ACAYABA, REIS, 2017) e a baixa representatividade da mulher na política (PORTAL, 2016).

De que maneira as mulheres no teatro estão conquistando seus espaços atualmente? Ou ainda, de que forma a mulher negra tem sido papel principal em montagens importantes de grupos de teatro? Quantas mulheres escritoras,

dramaturgas, são encenadas atualmente? Quantas professoras negras de teatro atuam nas universidades e escolas? Enfim, tantos questionamentos que deixo aqui a minha provocação para reflexões futuras.

Em minha opinião, é por meio de questionamentos contundentes e necessários logo após a recepção do espectador com o espetáculo, que é possível produzir uma circulação de ideias e propostas antes não vistas e notadas pelos encenadores, atores dentro outros elementos, assim como coloca Desgranges, “esse espectador crítico, exigente e participativo é aliado fundamental nos diálogos travados acerca dos rumos da arte teatral.” (DESGRANGES, 2003, p. 31).

Percebemos que este espectador é ativamente participativo. Tais características reforçam a presença de um indivíduo bastante crítico e questionador. A importância do espectador ativo durante a apresentação, não por meio de intervenção física, como dita anteriormente, mas em relação ao pensamento e a crítica que constrói durante todo o espetáculo, é importante, pois ele busca não perder nenhum momento do espetáculo e foca na presença do signo, dos elementos teatrais, no contexto em que a cena esta buscando transmitir O espectador ativo é um constate inquieto diante da representação:

Público participativo é aquele que, durante o ato da representação, exige que cada instante do espetáculo não seja gratuito, o que não significa que seja necessário, portanto, manifestar-se ou intervir diretamente para participar do evento. (DESGRANGES, 2003, p. 31).

Então, vemos neste sentido o papel de um espectador ativo que propõe e imerge em suas experiências e memórias e as torna palpáveis em argumentos provocadores aos artistas. O espectador nesse sentido absorveu o que a encenação queria mostrar, mergulhou nos signos apresentados, relacionou com suas memórias e mesmo assim consegue distanciar-se da obra para enxergar de cima a posição que cada personagem possui dentro do espetáculo pensando de maneira reflexiva e crítica. É a ação de associar e dissociar como coloca Rancière (2012): “é nesse poder de associar e dissociar que reside a emancipação do espectador, ou seja, a emancipação de cada um de nós como espectador”. (*ibidem*, p. 21).

De acordo com os argumentos apresentados, percebemos as características de um espectador passivo e espectador ativo em sua maneira prática e dialógica no projeto de formação de espectadores. Ainda no que concernem aos argumentos,

verificamos a presença de uma mesma característica dentro de quadros diferentes de contextos culturais e sociais, ou seja, o espectador possui mesmas características, independente da região ou estado que mora.

Percebemos a importância do espectador passivo para refletirmos sobre práticas artísticas para que esse indivíduo possa ter uma melhor experiência estética e como tornar possível um caminho para o desenvolvimento para um espectador ativo.

Por fim, acompanhamos ainda a contribuição de espectadores ativos para o desenvolvimento de discussões salutares no que diz respeito ao aperfeiçoamento do espetáculo a partir de projetos de formação de espectadores. Creio que diante do que foi posto, a análise e percepção desse tipo de sujeito poderá contribuir para um olhar mais sensível, social, político e cultural para esse sujeito, passivo ou ativo, contribuirá também com o desenvolvimento de projetos de formação e aperfeiçoamento das pesquisas referentes ao espectador.

5 A ESCOLA COMO ESPAÇO DE FORMAÇÃO DO ESPECTADOR

Neste capítulo abordo a situação do ensino de teatro como espaço comprometido com a formação de espectador teatral, bem como discutir sobre seus desafios em tornar estudantes espectadores teatrais ativos.

Sabe-se que nos tempos atuais o Brasil passa por uma 'crise' em todo o sistema estrutural político, social, cultural, econômico e educacional. No teatro, a ausência de leis de incentivos que fomentem verdadeiramente projetos teatrais e espetáculos de grupos e cias, e a ociosidade da utilização dos instrumentos culturais e seus espaços, contribui para a ausência de espectadores. Vários são os motivos pelas quais muitas pessoas não vão ao teatro desfrutar a leitura de uma obra cênica: ausência de um transporte público eficiente, a distância até o Teatro e as apresentações, sessões caras, falta de divulgação, etc. (DESGRANGES, 2003).

As principais causas da falta de público, apontadas por artistas e produtores, dizem respeito ao aumento do preço dos ingressos, motivado pelo alto custo das produções, à violência nas grandes cidades que, somada a falta de segurança pública e à inexistência de estacionamento próprio nos teatros, deixando os espectadores temerosos de saírem de casa durante a noite, à carência de textos que despertem interesse na plateia, (...) além da ausência de campanhas de formação de plateia e de uma lei de incentivo às artes cênicas. (*ibidem*, 2003, p. 21)

Fora isso, artistas, diretores e professores de teatro, buscam maneiras de estimular esse espectador que, em minha opinião, é o que se encontra preso nas telas das mídias digitais numa sociedade cada vez mais capitalista e materialista, principalmente no momento em que o conservadorismo e o fascismo surgem, destacando-se no país, trazendo vistas de retrocesso em leis sociais, trabalhistas e principalmente culturais, colocando o indivíduo brasileiro num futuro em que tenham que temer.

Visto que existem peças com certa complexidade de compreensão tanto pela utilização de signos e com algumas linhas dramáticas não lineares, observou-se, também, que não existia uma proximidade do espectador para com a obra assistida, fazendo com que o prendesse na atmosfera teatral apresentada e que depois proporcionar a pensar criticamente ao que assistiu, como coloca Desgranges (2003)

ao dizer que “o fato artístico só se completa no momento em que o receptor se distancia da obra, retorna à sua própria consciência e, recorrendo ao seu patrimônio vivencial, elabora a sua compreensão dela” (BHAKITIN *apud* DESGRANGES, 2003, p. 30).

A partir dessas ações de projetos de formação de espectadores espalharam-se pelo Brasil tendo como finalidade o desenvolvimento da pedagogia do espectador nas escolas públicas do país no ensino básico. Pretendo discorrer sobre três experiências que fomentaram as práticas dessa formação do espectador, uma delas é de Flávio Desgranges que houve em São Paulo, enquanto orientador em 2004, sendo este o autor quem propôs o desenvolvimento de uma pedagogia do espectador. O segundo projeto a ser estudado, pensando especificamente em nossa região, na capital Manaus, é o desenvolvido nas escolas públicas do ensino básico no Centro de Manaus, pela prof. Dra. Eneila Santos, e a terceira parte, complemento com minhas vivências durante toda minha trajetória acadêmica em Estágio Supervisionado no qual pude experienciar e desenvolver uma iniciação a uma formação de espectadores.

Começamos então a entender o projeto de Flávio Desgranges. Sabendo que o teatro passa por uma crise global e que devemos pensar em ações para atrair esse público, a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo desenvolveu por meio de iniciativas com artistas e professores de teatro locais o Projeto de Formação de Público criado a partir de 2001, “sendo extinto, como se tornou usual em nosso país, assim que a nova gestão assumiu a prefeitura, em 2005.” (DESGRANGES, 2008, p. 1) do qual participou Flávio Desgranges. O objetivo do projeto era garantir o acesso democrático as artes da cena para jovens e adultos do ensino médio da rede pública de ensino do estado e fazer com que a formação desses estudantes fosse garantida com o apoio dos professores por meio de cursos, oficinas e palestras oferecidos a eles, bem como vivências com atores e grupos teatrais após as apresentações.

Além disso, o Projeto de Formação de Público tinha como objetivo desempenhar duas ações pedagógicas simultâneas com trabalhos de médio prazo em que as escolas passavam por meio de formações (DESGRANGES, 2008) fazendo com que os professores e gestores pudessem tomar conta e

responsabilizar-se pela continuidade da formação desses estudantes. E o outro tinha como objetivo em curto prazo que consistia em produzir leituras do espectador, envolvendo oficinas de preparação e desmontagem cênica para todo o espetáculo que desenvolviam, e ao final das apresentações, a organização de um debate com esses artistas, para falar sobre o espetáculo, explicar dúvidas e apontar novas perspectivas para a montagem, visto que para Desgranges (2003) o espectador quando instrumentalizado nos aspectos culturais, contribui para a alimentação de um bom debate diante dos artistas. Um dos objetivos do projeto era também desenvolver o estímulo à produção de interpretações pessoais acerca do projeto (DESGRANGES, 2008).

Com isso, o projeto de Formação levou para mais de 305 escolas públicas, mais de 10 grupos de teatros que utilizavam os Centros Educacionais Unificados – CEU, o que estimulou o governo a investir pela criação de mais 21 centros, construídos no decorrer do projeto, tamanho era o êxito alcançado. Ações como essas fizeram com que a valorização da arte e do teatro fosse possível, estimulando o senso crítico e criativo dos estudantes em sala de aula, fazendo com que pudesse proporcionar a estes participantes uma leitura do teatro e das artes mais aprofundada e de maneira teórico e prática.

Portanto, a pedagogia do espectador está calcada fundamentalmente em procedimentos adotadas para criar o gosto pelo debate estético, para estimular no espectador o desejo de lançar um olhar particular à peça teatral, de empreender uma pesquisa pessoal na interpretação que se faz da obra, despertando seu interesse para uma batalha que se trava nos campos da linguagem. (DESGRANGES, 2003, p. 30)

Partindo desse princípio de desenvolver um debate estético por meio da pedagogia do espectador, penso que é possível fazer uma crítica e desempenhar um olhar mais maduro perante o que o estudante está assistindo. Pensemos sobre a importância desse projeto para o estudante que estuda em escola pública, com condições de estrutura debilitadas. Pensemos também na importância do projeto enquanto ferramenta potenciadora do indivíduo para tornar-se um espectador ativo. Ao estar munido de saberes sobre os elementos teatrais, o contexto de cada cena, podem ajudar ao estudante a se tornar um ser autônomo.

Tornar o espectador iniciante mais íntimo da arte teatral e estimulá-lo para um mergulho divertido amplia sua capacidade de apreender o espetáculo e favorece sua socialização, seu acesso ao debate contemporâneo, sua integração e participação sociais. (DESGRANGES, 2003, p. 36)

A Pedagogia do Espectador é importante, pois, proporciona ferramentas para o desenvolvimento da emancipação do espectador por meio do teatro e educação. O espectador passivo é tomado pela ausência de suportes educativos e intelectuais, incapaz de refletir uma situação de um tema apresentado por um espetáculo de forma profunda, diferente do espectador ativo. E é disso que precisamos em nossas plateias e salas de aula, sociedade, mesas de debates e discussões até mesmo políticas, “educar o espectador para que não se contente em ser apenas o receptáculo de um discurso que lhe proponha um silêncio passivo.” (DESGRANGES, 2009, p. 87) Pois é a partir de uma posição crítica à frente de situações dominantes, que se pode quebrar o dogmatismo, sem ser autoritário, de expor suas ideias sem parecer o dono da verdade.

Assim, a pedagogia do espectador se justifica também pela urgência de uma tomada de posição crítica diante das representações dominantes, pela necessária capacitação do indivíduo-espectador para questionar procedimentos e desmitificar códigos espetaculares hegemônicos. (DESGRANGES, 2003, p. 38)

Um dos projetos que contemplam essa iniciativa como já exposto anteriormente é o da prof. Dra. Eneila Santos, “Leitores de espetáculos teatrais: olhares emergentes na cotidianidade escolar”, como atividade de extensão pela ESAT/UEA, com alunos do primeiro ano do Ensino Médio das escolas públicas do Centro da Cidade de Manaus. A atividade do projeto é realizada desde 2014 no qual pude participar em alguns encontros, como voluntário.

Os estudantes da Escola Estadual Brasileiro Pedro Silvestre, realizaram uma leitura tátil (SANTOS, 2017) de *Romeu e Julieta* de William Shakespeare (1564-1616). A escolha do texto e do gênero fez parte do que os estudantes estavam estudando na disciplina de arte, teatro elisabetano. Os estudantes resolveram modificar as propostas do projeto que era fazer uma leitura do espetáculo e seus elementos de acordo com os encontros antes e depois da peça teatral, e partiram

para atuarem no palco e vivenciar o trabalho dos atores no teatro, “sentindo na pele cada parte que compõe a unidade cênica” (Santos, 2017, p. 8). Os estudantes foram divididos em grupos de estudos de cada elemento cênico do teatro como figurino, cenografia, direção, dramaturgia, sonoplastia, atuação técnica.

A mediação de cada elemento foi feita pelo licenciando bolsista do projeto, utilizando vídeos, textos, amparando-se pelos recursos tecnológicos em consonância com as orientações da professora de arte responsável pela turma, toda orientação e ações partiam da professora Eneila, a responsável pelo projeto.

Ao observarem os elementos da encenação, os espectadores podem perceber a existência, o funcionamento, e a utilização de cada um deles. Isto porque a encenação deixa claro como o artista teatral (diretor, cenógrafo, figurinista, ator, etc.) os está utilizando, possibilitando que o espectador perceba que, se a cena é assim apresentada, ela poderia também ser concebida de outras maneiras; (DESGRANGES, 2009, p. 91)

Acompanhei os estudantes para a ida ao Teatro. As escolas localizadas no Centro da cidade de Manaus facilitam a locomoção para ida aos espaços culturais visto que, grande parte está concentrada nessa região. O Teatro Gebes Medeiros foi utilizado pelos estudantes por meio da autorização da Secretária de Cultura – SEC. No primeiro momento os estudantes foram contextualizados sobre a história do edifício teatral, quem era o sujeito que levava o nome do Teatro. Além disso, houve um reconhecimento do espaço pelos estudantes que conheceram os camarins, o palco, os espaços reservados a plateia, assim como o banheiro e área técnica. E percebia os estudantes todos muito ansiosos e deslumbrados com o espaço. Reunimos no centro do palco para fazer um *check-list* dos materiais. Verificamos então adereços levados pelos estudantes, as perucas, as músicas para utilizar nas cenas, o acompanhamento do texto, se estavam todos com a dramaturgia na ponta de língua. Os estudantes estavam em uma construção coletiva para a atuação dos colegas.

Logo depois de feito os últimos detalhes para a apresentação, antes de começarem, o bolsista do projeto de extensão preparou os estudantes com um aquecimento vocal e corporal. Os estudantes também fizeram o reconhecimento do palco, observando os pontos de cada personagem de onde deveriam entrar e sair no

momento da atuação. Nesse momento, percebi que os estudantes estavam se sentindo incomodados com as leituras que estavam fazendo do texto, os personagens os incomodavam em algo, os atores e atrizes responsáveis pelas cenas não encontravam uma fluidez na construção da cena. Então, os estudantes resolveram inverter papéis, personagens modificados em suas estruturas totalmente diferentes da história original. Transformaram para o contexto atual em que vivem os estudantes, utilizando músicas de artistas *pop's*, uma linguagem coloquial comparada ao que foi escrita pelo autor original, mas mesmo assim, o sentido e a essência do texto não se perderam em nenhum momento. Ou seja, os estudantes apropriaram-se da história e se distanciaram para uma reflexão crítica da história e no momento em que colocam novas inversões e propostas diferentes do que pede o texto, existe então a intenção de uma nova leitura e atuação da cena. Sinais claros de espectadores ativos, neste caso, que interferiram na cena, que se propuseram a se colocar no papel de atores.

Tal atitude só foi possível acontecer por meio dos encontros, mediações e contextualização das histórias para os estudantes. Sem isso, não haveria proximidade, empatia com a história, muito menos novas visões para o desenvolvimento do contexto que pedia o texto. E ainda mais, os estudantes foram contra a primeira proposta do projeto que se limitaria a leitura do espetáculo antes e depois da apresentação e decidiram ir à cena. Pude perceber que os estudantes são todos ativos e que se oferecem para estarem a frente das propostas. Isto levou uma reflexão para os organizadores do projeto em relação a proposta que este levava. Uma situação como esta, inesperada pela professora coordenadora, ajudou-a em novas formulações de atuação do projeto para as próximas ações. E nisso, acredito que as ações formativas, ou de iniciação, possam construir ao estudante, novas perspectivas tanto da aula de artes, como também da visão sobre o teatro. Conversando com alguns estudantes, perguntei se estes já visitaram ou assistiram algum espetáculo no Teatro Amazonas e muitos disseram que não. São ações propositivas de projetos como esses que elevam a importância do teatro e a relação teórico-prática para o desenvolvimento de um estudante crítico, com olhar sensível e reflexivo sobre o meio social em que vive.

Assim, a escola deve oferecer aos estudantes um ambiente em que a arte não deva ser apenas algo para entreter ou ser considerada como uma área

desvalorizada. Pois é na escola que se encontra um grande meio de fomentar futuros espectadores para obras artísticas e para elaboração de montagens até mesmo dentro da escola, exemplo disso foi o que pude presenciar no Estágio Supervisionado na Escola de Tempo Integral Marques de Santa Cruz no bairro São Raimundo, com estudantes do Ensino Fundamental II.

O Estágio Supervisionado em Licenciatura do Curso de Teatro possui três etapas: observação, monitoria e regência. Cada uma delas são determinadas uma quantidade de horas para serem cumpridas na escola do ensino público. A primeira etapa, a observação, tem como objetivo analisar as práticas pedagógicas da professora em sala de aula para com os estudantes, bem como observar a rotina administrativa da escola, acompanhando ainda, as relações dos estudantes com a escola, dentro e fora de sala de aula. A segunda etapa, a monitoria, tem como objetivo, proporcionar ao estagiário, uma relação direta com as tarefas do professor dentro de sala de aula, com manuseio de diário de classe e prestando auxílio ao professor quando necessário. A terceira e última etapa do estágio é a regência, nessa etapa, o estagiário ministra aulas de acordo com a linha de pesquisa no qual escolheu para desenvolver na escola.

No Estágio Supervisionado, desenvolvi com estudantes do Ensino Fundamental II a pedagogia do espectador focado no espectador de Teatro de Rua, utilizando-me da contextualização histórica do teatro, bem como a do Teatro de Rua na cidade - devido minhas vivências artísticas serem em sua maioria construção dessa linguagem popular. Este projeto pretendia apresentar aos estudantes, os diferentes aspectos das linguagens teatrais de rua, afim de que identifiquem as características de uma obra de teatro de rua, como a sua dramaturgia, interpretação, cenografia e figurino.

A Escola de Tempo Integral Marquês de Santa Cruz, fica localizada no bairro São Raimundo, na cidade de Manaus, próximo ao coração do Centro de Manaus. Em 2016 houve a mudança na escola que possuía turmas regulares transformando-as em turmas de tempo integral, devido à implementação do projeto de escolas integrais desenvolvida pelo governo estadual da época. A escola atende o ensino fundamental II, do sexto ao nono ano.

O *Marquês*, como os estudantes gostam de chamar a escola, possui uma estrutura que carece de reforma, visto que, o ensino desenvolvido é de tempo integral. Assim como muitas escolas de Manaus, o prédio não é do governo, de acordo com alguns funcionários, o prédio foi cedido ao Estado. Logo, modificar a estrutura da escola é mais complicado, devido as questões burocráticas. Inclusive, é importante nesta pesquisa ressaltar que o ambiente escolar também deve oferecer em sua estrutura física, condições para que as aulas de arte possam ser desenvolvidas. Como desenvolver uma escola que possa fazer com que o estudante alcance novas sensibilidades, se as estruturas não estão de acordo com a realidade e objetivo de potencializar os saberes dos estudantes, assim como Alves, (2002, p.29) diz “Há escolas que são gaiolas. Há escolas que são asas”.

O Professor de Artes, Paulo Queiroz, é formado em Licenciatura e Bacharelado. Formado pela Universidade do Estado do Amazonas - UEA, na Escola Superior de Artes e Turismo – ESAT. O professor possui seis turmas na qual ministra aula de arte, focado no Teatro, sua formação. São duas turmas do sexto ano, duas do oitavo ano e duas do nono ano. O professor ministra aula de Teatro conforme sua formação, toda via, trabalha outras linguagens artísticas relacionando, porém, somente com Teatro, como: fotografia, música, artes plásticas. Tudo o professor relaciona com sua área de formação, Teatro. É importante destacar a formação do professor em sua área, isso oferece aos estudantes uma experiência mais profunda na linguagem, visto que temos registro que é comum nas escolas, a disciplina de Arte ser ministrada por professores de português, matemáticas, formação que não os habilita a ensinar arte. Proporcionando ao estudante um estudo raso, sem mobilização de fato para com a disciplina e muitas, senão na maioria das vezes, resumindo as aulas em desenhos, pinturas e exibição de filmes sem nenhum aprofundamento estético, e quando há isso.

Logo nos primeiros dias que estava fazendo a observação, o professor conversava sobre as diferenças entre a teoria e a prática nas aulas. Questionava-me sobre tal disciplina ministrada na faculdade onde, segundo ele, “tudo é muito bonito, muito fácil”, porém na prática, são situações diferentes. Disse-me ainda sobre as turmas que ministrava as aulas. Já colocava para mim as turmas que de acordo com ele são as ‘mais difíceis’. Mesmo assim, não foi algo que deixou afetar-me, pois acredito que primeiro é necessário vivenciar essas experiências, ter antes o contato

com a turma, ao invés de entrar em sala e pensar de acordo com o pensamento do professor. Além disso, ouço muitos professores de outras disciplinas, taxando turmas e estudantes. Condenando o modo de aprendizado dos estudantes. Os professores deveriam entender que “O processo de aprendizagem do aluno não segue percursos programados *a priori* pelo professor. É no cotidiano escolar que os alunos revelam tempos e condições necessárias ao processo.” (HOFFMANN, 2009, p 41).

Desse modo, entende-se que cada estudante tem seu tempo de compreender os conteúdos trabalhos na escola. Mesmo que o professor - seja ele de artes, matemática, português, etc. - tenha que seguir seu plano de aula e o conteúdo a ser trabalhado, faz parte do trabalho do mesmo, fazer com que o estudante possa, no seu tempo, compreender o que puder sobre os conteúdos. Devido ao calendário da escola e o tempo que o professor de arte deveria cumprir suas atividades, pude aproveitar ao menos três aulas com os estudantes. Na minha primeira aula de regência, trabalhei com os estudantes o espaço teatral e as possibilidades que poderiam ser desenvolvidas novas intervenções artísticas.

A preparação deu-se da seguinte maneira. Os orientei sobre a atividade pedindo que a partir do momento em que saíssem da sala de aula, que buscassem um olhar sensível e artístico sobre o espaço do prédio, disse-lhes que muitas vezes olhamos, mas não enxergamos, não prestamos atenção ao espaço que convivemos. Logo depois, pedi para que os estudantes separassem em seu caderno uma folha em branco, lápis ou caneta para fazer anotações sobre suas concepções do espaço. Sobre espaço, Castro (2015) define que:

Espaço – O mesmo que lugar; local; ambiente. Embora a palavra tenha diversas associações ao contexto teatral, sozinha, traz um entendimento menos pretensioso. De maneira geral refere-se a um determinado ponto, área, enquanto localização. Também pode se relacionar à extensão, seja ela definida, ou limitada. (CASTRO, 2015, p.25)

Com esse entendimento de espaço, pedi que os estudantes se organizassem em fileiras para fazermos a análise do espaço da escola. Ao sair da sala, os estudantes estavam agitados, outros já começavam a fazer a anotação em seu

caderno. Subimos nas áreas do segundo andar da escola, refeitório, escadaria que dá acesso à quadra, área externa da escola e a quadra esportiva.



Fig. 1 – Observação do espaço na área externa/ acervo pessoal.

A primeira parada da excursão foi no segundo andar, onde se podia ver amplamente o espaço da escola. Pedi que os estudantes concentrassem seus olhares ao novo que poderiam estar na sua frente. Um detalhe que passara despercebido. A cor das paredes. O clima. O som. Todos os sentidos que pudessem ser sentidos! Imaginados! Tornando o ambiente uma sinfonia de sensações! Percebia nas expressões dos estudantes, olhares instigadores, provocadores, admirados, outros nem ligavam.

Acredito que essa percepção do estudante pelos espaços que frequenta, analisando características antes não percebidas, possa contribuir para um olhar mais perceptivo e sensível diante de uma obra teatral, buscando fazer com que não apenas observem, mas veja e percebam e tenham consciência no mundo de forma reflexiva, assim como coloca Fusari e Ferraz (2001):

“O ato de ver ao ser aprimorado permite-nos observar melhor o mundo, o ambiente, a natureza. Um bom observador, investigando detalhes, encontrará particularidades que poderão enriquecê-los.”
(FUSARI; FERRAZ, 2001, p. 79)

Logo depois, descemos para uma área em que se dá acesso para a quadra. Um pequeno espaço entre alguns entulhos de ar-condicionado, bebedouro. Uma

porta de madeira, velha, encara a escada. Numa cor de azul desbotado e as luzes transpassando por entre os espaços da porta, criava uma imagem um tanto instigadora, lembrando prisões antigas. Ainda estimulando aos estudantes o exercício de ver conforme apontado por Fusari e Ferraz de que “ver é também um exercício de construção perceptiva onde os elementos selecionados e o percurso visual podem ser educados.” (2001, p. 78)



Fig. 2 Estudantes em observação na área da escadaria

Partimos então para a área do refeitório. Os estudantes espalhavam entre as mesas e cadeiras de madeira enormes. Os estudantes agrupavam-se e debatiam juntos. Observava cada aluno e muitos se moviam no espaço afim de procurar curiosidades sobre as paredes, o ralo, o pequeno jardim. Logo após a passagem no refeitório, os estudantes encaminharam para a parte externa da escola. Espalharam-se e voltaram a fazer anotações. Sempre indicando aos estudantes o que poderiam observar, instigando-os a olharem sempre a fundo do que estavam logo de cara para eles.



Fig. 3 Estudantes na área externa da escola/ arquivo pessoal

Reunimos em meio à quadra e em círculo pedi que os estudantes falassem sobre suas impressões e as anotações. Muitos estudantes explanavam sobre as diversas possibilidades de apresentações e instalações artísticas nos espaços pelos quais passamos. Apontaram novos olhares e perceberam espaços que antes não tinham percebido. Trabalhando nesse sentido em uma prática que Desgranges (2009) coloca como uma abordagem de integração escolar, que diz respeito às motivações causadas pelo espetáculo interligando as atividades escolares, “os procedimentos pedagógicos de integração escolar acontecem, por via de regra, após espetáculo e estabelecem relações entre a encenação vista pelos alunos e as diversas áreas do conhecimento” (*ibidem*, 2009, p. 29).

Logo que ouvi as impressões dos estudantes sobre o que puderam perceber e o que anotaram, explanei sobre o espaço teatral e as possibilidades e perspectivas de espaço cênico no teatro de rua. Sobre espaço cênico, Castro (2015) define da seguinte maneira:

Espaço Cênico – Refere-se ao espaço identificado como a área que compreende a evolução, a movimentação dos atores e a composição do elemento teatral, ou seja, o que se coloca para a plateia como elemento de representação cênica. Basicamente é o espaço do palco, ainda que esse possa ser composto também pela plateia. (CASTRO, 2015, p.26)

Com isso, pude esclarecer aos estudantes que dentro dos espaços cênicos estão também os elementos teatrais do Teatro de Rua como Castro (2015) diz que

“nessa definição, podemos incluir cenografia, os atores e o que mais possa ser identificado como parte constituinte da cena.” (*ibidem*, 2015, p. 26).

Trabalhei em outro momento com sonoplastia. Segundo Castro (2015), a sonoplastia focada no Teatro de Rua, nos traz possibilidades lúdicas, imagéticas e também a sonoplastia pode vir como personagens. Para essa aula, muitas possibilidades criativas dos próprios estudantes foram trazidas em cenas. Primeiro, contextualizava algumas funções da sonoplastia. Sabendo-se de suas variadas possibilidades, resolvi resumi-la em três características: primeira como a sonoplastia para dar clima à cena, segunda como sonoplastia para destacar uma ação e a terceira para a sonoplastia caracterizar um personagem. As aulas de sonoplastia me impressionaram.



Fig. 4 Instrumentos utilizados nas aulas/ acervo particular

Depois de contextualizar algumas utilidades da sonoplastia e tirar as dúvidas da turma, pedi que os estudantes reunissem em grupos, depois pedi que os estudantes escolhessem uma das características da sonoplastia e pensando no que Spolin (2010) desenvolve no jogo teatral colocando O QUE, ONDE e COMO, os estudantes deveriam desenvolver uma cena destacando a sonoplastia. Os estudantes eram livres para desenvolverem como quisessem as cenas, porém, obedecendo aos critérios estabelecidos em conjunto. Após alguns minutos, pedi que os estudantes ficassem no espaço como palco italiano, definindo plateia e palco. Caracterizando assim o jogo do improviso teatral (SPOLIN, 2010).

E as cenas foram bastante satisfatórias para mim. Tanto que, em uma das cenas realizadas por uma dupla de alunas, os demais colegas pediram para que repetissem a cena. Com isso, como tinha tempo, continuamos com a mesma cena, levando em consideração as intervenções dos estudantes que se dispunham em indicar o que foi coerente em cena, e se a sonoplastia e a característica da mesma ficaram evidentes diante do público.



Fig. 5 Estudantes ensaiando antes de apresentarem para a turma. / acervo pessoal

Os resultados foram muito satisfatórios e surpreendentes para mim. Não imaginei que os estudantes teriam tanta criatividade diante de algumas situações. A partir dos diálogos, foi possível pensar em minhas práticas, pesquisas, carreira acadêmica, artística e educacional. Acredito que houve uma evolução diante do meu trabalho prático em sala de aula no Fundamental II. Minha pesquisa não pode ser desenvolvida como esperava, devido ao calendário escolar, as atividades extraclases fizeram com que o meu trabalho tenha ficado ainda em construção.

Com essas experiências que pude vivenciar nos projetos relatados, compreendi que a formação do espectador é um processo que exige um trabalho constante e de resistência. É constante, pois, não é possível formar um espectador em poucas semanas ou em alguns meses, o trabalho de formação do espectador exige tempo para ser maturado em sua consistência e compreensão.

Entender que estes projetos são apenas um galho na imensa árvore do saber e que regada, cuidada e tratada com muita dedicação, os frutos terão consequências, sendo espectadores que conhecem a si, a situação em que vivem,

reconhecem a arte como uma linguagem fundamental em sua construção social. A escola como sendo um importante meio de contato direto com o estudante, pode proporcionar ao professor de Arte, não apenas aulas ofertadas de acordo com o calendário acadêmico ou com o plano de aula traçado no decorrer das reuniões de planejamento, é necessário também que o mesmo seja flexível, que perceba os estudantes enquanto criadores artísticos também.

E assim, fazer com que o ambiente escolar possa ser um grande potencializador de indivíduos emancipados e ativos, determinando uma quebra do sistema posto atualmente em que sucateia não somente os profissionais da educação, como, também, a estrutura física das escolas e os investimentos para manutenção desses locais.

Vale registrar também Festivais de Teatro e demais linguagens artísticas que acontecem nas escolas das periferias da Cidade de Manaus. Um exemplo disso é o projeto do professor Iran Lamengo, com o Festival de Teatro de Periferia, que acontecia sem verba alguma do Estado, no bairro Santa Etelvina, próximo à estrada AM-010 que dá acesso aos municípios da região metropolitana de Manaus, inclusive, no qual pude participar antes de adentrar na faculdade. Na própria Escola de Tempo Integral Marques de Santa Cruz que possui um festival de danças folclóricas há anos, pude perceber as influências artísticas deste festival na escola e nos estudantes. Além disso, no Colégio Amazonense Dom Pedro II, também possui um projeto pelo qual é desenvolvido pelo Professor Cornélio, mas realizado nas disciplinas de português e literatura, em que os estudantes do 1º ano do Ensino Médio precisam adaptar um livro de autores clássicos em uma apresentação teatral. São projetos de iniciativas e resistências que podem propor aos estudantes-espectadores, a visão crítica e sensível por meio da arte.

Enfim, como já ouvi em algumas aulas e encontros sobre arte e educação, a semeadura dos que plantam hoje, no ramo da educação, verão seus resultados e reflexos somente daqui uns anos, ou nem mesmo os veja, pois podem nem estarem vivos, mas a sociedade se modificará, o sistema irá voltar-se ao povo, e os princípios da carta magna respeitados, como dizia a letra da música de Chico Science, um grande artista e músico pernambucano, “que eu me organizando posso

desorganizar/Que eu desorganizando posso me organizar” (CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI, 1994).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como podemos acompanhar, a formação do espectador são abordagens que podem contribuir para o desenvolvimento de um estudante em espectador ativo, este trabalho pôde proporcionar o aprofundamento das várias complexidades educacionais e artísticas no qual se forma um espectador, tanto no que tange na área artística como na educacional e para a sociedade como um todo.

Os autores puderam me ajudar academicamente por meio de suas perspectivas críticas e amplas no foco do problema em que se encontra o sujeito espectador atualmente e como se construiu este indivíduo. Pude perceber uma evolução acadêmica diante de tantos autores que puderem dar-me novos olhares como professor e artista, muitos autores dos quais tenho a honra de conviver.

Salienta-se que a problemática abordada pelo trabalho é calcada na investigação da transição do espectador passivo em espectador ativo e como se caracteriza esse indivíduo e, quais os fatores e características dos quais possuem cada indivíduo para que pudéssemos compreender suas reações diante das obras teatrais. Com isso, acompanhado da hipótese de que um indivíduo instrumentalizado de conhecimentos artísticos e entendimentos dos elementos que deste consiste, auxilia, portanto, na sua compreensão das obras teatrais, bem como, os demais gêneros artísticos. Como auxílio para o desenvolvimento para buscar respostas a minha hipótese, os objetivos do trabalho era perceber o que caracterizava o espectador passivo e o espectador ativo. Creio que estes objetivos foram alcançados no decorrer das discussões e análises feitas pelos trechos trazidos de entrevistas realizadas em outras publicações.

Inicialmente, verificamos os aspectos históricos que moldaram o espectador. No qual se pode dizer que a história tem influência nas características dos espectadores atualmente.

Foi a manifestação da formação da burguesa que resquícios da segregação de espectadores, fizeram com que um espectador passivo pense somente pela percepção do superficial.

Percebemos ainda como o espectador era tão próximo de suas obras que com o passar das épocas foi distanciando, condicionado em uma área reservada para este indivíduo, foi se distanciando tanto que se acabou tendo que pensar em projetos que trouxessem esses espectadores novamente ao teatro. E quanto tempo depois ainda se reproduz essas divisões nos projetos teatrais construídos atualmente.

Notamos ainda no que se refere a essa transição que é por meio de incentivos de formações de espectadores que estes espectadores passivos, podem emancipar-se da superficialidade e avançar para a construção ativa do seu pensamento. Os aspectos desses espectadores passivos se resumem em um conjunto de ausências sociais: ausência de uma educação com bons investimentos para desenvolvimento de projetos artísticos de formação e continuidade, ausência de uma estrutura escolar que poderia atingir de forma prática os estudos de teatro como uma sala específica para o desenvolvimento de ensaios, exposições de filmes sobre peças clássicas, biografias de autores e dramaturgos, dentre outros, e auditório equipado para construção de apresentações. Atualmente os auditórios das escolas de Manaus, tanto nas escolas que não são integrais, como as do período de turnos, não possuem estruturas mínimas para uma realização de apresentações artísticas, sem coxias, varas de iluminação, seria bem caro para o governo investir em tamanha qualidade de estrutura para as escolas. Mas quando se AMA, se investe, diferente disso, quando se tem dinheiro, preferem desviar para cofres próprios.

Percebi durante o trabalho que os registros sobre os espectadores passivos são poucos. Algumas pesquisas apontam apenas pela contribuição e um olhar do espectador ativo para o teatro, porém, podemos pensar que o espectador passivo também pode contribuir não apenas para o nosso trabalho artístico, mas ao pensar em abordagens mais profundas e pedagógicas desses indivíduos. O professor de arte pode identificar esse sujeito em sala por meio de suas aulas e desenvolver, como um escultor trabalha em sua escultura, uma forma de quebrar as pedras do pensamento com arte. A escola pode contribuir com os projetos pedagógicos que abordam essas ações de saídas das escolas com menos burocracias e acompanhando o pensamento da importância do teatro, da arte, na formação desse estudante.

Portanto, podemos identificar por meio dos argumentos dos espectadores ativos que seus apontamentos são profundos, que alimentado por professores de arte e integrantes de projetos de formação, podem contribuir para que o olhar e o entendimento do sujeito na sociedade e sua posição no mundo, pode contribuir de uma forma em que a arte tenha sua devida importância e ganhe o respeito por eles. O espectador ativo aponta além do que assiste, compara e visualiza com profundidade e complexidade os signos que os atinge. Tal característica dentro de sala de aula é de fundamental importância para uma educação libertadora e para o desenvolvimento da autonomia do sujeito.

Além dos argumentos apresentados e relacionados com os espectadores-estudantes pude fazer uma reflexão diante das minhas vivências acadêmicas. Um espetáculo de teatro apresentado na escola encontra diferenças quando é apresentado em uma estrutura própria para tal. É claro que existem diferenças de montagens levadas para a escola, em que os estudantes já estão ali, em seu ambiente, e que muitas das vezes as montagens teatrais são fruídas de forma muito bem-vinda pelos estudantes e servidores da escola, no entanto, algumas montagens não são transmitidas ao espectador-estudante de uma forma prazerosa, artística, devido às estruturas precárias, ausência de condições próprias para que uma montagem possa acontecer.

Podemos apontar que existe também que a logística desses estudantes para a ida aos espetáculos é trabalhosa, exigindo dos professores paciência e persistência. Acredito que não somente os edifícios teatrais, mas também os museus, galerias de artes, parques, reservas florestais, estejam sofrendo por ociosidade e uma frequência mínima nos espaços culturais como visto na pesquisa apresentada no início do trabalho. A complicação de levar uma turma de estudantes seja difícil desde a autorização dos responsáveis até a logística do transporte. Podemos pensar nos estudantes que estão nas regiões periféricas e difícil acesso ao Centro da cidade, onde se encontra a maioria dos eventos culturais. Ampliar as relações de formações para esses estudantes, democratizar o debate para estes que também produzem dança, teatro, música e discutem sobre mas que muitas vezes não existem oportunidades de difundirem para outras regiões da cidade a sua obra.

O que posso concluir dizendo para os professores que participam dos projetos de formação é resistência. Essa resistência para que seja possível não cair na primeira dificuldade em que a gestão escolar possa colocar quando se pede para sair com os estudantes a um teatro. Resistência para que não se perca a esperança na educação como transformação de emancipação do indivíduo; acreditar que é possível tornar estudantes ativos em sua comunidade, no seu meio social, político e artístico. Mostrar a esse indivíduo que através da arte, do teatro, é possível modificar a pirâmide social, mas primeiro enxergando-se, distanciando-se, descobrindo seu poder reflexivo e crítico para que seja expressivo.

Tanto aos professores como também cabe aos pesquisadores da área cabe reafirmar o valor da palavra resistência. Sabe-se que as oportunidades de vida de um pesquisador no país são difíceis com tantos investimentos sendo cortados em ciência e tecnologia. Permanecer resistente às dificuldades de continuar as pesquisas relacionadas aos espectadores, permeando o diálogo com diversas entidades artísticas, afim de formar um rede de colaboração em que seja vista as dificuldades não apenas regionais, mas as de todo o País para oferecer aos pesquisadores da área novas perspectivas e caminhos para alcançar uma unidade no que diz respeito ao ensino do teatro.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Hiago Gonçalves de. **Análise da recepção do espetáculo “Alice” no Festival de Teatro Velha Joana – MT: Espectadores “formados” e espectadores “não formados” pela escola de teatro faces**. Monografia. (Licenciatura em Teatro). Departamento de Artes Cênicas, Universidade de Brasília, Mato Grosso, 2017.

ALVES, Rubem. **Por uma educação romântica**. 7 ed. Campinas: Papirus, 2002

BARRETO, Cristiane. **Formação do Espectador Criativo**. In: Repertório, Salvador, nº 20, p. 191-193, 2013.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

CASTRO, Jhon Weiner de. **Espaço Teatral: A influência direta em montagens para o teatro de Rua. Uma análise a partir dos trabalhos do grupo Mambembe**. 2015. v. 1, Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de Federal de Uberlândia, 2015.

CARNEIRO, Leonel Martins. **A construção do espectador teatral contemporâneo**. *Sala Preta*, pp. 1 - 28, 2017.

_____, Leonel Martins. **A experiência do teatro: Jhon Dewey ao espectador do teatro contemporâneo**. *Sala Preta*, v. 13, n. 2, p. 56-71, 15 dez. 2013.

CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. Da Lama ao Caos. **Da lama ao Caos**. Rio de Janeiro, Estúdio Nas Nuvens, 1994.

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

_____. **A Pedagogia do Teatro: Provação e Dialogismo**. São Paulo: HUCITEC, 2006 .

_____. **A inversão da olhadela: Alterações no ato do espectador teatral.** São Paulo: HUCITEC, 2012.

_____. **Teatralidade Tátil: Alterações no ato do espectador.** Sala preta, v. 8, p. 11-19, 28 nov. 2008.

_____. **A mediação Teatral: Anotações sobre o Projeto de Formação de Público.** Urdimento, v. 10, p. 75-83, dez. 2008.

_____, Flavio. A posição do Espectador: Perspectivas Pedagógicas. In: ADILSON; TELLES; Florentino, Narciso. **Cartografia do ensino do Teatro.** (orgs.) Uberlândia: EDUFU, 2009. 85-94.

SANTOS, Eneila Almeida dos. **Leitores de espetáculos teatrais: Atitudes investigativas dos estudantes do ensino médio de Manaus.** In: Congresso da Federação de Arte/Educadores do Brasil, 2016, Boa vista, Anais. 2016, PDF.

FUSARI; FERRAZ. Maria F. de Rezende e, Maria Heloísa C. de T. **Arte na Educação Escolar.** São Paulo: Cortez Editora, 2001.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa.** São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GABRIEL, Juan; MELO, Tiago. **Pesquisa revela que Manaus possui um dos mais baixos consumos culturais do país.** *Jornal Acrítica*, Manaus, 21 de Ago. de 2018. Disponível em: <<https://www.acritica.com/channels/entretenimento/news/pesquisa-revela-que-manau-possui-um-dos-mais-baixos-consumos-culturais-do-pais>> . Acesso em 16 de Set. de 2018.

HOFFMANN, Jussara. **Avaliar para promover: as setas do caminho.** Porto Alegre, Mediação e Distribuidora e Livraria Ltda, 2009.

JAPIASSU, Ricardo. **Metodologia do Ensino de Teatro.** São Paulo: Papyrus, 2001.

KOUDELA, Ingrid Dormien; ALMEIDA JÚNIOR, José Simões de. **Léxico de pedagogia do teatro.** 1 Ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

LIMA, Samira. **Praça da Bíblia receberá pela primeira vez evento não religioso, em Ji-Paraná.** G1 Rondônia, Rondônia, 07 de Mar. de 2015. Disponível em: < <http://g1.globo.com/ro/rondonia/noticia/2015/03/praca-da-biblia-recebera-pela-primeira-vez-evento-nao-religioso-em-ji-parana.html> >. Acesso em 07 de Out de 2018.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao Teatro.** São Paulo: Ática S.A, 1994.

MATARÉSIO, Larissa. **RO é o estado do país com maior percentual de evangélicos.** G1 Rondônia, Rondônia, 18 de Jun. de 2012. Disponível em: < <http://g1.globo.com/ro/rondonia/noticia/2012/06/ro-e-o-estado-do-pais-com-maior-numero-de-evangelicos.html> >. Acesso em 07 de Out de 2018.

MATIAS, Lígia Borges. **O quarto criador da cena narrativa.** In VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010.

MORAES, Martha Lemos de. **Formação de espectadores jovens e adultos: a recepção teatral no programa educativo Sesc Arte-Educação – Transformando plateias.** Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, Distrito Federal, 2014.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da Arte.** São Paulo: Cortez, 1999.

PENNA, Maura. **Construindo o primeiro projeto de pesquisa em educação e música.** Porto Alegre: Meridional, 2015.

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

ROSSETO, Robson. **A estética da recepção: o horizonte de expectativas para a formação do aluno espectador.** s.l, s.n.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o Teatro Contemporâneo.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro.** 5ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.