

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**FERNANDA MARÍLIA ROCHA**

**O HÁBITO HABITÁVEL:  
A EXPERIÊNCIA DE SER ESPECTADOR COM ALUNOS DE UMA  
ESCOLA PÚBLICA DE PORTO ALEGRE**

Porto Alegre, agosto de 2012.



**TEATRO  
BRUNO KIEFER**

**O HÁBITO HABITÁVEL:  
A EXPERIÊNCIA DE SER ESPECTADOR  
COM ALUNOS DE UMA ESCOLA PÚBLICA  
DE PORTO ALEGRE**

**TEATRO  
RENASCENÇA**

**TEATRO DE  
CÂMARA**

**TEATRO DO  
SESC**

**FERNANDA MARÍLIA ROCHA**

**O HÁBITO HABITÁVEL:**

**A experiência de ser espectador com alunos de uma escola pública  
de Porto Alegre**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Clóvis Dias Massa

Porto Alegre, agosto de 2012.

## **Agradecimentos**

Agradeço imensamente e com muito carinho ao meu Orientador, Clóvis Dias Massa, que com empenho e sensibilidade soube conduzir essa simples peregrina pelos vastos campos do saber e fazer acadêmico, me guiando até aqui com sua sábia tranquilidade.

Agradeço com muito amor a todos os peregrinos participantes do Projeto: Alexandre, Alexsander, Ana, Bruna, Camila, Daniela, Daiane, Desirée, Fabiano, Gabriel, Karina, Laiza, Lia Mara, Mariana, Nicolas, Rafaela, Rainnier, Taís, Thiago, William. Pelo companheirismo e disponibilidade de se aventurarem comigo no universo do Teatro. Por tudo que aprendi e vivi com cada um.

Agradeço à Escola Estadual de Ensino Fundamental Porto Alegre pela acolhida e apoio dado para a realização do Projeto, em especial à Jussara Cecchini pela amizade e parceria.

Agradeço à Coordenação de Artes Cênicas da Secretaria Municipal de Cultura, pela contribuição de Breno Ketzer, e aos artistas, grupos e companhias teatrais que apoiaram o Projeto e ajudaram a tornar o Teatro acessível ao grupo de participantes: Viviane Juguero, Jessé Oliveira, *Cia Ondina & Tufoni*, *Cia Stravaganza*, *Grupo Cuidado que Mancha*, Plínio Marcos Rodrigues, *Grupo Farsa*, Anna Fuão e *Usina do Trabalho do Ator*.

Agradeço aos meus professores mestres, presentes ou distantes que me ensinaram a trilhar os caminhos do Teatro com amor, em especial à: Vera Lúcia Bertoni dos Santos, Silvia Balestreri Nunes e Flávio Desgranges.

Agradeço aos colegas de mestrado, por todas as manhãs, conversas e cafés compartilhados.

Agradeço aos meus pais e a toda minha família, pois juntos compartilhamos as nossas vidas em um processo constante de aprender uns com os outros. Amigos que me ajudaram a me compor e me fazem ser uma pessoa cada vez melhor.

Agradeço com muito afeto e gratidão ao meu irmão Rafael que sempre me ajuda em todos os "apertos", principalmente naqueles do campo "misterioso" da Informática. E ao meu irmão Marcelo, agradeço pelos incentivos que me dão asas pra me lançar no "mundo lá fora".

Aos meus amigos e parceiros de caminhada agradeço pela confiança plena, a motivação e a cumplicidade. À Mari, pela irmandade de toda uma vida, à Vic pela companhia surpreendentemente maravilhosa, à Adri e à Lu pelas trocas generosas, ao Romes pelo quaquaquá das nossas cantorias, à Anelise pela presença suave e constante, ao Roberto por nossas conversas de bar sempre tão estimulantes, à Létz pela sua irreverência e amizade. A todos aqueles que estiveram do meu lado, dividindo tempo, choro, gargalhadas, dor, prazer, experiências.

Ao meu grande amor Jefferson, agradeço pela intensidade da paixão e da amizade, que faz do nosso encontro uma dádiva pra toda nossa vida. Porque juntos somos mais fortes.

*" [...] o sujeito da experiência é aquele que sabe enfrentar o outro enquanto que outro e está disposto a perder o pé e a se deixar tombar e arrastar por aquele que lhe vai ao encontro: o sujeito da experiência está disposto a se transformar numa direção desconhecida."*

Jorge Larrosa

## **RESUMO**

O tema do trabalho diz respeito ao processo de formação de espectadores. A partir das noções de *experiência* e *hábito* contempladas nas teorias de Jorge Larrosa e Virgínia Kastrup, respectivamente, parte-se do princípio de que o prazer estético advém do próprio experimentar, assim o hábito de ser espectador passa a ser construído, portanto, *habitável*. Os sujeitos da pesquisa são 20 alunos de 6º série do Ensino Fundamental da Rede Estadual de Porto Alegre, que tiveram acesso a peças teatrais ao longo de uma experiência continuada. O objetivo é discernir princípios fundamentais para a construção do gosto estético na prática do “tornar-se” espectador. Busca-se verificar quais resultados essa experiência traz para os estudantes e como pode contribuir para a transformação dos seus horizontes estéticos.

Palavras-chave: Teatro, Recepção Teatral, Educação.

## **ABSTRACT**

The work's theme relates to spectator's formation. It starts at the notions of *experience and habit*, contemplated in Jorge Larrosa and Virginia Kastrup theories, respectively, beginning in the principle the aesthetic pleasure comes from their own experience, so the habit of being a spectator will be built, thus habitable. The research's subjects were 20 students of 6<sup>th</sup> grade of elementary school of the State Network of Porto Alegre, who had access to plays along a continuous experience. The aim is to discern the fundamental principles for the construction of aesthetic taste in the practice of "becoming" spectator. Research results verify this experience brings to students and how it can contribute to the transformation of their aesthetic horizons.

Keywords: Theatre, Theatre Reception, Education.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>1. PERSPECTIVAS TEÓRICAS DA PESQUISA</b> .....	14
1.1 O ESPECTADOR TEATRAL ATRAVÉS DO TEMPO .....	14
1.2 O “PULO DO GATO”: O SABER DA EXPERIÊNCIA .....	24
1.3 A APRENDIZAGEM DE UM ESPECTADOR DE TEATRO: UM HÁBITO <i>HABITÁVEL</i> ? OU A DIMENSÃO DE INVENÇÃO NO SABER DA EXPERIÊNCIA .....	28
<b>2. SEGUINDO AS TRILHAS CRIADAS PELOS PEREGRINOS</b> .....	34
2.1 O TEATRO NO MEIO ESCOLAR .....	34
2.2 ESPAÇO-TEMPO DA PESQUISA .....	35
2.3 METODOLOGIA DA PESQUISA .....	41
2.4 APRESENTAÇÃO DO PROJETO .....	42
2.5 PRIMEIRA EXPERIÊNCIA: <i>"EU ME SENTI UM DELES"</i> .....	44
2.6 PRIMEIRAS IMPRESSÕES: MAPEANDO APRECIACÕES E AFETOS .....	51
2.7 SEGUNDA EXPERIÊNCIA: <i>"ELES PEGAM?"</i> .....	66
2.8 TERCEIRA EXPERIÊNCIA: <i>"EU ACHEI QUE NINGUÉM FOSSE AO TEATRO"</i> .....	76
2.9 QUARTA EXPERIÊNCIA: <i>"A GENTE QUER SER ESTRANHA"</i> .....	83
2.10 QUINTA EXPERIÊNCIA: <i>"TÁ SENDO UM NOVO CAMINHO"</i> .....	88
2.11 SEXTA EXPERIÊNCIA: <i>"VAI DAR TUDO CERTO"</i> .....	97
<b>3. EXPERIENCIAÇÃO EM TEATRO: UMA PRÁTICA PARA O PORVIR</b> .....	103
3.1 ETAPA PRELIMINAR DE APROXIMAÇÃO DO TEATRO .....	104
3.2 MARCAS DAS TRILHAS DEIXADAS NOS PEREGRINOS .....	110
3.3 ASPECTOS DO PROJETO FAVORÁVEIS AO HÁBITO .....	113
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	117
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	121
<b>OBRAS CONSULTADAS</b> .....	124
<b>APÊNDICES</b> .....	126

## INTRODUÇÃO

### **Eu faço Teatro. Para quem?**

Meu encontro com o Teatro aconteceu na época dos meus doze anos de idade. Ao iniciar uma oficina com Élcio Rossini<sup>1</sup> no Projeto *Descentralização da Cultura*<sup>2</sup>, localizado no bairro em que morava, pude desvelar pela primeira vez os mistérios que constituíam o fazer teatral. Revelações mágicas se sucederam para uma menina curiosa, que desde criança já se sentia parte desse universo, em suas brincadeiras e experimentações. Os espetáculos criados ao longo de um ano de aulas eram apresentados no Renascença, espaço teatral privilegiado da cidade de Porto Alegre. Nessas situações de muito entusiasmo, as únicas coisas que me causavam um certo estranhamento ao estar no palco eram a distância e a falta de visibilidade que se tinha do público durante o momento da apresentação. Incomodava-me o fato de não conseguir ver as pessoas que estavam me assistindo e não poder perceber suas reações sobre a peça.

Passados cinco anos de oficina<sup>3</sup>, com diferentes professores e espetáculos realizados, entrei no curso de graduação em Licenciatura em Teatro, da UFRGS. Durante o primeiro ano de faculdade, em 2003, fui convidada a participar do espetáculo de Teatro de Rua *Amor de Dom Perlimplim com Belisa em seu Jardim*, com o grupo *Corpo Estranho*<sup>4</sup> e a direção de Jessé Oliveira<sup>5</sup>. Como atriz, nunca tinha me imaginado nessa situação de fazer Teatro na rua. Sentia-me desprotegida, despreparada.

---

<sup>1</sup> Doutor, formado pelo Instituto de Artes da UFRGS, como artista plástico. Iniciou carreira em 1982, em Porto Alegre, onde exerce atividades teatrais também como ator, autor e diretor.

<sup>2</sup> Projeto de oficinas culturais nos bairros da cidade de Porto Alegre, da Secretaria Municipal de Cultura.

<sup>3</sup> Boa parte dessa trajetória no Projeto *Descentralização da Cultura* está registrada no livro *Histórias Incompletas*, escrito por Clóvis Massa.

<sup>4</sup> Grupo de Teatro de Rua, dirigido por Jessé Oliveira, que trabalhou entre os anos de 2002 até 2006.

<sup>5</sup> Mestrando em Teatro e formado em Direção Teatral pelo Departamento de Arte Dramática da UFRGS, onde também cursou especialização em Teoria do Teatro Contemporâneo. Vive e trabalha em Porto Alegre, onde desenvolve as atividades de direção, produção, iluminação e atuação.

Mas depois de muitos ensaios, treinamentos e improvisações, estreamos o *Amor de Dom Perlimplim* e vivenciei uma nova descoberta: a do espectador. Sim, ele existe e está a um palmo de mim, influenciando cada passo, cada respiração, motivando-me a não parar, mesmo nos momentos de maior cansaço. Percebi que ele está ali o tempo todo e que juntos temos muito a trocar. Essa experiência me disponibilizou um novo sentido, um novo porquê de fazer Teatro.

Assim, o *espectador* passou a ocupar o centro de minhas investigações, ainda durante o período de minha graduação em Teatro. Desde o momento em que eu o encontrei na rua e pude senti-lo sensivelmente em um encontro olhos nos olhos, quando pude vê-lo, contemplá-lo e oferecer minha Arte diretamente a quem estava ali, “do outro lado”, minha forma de abordá-lo é sempre buscando a concretude e não a abstração. Ou seja, desejo investigar o espectador *real*, ao contrário de falar de um público teatral genérico, sem cor, necessidades, anseios. Nesse intento, realizei uma pesquisa para o Trabalho de Conclusão de Curso intitulado *Onde está a platéia que não está aqui?*, sob a orientação da professora doutora Silvia Balestreri Nunes, na qual busquei traçar o perfil do espectador de Teatro da cidade de Porto Alegre.

Como artista, tive a oportunidade de participar de outros três espetáculos de Teatro e Circo que tinham a rua como espaço cênico. Nessas andanças por diversas cidades, em cada apresentação, estive muito perto de públicos extremamente variados, compartilhando o momento vivo do “aqui e agora” teatral, em um misto de risco, entrega e celebração. Em um determinado momento de minha trajetória profissional me deparei com a situação de realizar um espetáculo de rua, no qual eu estaria em cena sozinha, como palhaça. Nesse instante extremo de exposição e desequilíbrio, em que tudo poderia dar errado, senti pulsar em mim a razão pela qual eu estava ali ou, ainda, por que eu escolhi dedicar a minha vida para a realização desse ofício. Embora os espectadores me despertassem um sentido de medo, por serem

totalmente desconhecidos, eles simbolizavam a potência do novo e eu passei a me alimentar profundamente desse encontro com as pessoas. Agora eu sabia exatamente *para quem* eu fazia Teatro. Dessa forma, minha vida ganhou um sentido transcendental, poderia afirmar, quando consigo ultrapassar as barreiras da distância física e psicológica e alcanço, finalmente, o coração de algum espectador. Nessa viagem, hoje feita de nariz vermelho, muitas vezes percorro caminhos truncados, mas certamente o destino final é sempre desconhecido e, por isso mesmo, faz o percurso valer à pena.

O anseio de aproximar o público da prática teatral, tornando a experiência estética única e essencial no cotidiano das pessoas, continua situado no terreno dos meus desejos como cidadã e artista. O ato teatral caracteriza-se pelo encontro entre aqueles que fazem e aqueles que querem ver: atores e plateia. Se o Teatro hoje fosse necessário somente para os que o praticam, a esterilidade ficaria evidente no sentido e na função dessa Arte. Contudo, minha experiência pessoal como espectadora me diz que não: o Teatro continua vivo e capaz de possibilitar transformações estéticas contundentes e sensíveis no olhar humano. As experimentações cênicas dos últimos anos também reafirmam a potência de um fazer artístico em constante movimento, questionamento e busca por renovação. Assim, tudo que se inscreveu em mim desde o início de minhas primeiras idas ao Teatro, também me influenciou como motivação à pesquisa, visto que carrego comigo essas marcas sensíveis e teimo em desejar que essa experiência seja vivida pelo máximo de pessoas possíveis.

Retornando ao universo da Academia através do curso de Mestrado, pude dar seguimento a essa busca, adentrando ainda mais nas questões que fazem parte desse tema que considero emblemático no cenário contemporâneo. Afinal, qual a relevância da Arte em um momento de nossa História, tão conturbado (pelo ritmo veloz impresso na quantidade disponível de informações, na demanda de trabalho e nas relações humanas) e de tantos avanços tecnológicos? Assim, meu

objetivo nessa nova pesquisa é analisar como é a experiência de ser um espectador de Teatro, para buscar entender como se forma o hábito de ir ao Teatro atualmente. Sabe-se da escassez de público para muitas das produções atuais, por isso também se impõe a necessidade de abordar esse assunto de maneira comprometida, de forma que se possa transpor as barreiras que separam as pessoas do fazer teatral. Este trabalho pretende contribuir com as pesquisas na área da Recepção Teatral, bem como cooperar com as teorias e práticas que visem à formação de espectadores em nosso país.

Procurei vincular essa investigação com minha vivência profissional como professora de Teatro na rede pública, trazendo a pesquisa para dentro da escola em que trabalho: a Escola *Porto Alegre*, no bairro Morro Santana. Este cenário, para mim, é totalmente familiar, pois foi ali que nasci e cresci. Meus pais foram para aquela zona há quase 40 anos e se estabeleceram a cerca de duas quadras da escola, onde fica a casa em que fui criada. Nesse mesmo ambiente iniciei a oficina de Teatro que era ministrada na Associação de Moradores do bairro. Já na idade adulta, quando fui convocada para dar aula no Estado, mais uma vez o Morro Santana abriu suas portas, e uma vaga esperava por mim nessa escola do bairro. Desde então, há três anos, sou professora regente da disciplina de Artes, nas turmas de 5º a 8º série, com uma média de 150 alunos por ano.

A escolha do espaço escolar como campo da pesquisa aconteceu porque a percebo como uma possível via de aproximação entre o Teatro e seu público, mostrando-se um ambiente potencial nesse processo de formação estética por se tratar de um lugar democraticamente acessível e que se responsabiliza pela formação dos jovens no campo cognitivo, no sensível e de valores sociais e culturais. Pretendo, assim, analisar de que maneira essa abertura da escola para com as produções artísticas de nossa época, esse ato de “possibilitar o acesso” através da escola, pode influenciar na formação dos indivíduos, contribuindo ainda para um tipo de formação *ampliada*, ou seja, aquela que contemple as mais

diferentes áreas do saber. Dessa forma, um grupo de alunos interessados no universo teatral tornou-se o grupo de sujeitos-espectadores que passaram pela experiência continuada de assistirem a um espetáculo mensalmente.

Os capítulos elaborados e expostos a seguir, estão divididos em três partes. Na primeira, intitulada *Perspectivas Teóricas da Pesquisa*, busco trazer à tona conceitos orientadores do trabalho, a partir dos quais pude criar o embasamento para o desenvolvimento da pesquisa. Pretende-se abordar nesse capítulo teorias referentes às áreas da Recepção Teatral, da Educação e da Arte. Na segunda parte, *Seguindo as trilhas criadas pelos peregrinos*, descrevo o espaço de campo no qual o trabalho foi desenvolvido, a apresentação da proposta aos alunos e as experiências de idas ao Teatro. Além disso, também realizo a análise dos materiais (questionários, depoimentos, entrevistas) criados pelos participantes do Projeto que se desenvolveu no período entre os meses de junho e dezembro de 2010, tempo em que foi possível assistir a seis espetáculos profissionais de Teatro da cidade de Porto Alegre.

No terceiro capítulo, *Experienciação em Teatro: uma prática para o porvir*, analiso a experiência teatral como um todo, para observar de que forma o hábito de ser espectador foi ocupado pelos sujeitos e que tipo de consequências o Projeto trouxe aos seus participantes. Nas *Considerações Finais*, me dedico a compartilhar alguns momentos vividos com os alunos após o Projeto e a esboçar imagens que vem para concluir essa trajetória.

## 1. PERSPECTIVAS TEÓRICAS DA PESQUISA

### 1.1 O ESPECTADOR TEATRAL ATRAVÉS DO TEMPO

Os estudos da Recepção Teatral constituem uma importante fonte de conhecimentos essenciais para o desenvolvimento da presente pesquisa. Por se tratar de uma área que aborda o espectador como objeto de estudo, buscarei neste capítulo dialogar com os principais autores ou, pelo menos, com aqueles que podem contribuir diretamente com as questões pretendidas nesta investigação.

A pesquisa realizada buscou discernir alguns princípios fundamentais para a construção do gosto estético e quais contribuições a experiência estética pôde trazer para os estudantes, sujeitos-espectadores. A perspectiva escolhida neste trabalho encara o fenômeno do Teatro por seu caráter eminentemente relacional, sua essência ligada a um processo comunicativo em presença. Compreende-se a relação teatral como uma *interação significativa*, na qual os dois pólos da comunicação estão dispostos de maneira cooperativa. Como explicita De Marinis no trecho abaixo:

Nesta concepção pragmática da relação teatral, o papel do espectador se revela sempre como decisivo, sendo este, em suma, o único e verdadeiro realizador das potencialidades semânticas e comunicativas da representação (DE MARINIS, 2005, p. 107, tradução nossa).

Desse ponto de vista escolhido, abordado pelo autor, o espectador é ativo, atuante no processo de criação do espetáculo. Há vários fatores que influenciam ou prejudicam o processo de recepção por parte do espectador. De fato, a comunicação que se estabelece no encontro teatral não é objetiva, nem determinante. Não há critérios, nem acordos que possam garantir fidelidade às intenções expressivas dos artistas da obra. O espectador não é meramente um espelho que possa refletir as qualidades presentes no espetáculo. Suas impressões são singulares e,

portanto, parciais. No momento de contato com a obra, o receptor faz um processo individual de escolhas.

A pesquisa realizada se configurou como um processo empírico que pretendeu analisar este espectador real com suas impressões pessoais. Duas perguntas principais serviram como ponto de partida: o que acontece na experiência de ser espectador teatral e como se dá o processo de formação do hábito de ser plateia? Dessa maneira, o enfoque é colocado sobre receptores em processo concreto de comunicação, ou seja, pretendo analisar as operações receptivas, com ênfase nos interesses, motivações e expectativas de cada pessoa participante da pesquisa.

Assim, desejo superar a noção de público para chegar ao espectador-sujeito. Acredito que quando se fala em propostas de “formação de público” e em “formação de espectadores” existe pelo menos um ponto crucial em comum: a preocupação com a criação de novas plateias para a Arte teatral. Contudo, acredito que há também uma diferença relevante entre esses dois temas: o primeiro quer movimentar a questão a partir de uma abordagem mais ampla e genérica, e o segundo visa ao aprofundamento do sujeito potencial-espectador, considerando as particularidades que podem mobilizá-lo para o encontro com o Teatro. Dessa forma, parece importante ressaltar que é a partir dessa última perspectiva que esta pesquisa pretendeu se colocar. Diferentemente, por exemplo, de campanhas que visam “atrair” ou “convencer” as pessoas a ir ao Teatro:

Qualquer iniciativa de formação de espectadores não pode ser reduzida, como temos visto nos últimos anos no Brasil, a campanhas de convencimento que, às vezes, escorregam para um tom demagógico do tipo “a pessoa mais importante do teatro é você” ou investidas esporádicas, que lembram campanhas de vacinação, do tipo “vá ao teatro”, como se dissessem “vacine-se contra a ignorância” (DESGRANGES, 2010, p. 28).



Nesse sentido, Flávio Desgranges na obra *Pedagogia do Espectador*, ainda explica o que é formar espectadores e que tipo de contribuições visa alcançar:

Compreende-se assim, a formação de espectadores como a aplicação de procedimentos destinados a criar o gosto pelo teatro e ressaltar a necessidade e importância da arte, quanto como uma proposição educativa cujo objetivo está voltado para a formação de indivíduos capazes de olhar, observar e se espantar. (DESGRANGES, 2010, p.34).

A partir dos avanços dos estudos da semiótica teatral ao longo do século XX, desde o momento em que ela passa a analisar o espetáculo relacionando-o com seu contexto comunicativo, houve uma verdadeira mudança do objeto de análise. Com a relevância da noção de recepção, a relação teatral passa a ser o foco principal da semiótica. Portanto, o aprofundamento do espectador como objeto de conhecimento permite encará-lo pressupondo-o como cooperador na criação teatral. Entende-se hoje que o espectador constitui a obra junto aos atores, na relação que se estabelece entre ambos no momento do encontro com o espetáculo.

No Teatro, o espectador exerce uma atividade que podemos denominar como *trabalho*, como pontua novamente Desgranges:

A especialização do espectador se efetiva na aquisição de conhecimentos de teatro, o prazer que ele experimenta em uma encenação intensifica-se com a apreensão da linguagem teatral. O prazer estético, portanto, solicita aprendizado. A arte do espectador é um saber que se conquista com trabalho (DESGRANGES, 2010, p.33).

Nesta atividade de ser espectador estão imbricados aspectos ligados a um tipo de envolvimento reflexivo e passional. Ou seja, no ato de recepção, cognição e emoção atuam de maneira conjunta. De acordo com Ubersfeld, “mais do que qualquer outra atividade o teatro exige um trabalho, uma inscrição complexa, voluntária e involuntária, em um

processo (UBERSFELD, 2005, p. 27).” A complexidade ressaltada por ela, tem a ver com a pluralidade informacional que compõe um espetáculo teatral, no qual estão presentes signos de origens diversas que geram, por consequência, percepções múltiplas e multifacetadas. Em decorrência desse fator é que se indica um tipo de esforço que é próprio do espectador teatral. A partir dessa ideia, questiono: como um espectador iniciante se prepara para este trabalho complexo? O que é exigido dele durante o processo receptivo do espetáculo?

Também não poderia deixar de acrescentar, que o trabalho do espectador também tem a ver com o prazer da busca por sentido. “Para o espectador jamais existe percepção sem interpretação (DE MARINIS, 2005, p. 91).” A “aventura” de ser espectador está no caminho que se escolhe percorrer no momento do encontro com a cena, em uma busca que é pessoal.

Anne Ubersfeld mostrou muito bem como o prazer que experimenta o espectador é naturalmente o de reconhecer, mas também o de descobrir. A nós, os espectadores, não nos agrada que nos indiquem explicitamente o sentido que tal ação, tal gesto, tal personagem deve ter. Não nos agrada que o trabalho de análise e interpretação seja feito em nosso lugar. Nosso prazer provém, melhor, de uma certa busca, de um caminho que a cena nos permite recorrer. A cena traça suas grandes linhas, mas não faz o caminho por nós. Desenha vias e pistas em certas direções, mas nos deixa ali para aventurar-nos. Nesse trajeto que efetua o espectador em solidão que reside um dos prazeres do teatro (FÉRAL, 2004, p. 125, tradução nossa).

O prazer está ligado, portanto, à descoberta e ao trajeto efetuado por cada espectador. De Marinis também aponta que essa possibilidade própria de escolhas pode ser denominada como *autonomia criativa*. Na verdade, de acordo com o autor, parte deste trabalho já se encontra pré-determinado pela proposta do espetáculo teatral em si. Nesse sentido, entendo que apesar de haver elementos pré-determinados pelo espetáculo, isso não torna determinante sua recepção por parte dos espectadores. Ou seja, ainda assim, o espectador permanece ativo e

autônomo em suas escolhas de como interpretar ou como se relacionar com a obra. Também de acordo com ele, há *precondições receptivas*, ou seja, questões que condicionam a qualidade da relação com o espetáculo. Pode-se dizer que essas questões estão ligadas a fatores sociais (classe, profissão, formação escolar, sexo, idade), psicológicos, cognitivos e não-cognitivos. Também se deve levar em conta os conhecimentos que compõem a *competência teatral* do espectador, ou seja, seu grau de formação acerca do Teatro. Cabe ainda considerar seu conhecimento sobre a peça assistida, suas expectativas em relação à mesma e as condições concretas em que se deu a recepção do espetáculo. No caso da pesquisa com os alunos-espectadores, o intuito foi delinear a trajetória pessoal traçada pelos sujeitos no encontro com o universo teatral e como se deram as suas descobertas durante o processo.

Em se tratando do Teatro em nossa contemporaneidade, não se pode deixar de considerar que ocorreram transformações significativas nos modos de criação dos espetáculos, que, conseqüentemente, refletiram nos modos de recepção por parte dos espectadores. Neste sentido, pergunta-se: o que mudou em relação ao trabalho do espectador frente a este contexto atual? Para tentar responder a essa questão, cabe analisar quais foram as mudanças mais relevantes ocorridas, no que se refere à nossa realidade e à cena teatral dos últimos anos.

Nossa presente época, marcada pela incredulidade, a quebra de barreiras, a relatividade, e outros possíveis estigmas, situa-nos em um terreno de constantes incertezas. Contudo, os novos discursos de nosso tempo não compreendem uma visão negativamente reducionista sobre a realidade, ao contrário, revelam o homem e o universo em sua complexidade. A multiplicidade de descobertas científicas, filosóficas e outras, modificou a noção de uma “verdade absoluta”, e ainda possibilitou o diálogo com a transdisciplinaridade e a subjetividade dos sujeitos nas áreas do conhecimento. O ritmo das mudanças revelou o

tempo e o espaço como relativos e fragmentados. A harmonia tornou-se coerente a partir do caos. Assim, novas formas de pensamento vão constituindo novos processos criativos e novas formas de ser artista.

Neste contexto situa-se o fazer teatral que, por sua vez, não poderia estar à parte deste movimento inquietante, que tem conseguido provocar múltiplas redes de conexões. Aliás, pode-se caracterizar a teatralidade contemporânea com este verbo amplo em suas possibilidades: provocar. O Teatro hoje tem, sobretudo, provocado. E isso abrange os propósitos de desafiar, incitar, excitar, produzir. A proposta cênica atual não se liga necessariamente a um gênero, mas à possibilidade de deslocar o olhar do espectador para o que não havia sido percebido por ele, ou seja, propõe uma *interrupção*. Este conceito, trazido por Lehmann, é abordado nas teorias sobre o Teatro Pós-Dramático (LEHMANN, 2007) e busca romper com a noção de Teatro vinculado a uma narrativa. Neste sentido, novas possibilidades cênicas são exploradas, em manipulações sensíveis do tempo, do espaço, do corpo, do movimento, das imagens e dos recursos tecnológicos. A lógica da cena se desvincula da “psico-lógica” de um personagem e a peça como um todo se liberta dos imperativos do drama. Dessa maneira, são propostos gestos de interrupção ao receptor contemporâneo, como o autor explicita a seguir:

Esse conceito da interrupção e da cesura é muito simples, mas tem muitas significações. Ele não se relaciona somente com essa percepção do sensível, com a surpresa e com a coisa inesperada. Ele se relaciona também com os nossos conceitos e com o nosso pensamento. Pode funcionar como um choque que faz com que a realidade se torne, de repente, uma coisa não mais possível, e que nos faça pensar a respeito disso. E com isso eu chego ao ponto, que é o fato desse conceito do teatro pós-dramático e das várias formas de teatro pós-dramático serem respostas, de maneiras muito diferenciadas, a uma questão. E essa questão comum é: como podemos numa sociedade como a que vivemos hoje, de mídia e de massa, criar através do teatro essa situação de interrupção? (LEHMANN, 2003, p.11).

Nesta linha de proposição cênica há uma espécie de dinâmica, na qual não existem hierarquias na forma de composição dos signos teatrais (imagem – som – movimento – palavra). Assim, ocorre um processo de mobilidade, do ponto de vista da criação artística e também da recepção. Este tratamento não-hierárquico dos signos, em acordo com Lehmann, visa a uma percepção sinestésica. Dessa forma, a consequência desse processo é uma mudança de atitude por parte do espectador.

Além disso, ainda pode-se levantar o processo de fragmentação colocado em cena, que expõe os mecanismos do fazer teatral e propõe uma prática e uma leitura não-linear da obra. O corpo do ator pós-dramático se coloca de forma a não mais representar, mas a apresentar-se, trazendo a realidade para o palco. O uso de tecnologias também evidencia que o surgimento de novas criações artísticas proporciona novas situações perceptivas destinadas ao espectador de nossa época. O uso de novas mídias, neste sentido, não vem com o objetivo de criar algum tipo de ilusão, mas para alterar a percepção do receptor. O atrito entre a imagem virtual e a real, por exemplo, constrói uma “estética da ambiguidade”, na qual é o próprio espectador quem aplica na tecnologia um sentido de presença. A imagem de um corpo projetado é capaz de construir no espectador a sensação de que o corpo ali se faz presente, embora ele não esteja ali, de fato. Assim, o espectador aceita a ambiguidade proposta.

Essa multiplicação de estímulos perceptivos oferece uma possibilidade também dinâmica de abertura para variados caminhos de interpretação e de relação com a obra, como uma ampliação do poder do significado. Ocorre a partir de então, uma mudança da percepção habitual do espectador. Como explica o autor:

Tudo depende aqui de *não compreender imediatamente*. Ao contrário a percepção tem de permanecer aberta para esperar, em pontos inteiramente inesperados, ligações, correspondências e explicações que fazem o que se disse antes ser encarado sob uma luz

muito diversa. Assim, o significado permanece por princípio suspenso (LEHMANN, 2007, p.145)[grifo do autor].

Dessa maneira, quem se relaciona com esta Arte se contamina permanentemente e indiscriminadamente com os referenciais sugeridos pela vivência pós-moderna. Assim, a comunicação espectral com o artista e sua obra também está constituída dessa relação radicalmente interativa, em que todos são criadores e a proposta de obra aberta, só se concretiza através deste encontro.

Neste sentido, a tarefa do espectador tornou-se mais autônoma, mas por consequência também mais “trabalhosa”. Inúmeras possibilidades são colocadas em suas mãos, e, por isso, o jogo torna-se mais arriscado e difícil. O processo independente de escolhas, implica, ao mesmo tempo, liberdade e responsabilidades. O espectador nesse lugar joga com o perigo, propõe-se a erros e acertos. Não há uma interpretação única ou correta sobre os fatos cênicos. Portanto, é possível que ocorra um processo de frustração, por conta desta perda de referências bases, nas quais seja possível se apoiar. De acordo com Lehmann:

O aparato sensorial humano dificilmente suporta a falta de referência. Privado de seus nexos, ele procura referências próprias, torna-se “ativo”, fantasia “descontroladamente”, e o que lhe ocorre então são semelhanças, conexões, correspondências, mesmo as mais remotas. O rastreamento de conexões anda junto com a desamparada concentração da percepção das coisas que se oferecem (talvez elas ainda sussurrem seu segredo). [...] o espectador do novo teatro procura, arrebatado, entendiado ou desesperado, as “correspondências” baudelarianas no “templo do teatro” (LEHMANN, 2007, p.141).

O que este trecho aponta é que o “novo Teatro” propõe justamente o contrário daquilo a que estamos acostumados enquanto espectadores. Ou seja, não há mais uma linha narrativa, ou um caminho com pistas claras que possam nos nortear. Porém sofreremos com a falta de

orientação, ficamos à deriva, sentimo-nos perdidos. Contudo a cena pós-dramática nos possibilita a realização teatral da liberdade. Podemos nos entregar a uma outra lógica, própria, como aquela dos sonhos. A estrutura onírica (solta, leve e fragmentada) é o modelo dessa estética que deixa portas semi-abertas (indícios) que podem conduzir o espectador, sem jamais induzi-lo, que podem convidá-lo, sem jamais convocá-lo. A sutil diferença entre *impor* e *propor* é o que se torna cada vez mais evidente na experiência do espectador contemporâneo. É possível que a cada nova experiência teatral o espectador vá se “acostumando” com essa liberdade e, por conseguinte, se sinta apto a usufruir dela com maior propriedade. O estímulo à constituição de um caminho próprio, pode aos poucos ir criando o encorajamento necessário para cada espectador assumir seu papel criativo. Dessa maneira, o que surge a partir daí é um público teatral cada vez mais heterogêneo, que não se aproxima mais por suas semelhanças, mas por suas diferenças. É possível que, após um mesmo espetáculo, cada pessoa da plateia saia com impressões diversas ou até divergentes. Essa possibilidade se mostra radical, na medida em que não se faz mais necessário encontrar e compartilhar de uma mesma interpretação sobre o acontecimento cênico.

O autor Desgranges, em seu artigo *Teatralidade tátil: alterações no ato do espectador*, explica este fenômeno da relação entre o espectador e a cena pós-dramática:

Em sua relação com a cena pós-dramática, o espectador não encontra orientação de leitura a seguir, que lhe indique pistas para o entendimento da obra e do mundo. De modo que, acompanhando o direcionamento do autor, possa tecer relações racionais, associações lógicas e fechar interpretações. A frustração marca este movimento de leitura na proposta não dramática e, ao mesmo tempo, o estímulo à concepção de percursos próprios, em sua relação com o texto cênico e na relação deste com a vida social. Além do que, conteúdos significativos postos em jogo surgem de maneira surpreendente, inadvertida, pois advindos e inventados pelo próprio leitor durante o ato. O espectador não se

pergunta “o que isto quer dizer?”, mas sim “o que está acontecendo comigo?”, [...] (DESGRANGES, 2008, p. 19).

Portanto há um olhar muito mais próprio de relação com a cena, a qual lança o enfoque principal na experiência pessoal de cada espectador. Ele pode olhar para si e questionar suas próprias reações e sensações. Nesse sentido, a cena pós-dramática cria acontecimentos em que cabe ao público uma esfera de decisão, cabe a ele fazer suas escolhas e elaborar um sentido próprio e, portanto, singular. Provoca, dessa forma, um estado de alerta que se difere de um estado de relaxamento puramente contemplativo. O desejo de orientação aos poucos vai dando lugar ao desejo pela autonomia criadora. Cada vez mais, a partir das próprias experiências, é possível que o espectador contemporâneo se sinta apto a percorrer este trajeto e a conquistar esta possibilidade criativa.

Assim, o Teatro hoje superou as barreiras da ilusão. Da mesma forma, os espectadores atuais podem identificar aí a porta de abertura para o prazer da liberdade. Pode-se afirmar que essa autonomia não é simplesmente adquirida, mas conquistada à medida que o sujeito se põe em contato com o universo teatral, se familiarizando com as convenções dessa Arte. Também é possível dizer que nem todos os espetáculos atuais podem ser considerados como “pós-dramáticos”, mas, de alguma maneira, estão contaminados pelas características da nossa atualidade.

Também é importante dizer que esses avanços em relação ao trabalho do espectador vêm acontecendo desde o Teatro Moderno, quando foi solicitado dele uma atitude ativa frente às novas propostas cênicas, como se pode entender a seguir:

Se, até então, o espectador podia fruir a experiência teatral inadvertidamente, sem consciência de seu papel no evento, a partir da modernidade, e o teatro épico brechtiano intensifica esse procedimento, se opera a tomada de consciência de sua atividade ante o diálogo que a cena lhe propõe. A atuação produtiva do



espectador estaria assim afirmada, caberia a ele, ao dialogar com os signos cênicos e interpretá-los, empreender um ato necessária e explicitamente autoral (DESGRANGES, 2010, p.44).

Dessa forma, retornando ao universo da proposta de pesquisa pretendida neste estudo, é necessário que esses conhecimentos acerca das práticas de relação com a cena teatral contemporânea sirvam para amparar, ou seja, dar fundamentos para a investigação sem, necessariamente, atrelar o foco daqui em diante. Ressalto, a fim de esclarecimento, que todas as obras feitas em nossa atualidade são contemporâneas. Nesse sentido, mesmo que não se denominem como “pós-dramáticas”, podem estar contagiadas pelos novos processos de criação e recepção, ou ainda, pelas características de nossa atualidade, tanto de dentro como de fora da cena.

## 1.2 O “PULO DO GATO”: O SABER DA EXPERIÊNCIA

Para pensar sobre a aprendizagem a partir da noção de experiência, vou procurar esmiuçar, nesse momento, o que é experiência. Com o autor Jorge Larrosa, em seu artigo *A experiência e o saber da experiência*, encontra-se um importante estudo sobre este assunto. De acordo com ele, experiência é o que nos acontece, o que nos passa, o que nos toca. Assim, ao contrário do que acontece, ela é aquilo que ocorre em uma relação direta com o sujeito. Contudo, como afirma Larrosa, “a cada dia se passam muitas coisas, mas quase nada nos acontece (2002).” Essa situação se dá principalmente pelo excesso de ocorrências que, de certa forma, tem conturbado a vivência do homem contemporaneamente. Assim, três fatores são determinantes na criação de barreiras para as experiências na atualidade: o excesso de informação, o excesso de opinião e a falta de tempo. O sujeito contemporâneo confunde, muitas vezes, informação com conhecimento e, dessa forma, não vivencia experiências. Ele busca estar cada vez

melhor informado e nesse intento acaba alcançando apenas saberes superficiais, que não fazem sentido com suas vivências pessoais.

O sujeito da informação sabe muitas coisas, passa seu tempo buscando informação, cada vez está melhor informado, porém com esta obsessão pela informação e pelo saber (não no sentido de “sabedoria”, mas no sentido “estar informado”), o que consegue é que nada lhe aconteça (LARROSA, 2002, p. 22).

Daí decorre o excesso de opinião, já que a partir da informação o sujeito cria opiniões aparentemente próprias sobre aquilo que ele aparentemente sabe. Ainda, percebe-se a escassez e a velocidade da passagem de tempo como fatores negativamente influentes à experiência. Tudo que se passa, passa em um ritmo cada vez mais veloz, o que acaba alterando significativamente o envolvimento do sujeito com os acontecimentos.

Ao contrário, o sujeito da experiência é aquele que está aberto, que se expõe, receptivo aos acontecimentos possíveis, disponível. Ele se mostra sensível aos riscos, aos afetos. Seu corpo se inscreve como um território onde os acontecimentos ganham espaço. A paixão, o padecimento, a paciência, a atenção são características desse sujeito. Assim, sobretudo, o sujeito da experiência mostra-se, exposto, com toda a dimensão de vulnerabilidade e risco que comporta essa ação.

A experiência, em sua origem etimológica, vem do latim e significa provar, experimentar. Sabe-se, assim, que o saber oriundo da experiência decorre, portanto, da possibilidade de abertura do sujeito para a experimentação. Ou seja, o saber da experiência se dá na relação entre conhecimento e vida humana. Dessa forma, esse tipo de saber mostra-se muito mais singular do que genérico, ligado ao sujeito da experiência, aquele que a vive, que a apreende, sente, se envolve e produz, por fim, um conhecimento desse material vindo de sua própria vivência. É um saber particular e subjetivo, inscrito naquele que a capturou. Por isso, é também intransferível.

No meio escolar, espaço de campo da pesquisa, ainda existe uma defasagem de abordagens metodológicas que busquem dar esse sentido para o ensino-aprendizagem, ou seja, que procurem vincular o conhecimento às experiências vivenciadas pelo aluno. Pode-se dizer que ainda ocorre uma separação entre o saber pré-estabelecido por cada disciplina do currículo escolar e a vida de cada sujeito. É difícil para o professor fazer essa ligação entre o que está registrado concretamente nos livros e a “vida lá fora”, por exemplo, mas torna-se mais complicado ainda para o aluno fazer essa operação por conta própria. A necessidade de “bons resultados” torna o processo de ensino atrelado a um tipo de método que tem a “decoreba” como a forma mais fácil para o alcance desses objetivos. Contudo, a apropriação de novos conhecimentos advém, ao contrário, daquilo que a pessoa teve a oportunidade de conhecer na prática, através de outros meios que o torne próximo do objeto de conhecimento.

O autor Duarte Junior aborda com muita clareza a relação intrínseca entre novos conhecimentos e a vivência do sujeito. De acordo com essa abordagem do autor sobre o processo cognitivo, ninguém aprende um novo conceito sem antes vivenciá-lo de alguma maneira. Aí se encontra a dimensão experiencial do saber: “Novos significados só serão incorporados à estrutura cognitiva do indivíduo se constituírem simbolizações de experiências já vividas (DUARTE JUNIOR, 1988, p. 32).” Para este autor, experienciar significa um envolvimento abrangente entre o homem e o mundo. Por isso, retornando à Larrosa, a experiência não é nada mais do que uma paixão, pois se trata, sobretudo, de uma entrega, de um render-se, pela disposição ao encontro com algo que está no mundo, que não sou eu e que por isso me toma e me encanta.

Assim, o sentido da experiência só pode ser dado por aquele que a viveu. Além disso, esse sentido é dado apenas após a ocorrência vivida, pois a experiência, de acordo com Duarte Junior, é primeiramente sentida e só depois passa a ser compreendida. Também esse mesmo

autor coloca que o interesse é um fator crucial para a aprendizagem, já que “é por perceber algo como importante à sua vida (como um valor) que o homem se atira à tarefa de conhecê-lo (DUARTE JUNIOR, 1988, p. 37).” Neste sentido, o valor de um determinado conhecimento é atribuído por cada sujeito, não despertando interesse caso não se perceba uma dimensão valorativa necessária que disponibilize o aprendiz à aprendizagem.

O mesmo autor tem um relevante estudo sobre a experiência estética. A primeira característica da experiência estética é que nela o homem apreende o mundo de maneira direta, total, sem a mediação parcializante de conceitos e símbolos, porque nela o sujeito vive através dos seus sentidos.

No momento da experiência estética ocorre um envolvimento total do homem com o objeto estético. A consciência não mais apreende segundo as regras da “realidade” cotidiana, mas abre-se a um relacionamento sem a mediação parcial de sistemas conceituais (DUARTE JUNIOR, 1988, p. 91).

A partir dos escritos desse autor, também é possível compreender que a beleza de uma obra de Arte, não está na própria obra em si, mas na relação entre o sujeito e o objeto estético, ou seja, em seu encontro. Através desse olhar é possível ratificar que o sujeito-espectador tem uma função essencial na criação estética, pois cabe a ele completar a obra, agregando a ela seu entendimento, seus valores e sentimentos, que são plenamente singulares. Dessa forma, a exigência do encontro entre a Arte e seu público se revela como crucial para sua existência, já que sem ele a Arte se torna, no mínimo, incompleta, para não dizer impossível.

Alguns aspectos da Arte teatral a tornam singular e por isso o encontro com ela continua sendo diferenciado de qualquer outra manifestação artística que o indivíduo procure. De acordo com o teórico Jorge Dubatti, o Teatro, apesar de todas as transformações de suas práticas, em consonância com as mudanças oriundas do século

XXI, mantém os aspectos de convívio e de resistência, tornando-se uma Arte que preserva os seus vínculos ancestrais.

Sustentamos que o ponto de partida do teatro é a instituição ancestral do convívio: a reunião, o encontro de um grupo de homens e mulheres em um centro territorial, em um ponto do espaço e do tempo [...]. União de presenças e intercâmbio direto, sem intermediações nem delegações que possibilitem a ausência dos corpos. Não se vai ao teatro para se estar só: o convívio é uma prática de socialização de corpos presentes, de afetação comunitária e significa uma atitude negativa ante a desterritorialização sociocomunicacional propiciada pelas intermediações técnicas [...] (DUBATTI, 2003, p.17, tradução nossa).

Portanto, através desses traços invariantes ao fazer teatral, levantados pelo autor, como os aspectos de reunião, de companhia, proximidade, efemeridade, rito, e o seu caráter de inacabado, percebe-se o valor e a importância do Teatro, também como uma forma de resistência à distância, ao esfriamento das relações e ao convívio unicamente virtual dos corpos. Dessa forma, o Teatro se estabelece por sua potência correspondente à abertura para a experiência e o saber da experiência através do momento irrepetível de encontro entre artistas e espectadores.

### 1.3 A APRENDIZAGEM DE UM ESPECTADOR DE TEATRO: UM HÁBITO *HABITÁVEL*? OU A DIMENSÃO DE INVENÇÃO NO SABER DA EXPERIÊNCIA

Passo agora a analisar a questão do hábito e da aprendizagem a fim de constituir um pensamento sobre a experiência de ser espectador de Teatro, sob o ponto de vista trazido por Deleuze e Virginia Kastrup. Em *Proust e os Signos*, Deleuze traz uma abordagem da obra literária de Proust, *Em Busca do Tempo Perdido*, entendendo-a como o relato de um aprendizado. A aprendizagem é colocada por ele a partir da perspectiva da Arte.

De acordo com Kastrup em *Aprendizagem, Arte e Invenção*, em que ela aborda esse tema sob a perspectiva de Deleuze, a aprendizagem não é uma transição do não-saber ao saber, mas uma invenção de problemas. É necessário diferenciar a experiência de problematização da experiência de reconhecimento. Esta última trata-se da atividade de síntese entre a sensação e a memória, que torna a vivência presente em movimento passado. Na experiência de problematização, ao contrário, “as faculdades – sensibilidade, memória, imaginação - atuam de modo divergente (2001, p.17).” Ocorre um estranhamento entre o saber anterior e a experiência presente. Assim, passamos a perceber o caráter inventado em hábitos e ações do cotidiano.

A aprendizagem e o hábito ganham uma nova dimensão a partir desse olhar. Entende-se que o hábito é construído, ou ainda melhor, habitável. Definindo-o como um território, o qual é possível ocupar.

Aprender não é somente ter hábitos, mas habitar um território. Habitar um território é um processo que envolve o “perder tempo”, que implica errância e também assiduidade, resultando numa *experiência* direta e íntima com a matéria. (...) Habito o território onde me sinto em casa, tenho habilidades e realizo movimentos que parecem espontâneos (KASTRUP, 2001, p.22) [grifo nosso].

Dessa forma, vistos por esse ângulo, o hábito, a aprendizagem e a experiência (já explicitada anteriormente através de Jorge Larrosa) mostram-se estreitamente vinculados, em um espaço no qual se age em fluxo e pela intimidade. O tempo também aparece como um fator determinante, embora não pré-determinado. O processo de “perder tempo” significa uma abertura para o encontro do sujeito com a matéria, no qual não há fórmulas ou ainda resultados previsíveis. É o estabelecer contato em uma zona de indeterminação entre problema e solução, em que a *experiência* aparece, mais uma vez, como crucial para a aprendizagem. Neste território o sujeito da experiência age

fluidamente de forma autônoma e sua ação ocorre pelo acaso dos encontros, de acordo com a força dos signos.

Para Deleuze, aprender é interpretar os signos emitidos pelas matérias. Estes signos possuem um poder de coação, ou seja, eles nos atingem, nos interrogam, forçando-nos a pensar. Neste caso, buscamos sentido para signos que até então estavam possivelmente encobertos pelo comum.

Aprender diz respeito essencialmente aos signos. Os signos são objeto de um aprendizado temporal, não de um saber abstrato. Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados (DELEUZE, 2003, p. 4).

Nesse sentido, “decifrar um signo” não significa simplesmente reduzi-lo a uma explicação lógica, mas ao contrário, desemaranhar e tecer seus fios de forma criadora, compondo uma nova obra a partir da primeira.

Os signos da Arte se distinguem dos demais signos por sua potência e sua imaterialidade, ou seja, a essência se encontra revelada em uma obra devido à unidade entre o signo e o sentido. Por causa de sua potência, essa essência pode se envolver e se implicar a tal ponto no sujeito que é capaz de constituí-lo, individualizá-lo. Além disso, através dela podemos ir além de nosso próprio universo e contemplar novas possibilidades de mundo reveladas pelo contato com a obra artística. Assim, a Arte passa a ser uma perspectiva a partir da qual a aprendizagem (inventiva) pode ser encarada. Quando somos atravessados por um signo da Arte, ocorre um gesto de ruptura. Há um estranhamento que se difere da percepção cotidiana. Neste momento, somos interpelados por uma ou muitas interrogações, somos forçados a decifrá-lo. Podemos denominar esta experiência como experiência de problematização ou invenção de problemas.

Dessa forma, o aprendizado compreendido como um processo inventivo e potencializado pelo contato com os signos da Arte, traz um olhar que interessa e sugere possibilidades para pensar o tema da formação de espectadores. Como ocorre a aprendizagem inventiva sobre as convenções estético-teatrais? Como sujeitos, que em sua maioria nunca tiveram contato com espetáculos teatrais de caráter profissional, podem se tornar íntimos dos códigos que constituem o fazer criativo do Teatro? Quais são as etapas e elementos que fazem parte do processo de formação de um hábito?

Em acordo com Deleuze e Kastrup, na formação de um hábito através da aprendizagem inventiva ocorre um paradoxo: ao mesmo tempo em que ela exige o “perder tempo” e a errância, também faz exigência a um processo de trabalho, repetição, disciplina.

O hábito responde por um certo ritmo, uma assiduidade na formação de um território. O desenvolvimento das habilidades e competências se faz quando o comportamento torna-se um pensamento corporificado (KASTRUP, 2001, p.218).

Ou seja, se for transferida essa afirmação para o caso da formação do hábito de ser espectador, o sujeito precisa passar por uma experiência que leve em conta o tempo. Como já foi colocado anteriormente, não é necessário que este tempo seja pré-determinado, mas que envolva a ideia de processo, de transcorrência, de continuidade. A concepção de corporificação do conhecimento também se mostra relevante à questão, pois considera um grau de relação estreita entre o sujeito e a matéria de conhecimento, que se inscreva intimamente em seu corpo, tornando-o parte de si. Por exemplo, na aprendizagem de um bailarino, em que o aprendiz desenvolve capacidades físicas e cognitivas até o alcance de uma habilidade que seja sensível aos signos da música, do ritmo, do movimento, do próprio corpo, dos corpos dos colegas e do espaço. Não é uma atividade



estritamente racional, mas sim perceptiva, sensorial, que não envolve controle, mas sim disciplina.

Permito-me criar uma metáfora entre a figura do viajante, exposta por Kastrup, e os sujeitos da pesquisa, alunos-espectadores. Considero como característica comum a ambos o processo da experiência com o território do novo, que gera o ato de admiração frente aos signos desconhecidos. Contudo, utilizo além do termo viajante o de peregrino, por perceber o caráter de movimento e fluxo presente nesta figura andarilha, além do aspecto de busca em sua jornada. Ou seja, é reconhecido que peregrinar representa caminhar motivado por algo. A peregrinação, assim, tem um sentido e um valor, os quais estão vinculados à pessoa que a executa, singularmente. A motivação passa a ser uma descoberta pessoal de cada peregrino, antes e durante a sua jornada. No caso em questão, os sujeitos-espectadores são peregrinos no universo teatral, expostos às aventuras do caminho, aos signos dessa Arte e sensibilizados por essa experiência estética. Por isso, é importante que os espectadores-peregrinos estejam abertos às influências dessa experiência, em um estado de passionalidade, que tem a ver com sentir uma ação. É um corpo que se deixa atravessar pelos acontecimentos, e que se caracteriza por sua receptividade, disponibilidade, exposição.

Como coloca Kastrup no exemplo do viajante, no momento de “retorno à casa” essa mesma experiência de estranhamento pode invadir a vida comum e sensibilizar a percepção cotidiana, configurando-se como experiência de aprendizagem. Os resultados alcançados a partir daí, pode-se dizer, são imprevisíveis. Na aprendizagem inventiva não há fórmulas ou resultados previsíveis, o que existe são caminhos que levam ao questionamento do movimento cognitivo, através da superação do estado de acomodação frente às experiências já vividas.

A abertura da sensibilidade provocada pela viagem à cidade estrangeira, invade então a experiência de sua

própria cidade. (...) Memória e sensibilidade não convergem, mas divergem, gerando uma experiência de estranhamento potencializada pelo frescor da sensibilidade do viajante. Podemos dizer então, com Deleuze, que a viagem envolveu um aprendizado porque elevou as faculdades ao seu exercício disjunto, ultrapassando os limites do funcionamento recognitivo (KASTRUP, 2001, p. 208).

O hábito de ir ao Teatro mostra-se, neste sentido, como um possível processo de aprendizagem, como o da viagem. Ao tomar a construção deste hábito a partir da perspectiva da invenção, fica evidente que não se trata de meramente estimular o hábito, mas sim torná-lo uma experiência concreta que gere intimidade entre o indivíduo e o território teatral. Dessa forma, ele se sentirá apto a habitá-lo, como um peregrino ao qual foi permitido viajar livremente por esse universo.

## **2. SEGUINDO AS TRILHAS CRIADAS PELOS PEREGRINOS**

### **2.1 O TEATRO NO MEIO ESCOLAR**

A presença das aulas de Teatro nas escolas brasileiras ocorreu de maneira mais contundente desde a criação da Lei n. 9.394, do ano de 1996, através da qual o ensino de Arte tornou-se componente obrigatório do currículo da Educação Básica do país. Desde então, a aprendizagem de Teatro na escola se tornou uma possibilidade concreta, desde que os estados e municípios contratem professores licenciados em Teatro, visto que a disciplina de Educação Artística ou Artes atinge também a área das Artes Plásticas, Música e Dança. De qualquer forma, fica evidente a importância do ensino da Arte teatral, justificada através de sua inserção nas leis que regem a Educação brasileira.

Nas aulas de Teatro existentes, o processo de formação de espectadores já está em andamento através do contato prático dos alunos com a linguagem teatral, por exemplo, a partir dos jogos improvisacionais, nos quais os alunos se exercitam como jogadores assumindo alternadamente as funções de ator e espectador, conforme nos explica Desgranges:

O jogador-espectador compreende o jogo da cena e sua função nele, observa a resposta criativa dos demais às propostas levantadas pelo professor, ao mesmo tempo que as compara com sua criação e atuação. O participante aprende, assim, a gostar de ser espectador e percebe a importância fundamental de sua atenção ao outro que está em cena, a importância de sua participação crítico-criativa. Ao compreender o jogo de cena e suas regras, o aluno adquire a consciência de que, se o espectador não faz seu papel, não há jogo (DESGRANGES, 2010, p. 75).

Da mesma forma, outros exercícios teatrais, bem como a interação do aluno com a realidade “por trás das cortinas” aumentam

sua intimidade com essa arte, tornando-a também mais acessível a sua realidade. Como revela a autora Ingrid Koudela, em *Jogos Teatrais*:

Embora no momento inicial não exista a presença de uma plateia estranha ao grupo, a relação palco/plateia é utilizada desde o primeiro momento como fator fundamental de desenvolvimento do processo. A plateia assume um papel ativo, na medida em que também ela é integrante do grupo que está envolvido na solução de um problema. (KOUDELA, 2001, p. 46).

Tais Ferreira, autora do livro *O Teatro na Escola e a Escola no Teatro*, explica a importância fundamental da instituição escolar no processo de formação de espectadores:

[...] a grande maioria das crianças tem seus primeiros e/ou únicos contatos com o teatro através de suas escolas. Embora haja algumas crianças que frequentem salas de teatro com seus familiares desde muito cedo, é na escola que a prática de ver e também de fazer teatro passa a existir na vida da maioria das crianças espectadoras (FERREIRA, 2005, p. 40).

Dessa forma, ratifico a função insubstituível da escola como formadora cultural, já que muitas vezes, a proposta de contato com o fazer e assistir Arte na vida de uma criança ou adolescente parte somente da escola ou de seu professor de Artes. Assim, se faz importante não somente buscar meios para levá-los a espetáculos, mas também os estimular a assistir por conta própria obras em cartaz na cidade, trazendo a efervescência do que está acontecendo culturalmente para dentro da sala de aula, também valorizando o prazer embutido nessa prática.

## 2.2 ESPAÇO-TEMPO DA PESQUISA

Em uma zona simples, composta principalmente por casas e pequenos comércios, numa área muito arborizada, está situada a

*Escola Estadual de Ensino Fundamental Porto Alegre.* O bairro, que ainda guarda ares de cidadezinha do interior, é o Morro Santana, localizado na zona leste de nossa capital. A escola está situada em uma vila conhecida como Estrutural, no lado contrário à parte que está o morro que dá nome ao bairro, próximo à avenida principal do local, a Protásio Alves. O prédio escolar situa-se ao final de uma rua sem saída, circundada por diversas passarelas, nas quais não entram carros. A escola conta com um prédio principal, de tijolos à vista, com dois andares e ainda outros dois anexos com as salas das turmas de séries iniciais. O pátio, fechado por portões aramados, é amplo, com diversas árvores e uma quadra para esportes. O chão tem partes feitas de lajotas e outras apenas de areia, algumas paredes mostram pinturas alegres, outras acabaram pichadas, provavelmente no turno da noite (horário em que a escola encontra-se fechada). A *Porto Alegre* atende cerca de 760 alunos e conta com uma equipe de 31 professores. A maioria dos estudantes vive na zona ao redor da escola e também em uma vila próxima, chamada Mário Quintana, que é menos estruturada e com maior índice de violência que o Morro Santana.

Na disciplina de Artes ou anteriormente chamada de Educação Artística trabalho principalmente com a Arte teatral, na qual tenho formação. A escolha da escola *Porto Alegre* para desenvolver a pesquisa tem a ver com o vínculo que construí junto aos alunos ao longo desse tempo, o que ajudou a constituir um espaço que, apesar de fisicamente não proporcionar toda a estrutura para se trabalhar, é composto de afetos e trocas muito relevantes para o processo de ensino-aprendizagem. Acredito que esse ambiente afetivo também é fruto de um olhar atento e uma postura dedicada por parte do corpo pedagógico e diretivo da escola, que cria projetos e toma decisões, acerca dos mais diversos temas da vida escolar, de forma responsável e coletiva. Dessa maneira, há um envolvimento bastante abrangente dos estudantes nos projetos pedagógicos interdisciplinares, nas festas ou gincanas, que acontecem quase sempre aos sábados.

Nas aulas de Teatro, os alunos costumam ter um envolvimento muito significativo, participando dos jogos e propostas com entusiasmo. Quando entrei na escola *Porto Alegre* para assumir parte da carga horária da disciplina de Artes, houve, inicialmente, uma resistência por parte de alguns alunos aos conteúdos de Teatro trabalhados. Cabe ressaltar que a outra professora da escola oferece atividades relacionadas ao campo das Artes Visuais, como desenho, pintura, geometria. Sua formação acadêmica é em Música, porém, como ela já me relatou algumas vezes, acha muito difícil trabalhar esses conteúdos de sua área em sala de aula, por isso optou por desenvolver outros tipos de exercícios. Vale à pena refletir sobre esse tipo de procedimento pedagógico muito recorrente, principalmente na disciplina de Artes. A Lei n. 9.394, de 1996, assegurou que cada profissional da área artística pudesse trabalhar a partir de sua formação acadêmica específica. Ao contrário da lei 5692/71, que introduziu a obrigatoriedade do ensino de Educação Artística no currículo das escolas e, para tanto, foram criados os cursos de Licenciatura curta em Educação Artística, institucionalizados pelo governo em 1973, com uma proposta de formação polivalente, que exigia que o professor se “virasse” para dar conta das diversas áreas do conhecimento de Artes: Teatro, Dança, Música e Artes Visuais. Como explica a autora Salomé:

De caráter superficial esta formação objetivava formar o professor para atuar em todas as linguagens [...]. Numa educação de cunho tecnicista, os conteúdos escolares eram trabalhados objetivando a homogeneização dos pensamentos e o cerceamento da opinião pessoal. As atividades desenvolvidas com arte na escola traduziam-se em técnicas de trabalhos artísticos sem fundamentação teórica que apresentasse a arte enquanto uma linguagem contextualizada historicamente. E desta maneira, as técnicas de trabalho artístico eram voltadas para o desenvolvimento de atividades com fins de recreação, lazer ou ainda apoio para as demais disciplinas do currículo, reforçando seus conteúdos (SALOMÉ, 2010, p. 2152).

Contudo, ainda é bastante comum que o próprio professor, por conta da dificuldade de desenvolver os conteúdos pertinentes ao seu campo de trabalho, acabe buscando, principalmente nas Artes Visuais, atividades que possam ser colocadas em prática na sala de aula. Creio que isso se deve ao fato de que nesse tipo de aula os alunos podem trabalhar sentados e individualmente, cada um em sua classe. Isso, muitas vezes, é um fator que influencia muito os professores de Artes que buscam uma aula em que pare a “boa ordem e o respeito”. Ou ainda, a própria escola tenta exigir que o docente trabalhe na sua aula certos conteúdos das Artes Visuais. No caso da escola *Porto Alegre* sempre ganhei autonomia para desenvolver as atividades que eu julgasse pertinente, constituindo, dessa forma, o próprio currículo da disciplina. A escola conta com o formato de salas ambiente, ou seja, são os alunos que se deslocam nas trocas de período. Contudo, para trabalhar com Teatro, o espaço cheio de classes e cadeiras dificulta muito. Por isso, sempre busquei o auxílio dos alunos para tirarmos os móveis do centro da sala e colocá-los do lado de fora, no corredor, e recolocá-los de volta no último período. Os jogos de Teatro e as cenas acontecem nesse espaço um tanto “apertado”, mas aberto com o esforço de todos os envolvidos. Assim, acredito que as aulas de Teatro no meio escolar podem acontecer: cavando espaços, físicos e outros, superando obstáculos, rompendo as barreiras. Nesse sentido, o espaço é construído pouco a pouco pelas mãos de todos, professor, alunos e direção da escola, cada um contribuindo com sua parte. Percebi que depois de um ano na escola, quando realizei pela primeira vez uma apresentação com alunos, aberta para toda a equipe escolar, a atitude dos professores em relação a mim, enquanto docente, se modificou. Acho que isso ocorreu porque, a partir dali, eles passaram a conhecer que tipo de trabalho eu vinha realizando com os alunos e, dessa forma, passaram a respeitá-lo.

Contudo, percebo que à vivência das aulas de Teatro falta, para um tipo de *formação triangular*<sup>6</sup> no campo das Artes, em acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais, a vivência estética através do encontro com as obras artísticas de nossa atualidade. De acordo com o PCN "o conjunto de conteúdos está articulado dentro do contexto de ensino e aprendizagem em três eixos norteadores: a produção, a fruição e a reflexão (p.41)" e ainda:

O aluno desenvolve sua sensibilidade, percepção e imaginação, tanto ao realizar formas artísticas quanto na ação de apreciar e conhecer as formas produzidas por ele e por seus colegas, pela natureza e nas diferentes culturas (PCN, 1997, p. 19).

Portanto, optei desenvolver o processo de pesquisa sobre a formação de espectadores de Teatro no ambiente escolar por perceber que ali, possivelmente, o Projeto poderia contribuir de forma a tornar mais completa a formação desses alunos. A escolha da escola como espaço de campo também significa, entre outros aspectos, afirmar a importância de se investir nesse espaço como o canal de ligação com a cultura de nossa época. A experiência estética inserida no cotidiano da escola pode ser determinante para a formação do hábito. Afinal, tão necessário quanto incluir o sujeito no meio teatral é facilitar a inclusão dessa Arte no cotidiano da população, e a escola mostra-se como o local de convivência entre alunos de várias classes sociais, com diversas áreas do conhecimento. É necessário ressaltar que na contemporaneidade a relação entre conhecimento e cultura pode ser determinante no processo de inclusão social. Mas, afinal, o que é "ter cultura"? Será que ela confere "poder" social, possibilitando autonomia e um posicionamento perante a própria vida e a sociedade?

---

<sup>6</sup> Sobre *formação triangular*, ela diz respeito à Abordagem Triangular teorizada por Ana Mae Barbosa desde 1991, que preconiza o ensino de Arte baseado em três eixos: a articulação entre o fazer artístico, a apreciação estética e a contextualização sócio-histórica dos conhecimentos em Arte. A proposta é contemplada nos Parâmetros Curriculares Nacionais (1997), que define um projeto pedagógico como referência para cada uma das áreas do conhecimento, visando ao desenvolvimento das aprendizagens e da cidadania dos alunos.



[...] a diferença econômica tem amplas relações com a exclusão cultural. O gosto estético é critério de valor: a hierarquização dos indivíduos segundo suas escolhas estéticas encobre um mecanismo profundo de discriminação: "ter cultura" é requisito para alcançar qualquer espaço na sociedade, inclusive um emprego digno ou o direito de falar, denunciar e reagir contra as injustiças sociais (MAGRI, 2008, p. 12).

Acredito que a educação estética, ou educação do olhar, permite uma postura crítica frente às mais diversas manifestações espetaculares. Assim, formar espectadores tem como consequência, formar cidadãos com maior autonomia e poder de decisão sobre suas escolhas. O interesse da pesquisa está na formação de uma plateia ativa, participante no encontro teatral. Nesse sentido, democratizar o acesso ao Teatro não significa adaptar os espetáculos teatrais, reestruturando seus códigos para facilitar (pedagogizar) sua leitura, mas ao contrário, significa permitir o acesso através da ida efetiva ao Teatro, bem como preparar os indivíduos para a recepção.

Concebe-se o duplo acesso – físico e linguístico – abordado por Flávio Desgranges, que ressalta a importância da formação do espectador (fazer pensar, fazer refletir, analisar, posicionar-se, construir opiniões) para a fomentação do desejo pela experiência artística. Afinal, a vivência estética não é uma vivência comum, ela configura-se muito mais complexa, na qual sua lei fundamental é o estranhamento. Com o estranhamento presente na Arte, e nem sempre presente no cotidiano, nossa percepção é retirada do automatismo e é tornada consciente.

Assim, tão importante quanto assistir a espetáculos ou participar de aulas teatrais, é, sobretudo, unir essas vivências e perceber de que forma essa experiência artística como um todo é capaz de modificar o horizonte cultural desses alunos.

### 2.3 METODOLOGIA DA PESQUISA

A primeira fase do trabalho consistiu em reunir todos os alunos das duas turmas de 6° série do Ensino Fundamental do turno da tarde em que trabalhava no ano de 2010, para fazer uma conversa inicial, na qual a proposta do Projeto foi apresentada e quando pude estabelecer a importância do cumprimento de todas as etapas por parte dos participantes. O objetivo era desenvolver a proposta com alunos de uma faixa etária aproximada, entre 12 e 14 anos, e criar um grupo de até 20 componentes-voluntários. O Projeto aconteceu de forma extra-classe, com um encontro por mês, sempre aos sábados.

A escolha dos espetáculos teatrais ocorreu a partir de critérios práticos. Ou seja, buscou-se viabilizar o Projeto através de apoios culturais, como da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, de grupos teatrais da cidade, da *E.E.E.F. Porto Alegre* e de uma empresa de ônibus para o transporte dos alunos. Dessa forma, após uma reunião com o Coordenador de Artes Cênicas da Secretaria Municipal de Cultura da cidade, fiz o contato com os grupos que estavam em cartaz em algum dos Teatros municipais (que são ocupados através de editais públicos semestrais). Além disso, também houve casos em que o contato com o grupo teatral aconteceu de forma direta (sem a intermediação da Secretaria), e ainda casos em que os espetáculos estavam sendo apresentados gratuitamente. Nesse sentido, é importante esclarecer que todos os espetáculos que fizeram parte do Projeto, citados ao longo do trabalho, possuem notas de rodapé para explicar de que maneira tivemos acesso à obra em questão.

O trabalho de pesquisa – com uma abordagem qualitativa – aconteceu a partir da metodologia de *observação participante*, na qual me coloco enquanto pesquisadora, acompanhando o grupo de sujeitos-espectadores nas idas ao teatro. Assim, tudo o que acontece nesse tempo de convívio é encarado como material para futuras análises. Conforme Lüdke e André, na obra *Pesquisa em Educação: abordagens*

*qualitativas*, "[...] a observação ocupa um lugar privilegiado nas novas abordagens de pesquisa educacional [...] possibilita um contato pessoal e estreito do pesquisador com o fenômeno estudado [...] (LÜDKE; ANDRÉ, 1986, p. 26)". A coleta de dados, constituída por propostas múltiplas a fim de diversificá-la e enriquecê-la, aconteceu a partir de alguns instrumentos principais: o registro das observações, a aplicação de questionários, a criação de registros visuais e textuais por parte dos sujeitos, debates coletivos, e ainda depoimentos e entrevistas semi-estruturadas individuais.

## 2.4 APRESENTAÇÃO DO PROJETO

A proposta que criei para fazer o convite a eles foi mostrar, através de *slides* exibidos em um telão montado na sala de aula, imagens de espetáculos que me marcaram enquanto espectadora ao longo da minha trajetória de encontros com a Arte teatral. Pensei que meu objetivo não era *convencê-los* a gostar de teatro, mas apresentar minha experiência pessoal e falar da paixão que me movia para esse encontro<sup>7</sup>. Desgranges aborda sobre a inconsistência dessa “tática” do convencimento, quando se trata de aproximar as pessoas do gosto pelo Teatro:

Pode-se aprender a gostar de teatro, o difícil é ser convencido a fazê-lo (ou ser convencido a gostar de qualquer coisa). O prazer advém da experiência, o gosto pela fruição artística precisa ser estimulado, provocado, vivenciado, o que não se resume a uma questão de *marketing* (DESGRANGES, 2010, p. 29)[grifo do autor].

Além disso, nesse encontro com os alunos, também quis trazer à tona, já naquele momento, a noção de *experiência*, para tornar claro a

---

<sup>7</sup> O princípio utilizado para escolha desses espetáculos foi o resgate àqueles que mais marcaram minha vida, tanto por valores estéticos, quanto emocionais. Destaco alguns a seguir: *Bailei na Curva* (Júlio Conte, Brasil), *Cravo, Lírio e Rosa* (LUME, Brasil), *Paraíso Perdido* (Teatro da Vertigem, Brasil), *Aldeotas* (Gero Camilo, Brasil), *Buchettino* (Chiara Guidi, Itália), *Para as Crianças de Ontem, Hoje e Amanhã* (Pina Bausch, Alemanha).

partir de qual perspectiva estaríamos iniciando nossa jornada. Era importante esclarecer que nessa situação eu não assumiria o papel de professora, mas outro, o de pesquisadora, e que minha intenção como tal não era ensiná-los a serem espectadores. Como já foi dito anteriormente, de acordo com Larrosa, a experiência trata-se de um encontro, no qual o sujeito percebe-se exposto e disposto para os afetos, marcas e vestígios deixados:

Fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança: que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em fazer uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, aceitar. Podemos assim ser transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo (HEIDEGGER, 1987 apud BONDÍA, 2002, p.25).

Assim, cerca de 50 alunos assistiram atentamente à apresentação da proposta do Projeto, com a qual eu os convidava para participarem de uma "experiência teatral", na qual eles seriam espectadores de diferentes espetáculos ao longo do ano. Ao final de minha fala, alguns alunos levantaram dúvidas, em relação ao transporte, ao custo dos ingressos ou aos espetáculos que iríamos assistir. Eu não tinha uma "verdade absoluta" sobre nenhuma dessas perguntas, ou seja, eu também estava entrando nesse plano desprovida de certezas plenas e isso, de certa forma, é o que me tornaria *um deles*. Apresentaram-se vários interessados, a quem eu entreguei uma carta para seus responsáveis, na qual eu explicava a proposta do Projeto e que eles deveriam trazer assinada no dia seguinte.

Compartilho, agora, alguns questionamentos que nesse momento se faziam presentes para mim: Será que o Teatro será capaz de alcançá-los? Ou seja, será que a Arte teatral poderá fazer sentido para eles e tocá-los de alguma forma, como aconteceu comigo? Será que eles estarão receptivos a ponto de se permitirem viver essa experiência teatral em toda a sua plenitude? Será que eu, enquanto pesquisadora,

serei capaz de conduzi-los sem induzi-los? E ainda, será que essa experiência poderá transformá-los de alguma forma?

Um dia de muito sol marcava a tarde de um campeonato de futebol organizado pelos professores de Educação Física, que estava sendo realizado em um campo situado em uma praça nos fundos da escola. Quando cheguei lá imaginei que, em meio ao clima descontraído e eufórico de estarem todos fora de sala de aula e ainda competindo em um torneio entre todas as turmas, meu convite não encontraria eco e se perderia no “burburinho” daquele momento. Contudo, bem diferente do que eu imaginava, alguns alunos logo que me viram já vieram ao meu encontro, bem empolgados, para me entregarem as autorizações. Outros estavam em pequenos grupos, eu fui até eles e também estavam aguardando a minha chegada para me entregar o papel que confirmaria sua participação no Projeto. Alguns não tinham trazido a autorização e queriam saber da possibilidade de trazer num outro dia. Outros me perguntaram se assistiríamos aos mesmos espetáculos que eu mostrei nos *slides* durante a apresentação do Projeto, visto que gostaram muito em função do impacto visual que as imagens das encenações tinham causado neles, o que acabou gerando uma expectativa em relação ao que assistiríamos dali a poucos dias.

## 2.5 PRIMEIRA EXPERIÊNCIA: "EU ME SENTI UM DELES"

### Espectáculo *O Canto de Cravo e Rosa*<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Os ingressos para o espetáculo foram conseguidos através do contato com a produção do grupo, que apoiou o Projeto nos disponibilizando o número total de ingressos necessários, gratuitamente. A história, com dramaturgia de Viviane Juguero (também atriz e produtora da peça) trata-se de um casal muito feliz, o Cravo e a Rosa, que eram os grandes cantores do Jardim. A Aranha, que cantava muito mal, mas tinha o sonho de fazer muito sucesso, tentou separar o casal. Convenceu o sapo a fazer uma “simpatia” para conseguir moscas, na qual ele deveria dar um beijo na Rosa. O Cravo, vendo a cena, acabou terminando a relação, por causa do ciúme. Após a resolução do conflito, a Aranha confessa sua inveja pelo casal de cantores e, com a ajuda dos amigos, acaba descobrindo outro talento: ela sabia se equilibrar em sua grande teia como nenhum outro inseto do Jardim. De acordo com o blog do espetáculo: “Uma fábula teatral repleta de cantigas de roda, instrumentos musicais, cores e acrobacias. Um espetáculo para crianças de todas as idades.” <<http://cantodecravoerosa.blogspot.com.br/>> Acessado em: 01 de junho de 2010.

Direção Jessé Oliveira

Teatro do Sesc

26/ 06/ 2010

Ao chegar à escola, o grupo de adolescentes participantes da pesquisa, estava ansiosamente à minha espera. Todos já estavam pontualmente no local, às 14h30m de um sábado à tarde, o que reforçava ainda mais suas expectativas em relação à experiência teatral que eles iriam viver dali a poucos momentos. Os rostos mostravam-se muito alegres. Quando me avistaram chegando, logo se manifestaram com euforia, chamando meu nome e me sinalizando com os braços. Era como se dissessem “estamos aqui, estamos prontos”. Ao cumprimentar a todos, percebi em seguida que havia um ar de tensão atravessando o grupo, na preocupação em detalhes sobre o ônibus, os ingressos, em dúvidas que expressavam “será que vai dar tudo certo?”. Procurei acalmá-los com algumas “bóias” de certeza na imensidão das possibilidades novas que viriam pela frente.



Grupo de alunos-espectadores do Projeto

---

Realizamos o primeiro questionário<sup>9</sup> sobre suas expectativas com relação à peça e ao Projeto como um todo. O objetivo também era saber de suas experiências estéticas que antecederam a este primeiro espetáculo. Através dessas perguntas iniciais foi possível descobrir que apenas seis, entre os vinte participantes, já haviam ido ao Teatro alguma vez. Contudo, ao falar sobre essas experiências anteriores, as respostas eram bastante vagas, como se lembrassem muito pouco do espetáculo assistido ou da situação em questão. Como por exemplo<sup>10</sup>:

Não lembro o nome, mas foi muito legal, a gente parece que entra no meio do espetáculo (DANIELA<sup>11</sup>). (...) já fui num teatro das letras e já fui num que os personagens usavam só as mãos (NICOLAS). O nome eu não lembro, foi no teatro do SESI, no ano passado, foi muito legal e agora até quero fazer teatro (ANA).

Embora não haja informações precisas sobre a peça em questão, percebe-se um grau de importância ao contato com o fazer teatral. O que ficou evidenciado também com relação a algumas experiências vividas na escola que marcaram alguns alunos e os incentivaram a participar do Projeto:

Porque eu gostei bastante de participar de um teatro, por isso que eu quero ir (NICOLAS). Não, nunca fui, mas assisti muitos na escola e foi muito interessante, me surpreendeu muito (TAÍS). Porque eu participei de uma peça da escola e gostei muito, por isso me interessei (FABIANO).

---

<sup>9</sup> Nessa etapa foram aplicados dois Questionários que resultaram em um material complementar às observações. O primeiro, com cinco perguntas, foi realizado antes da ida ao Teatro e o segundo, com 13 questões, foi feito na volta do espetáculo.

<sup>10</sup> Todas as referências às falas dos participantes da pesquisa e da própria pesquisadora foram feitas com algumas correções, de forma a facilitar a leitura, mas sem interferir na forma de expressão de cada sujeito. Por isso, também foi adotado o uso de *grifo* nas inadequações ortográficas e aspas para o uso de gírias.

<sup>11</sup> Será usado somente o primeiro nome de cada aluno, como forma de facilitar a menção de cada um deles, tornando o leitor mais próximo dos sujeitos.

Ainda a curiosidade pela novidade também apareceu como um fator de interesse pelo Projeto, na intenção de saber como é ir ao Teatro ou como é ser um espectador. Outros nove participantes declararam que se interessaram pelo Projeto em função de já gostarem de Teatro. Esse número é alto, se considerarmos que a maioria deles nunca foi a um espetáculo antes, e, portanto, têm como referência para a ideia de Teatro exclusivamente a vivência como alunos de Teatro na escola. A vontade de participar do Projeto também esteve ligada ao interesse profissional, por parte de duas alunas, que tem o desejo de trabalhar futuramente como atrizes: “Eu acho que eu vou adorar e vou aprender muito e quem sabe eu possa fazer um dia teatro (LAIZA)” e “Porque o meu desejo de futuro está interessado nesse projeto (BRUNA)”. Grandes expectativas foram demonstradas através de depoimentos como esses:

Vai ser muito bom, inesquecível, ou seja, vou viver umas das melhores experiências da minha vida (DESIRÉE). Eu tô muito ansiosa, com certeza eu vou gostar, porque gosto muito de teatro. Acho que vai ser bem legal, estou muito ansiosa mesmo (RAFAELA). Pra mim vai ser um carimbo que vai marcar toda a trajetória da minha vida, desde agora até mais adiante, ou seja, desde o presente até o futuro (TAÍS).

Conversei com eles que iríamos assistir ao espetáculo *O Canto de Cravo e Rosa* no Teatro - um espaço onde existem outras pessoas que foram para assistir ao espetáculo - por isso eles não estavam indo a um “passeio da escola”, eles eram espectadores, assim como todos os outros que estariam lá.

O ônibus<sup>12</sup>, pra reforçar mais ainda a ansiedade, atrasou, e eles passaram a me questionar várias vezes se ele já tinha chegado. Após algum tempo de espera, e algumas ligações pra diretora da escola, até eu já me perguntava se realmente toda a aventura chegaria ao fim.

---

<sup>12</sup> O transporte foi conseguido através da própria escola, que conta com o apoio da empresa de ônibus VAP.



Ao chegar o ônibus, um sentimento de alívio. Entramos e fizemos uma viagem tranquila entre o Morro Santana e o centro da cidade de Porto Alegre, o que em horários sem fluxo de trânsito acontece em 35 minutos.

Ao chegarmos ao Teatro, entrando pelo corredor principal, passei para o espaço do saguão para retirar os ingressos na bilheteria. O grupo, porém, ficou parado à berlinda da porta, na divisa entre o *hall* e o interior do prédio. Assim, deixei que eles respirassem o momento de estar ali, e se permitissem adentrar espontaneamente no universo que aguardava por ser explorado. Eles ficaram todos ali por vários minutos, em frente a um espelho, simbolicamente, na espreita da fronteira, mas sem ultrapassá-la.



O grupo esperando no *hall* de entrada

Após alguns minutos, apenas duas meninas ousaram rompê-la, na intenção encabulada de tirarem algumas fotos no interior do saguão, ao passo do meu incentivo que buscou impulsioná-las.

Passado das 16h, horário de início do espetáculo, o iluminador desceu até o saguão para chamar o público para o começo da peça.

Subimos para o interior do Teatro. Lá dentro, sentamos no canto esquerdo da plateia, próximo ao palco. Estimulei que alguns ocupassem as cadeiras vazias ao centro do público. E assim, nos colocamos à espera do espetáculo.

Durante a peça observei-os compenetrados e um tanto rígidos. Em muitos momentos suas reações eram tímidas, o que me deixou em dúvida sobre o que estavam achando do espetáculo. No momento final, quando os atores cantavam a última música, o público reagiu cantando junto e batendo palmas, o que reverberou em apenas alguns do grupo.

Ao término do espetáculo, todos vieram falar comigo. Com um brilho nos olhos, eles estavam perplexos. Encantados com as possibilidades do fazer teatral. Suas expectativas, como espectadores, haviam sido superadas, e as minhas também, como pesquisadora.

Essa aura de encantamento se propagou. Perguntei se eles queriam tirar fotos com os atores, e eles prontamente se colocaram no palco e, sem minha intervenção, passaram a “puxar assunto” com os artistas da peça. Tornei-me a fotógrafa daqueles encontros, registrando momentos que provavelmente ficarão marcados em suas histórias.



Alguns componentes do grupo com o personagem da *Joaninha*

Na hora do retorno para casa, como consequência da experiência, ocorreu, para eles, um resgate de sua própria infância: eles vieram cantando euforicamente as canções do espetáculo, que tinha sua temática calcada em cantigas populares infantis.

Analisando essa primeira experiência, faço algumas considerações sobre as pistas deixadas pelos peregrinos até aqui, que são capazes de apontar possibilidades que considero essenciais para continuarmos a caminhada.

Apesar de toda a “estrutura” concebida pelo Projeto para facilitar o acesso desse grupo de estudantes ao Teatro, ainda assim, notou-se neles um estado de apreensão ao que iria acontecer nessa situação, que se percebeu ser realmente muito nova para a grande maioria. O fato de eles se posicionarem todos juntos em frente à porta de entrada ao interior do prédio teatral, sem conseguir adentrá-la, mostra-se como um sinal marcante a ser examinado. Essa situação é emblemática, pois demonstra que até o momento da “fronteira” ser cruzada, existia uma sensação de inadequação ao ambiente, como se eles não se sentissem aptos a estarem ali. A atitude, enquanto plateia, também se apresentou de forma inibida, retraída nos gestos e expressões, embora eles estivessem gostando muito do que estavam assistindo. É como se eles perguntassem a si mesmos e a mim, toda vez que me olhavam durante o espetáculo: eu posso estar aqui? Como é ser um espectador? A intimidade com o ambiente social é necessária, se considerarmos que estar em público com diversas pessoas desconhecidas exige uma determinada forma de portar-se. Nessa situação inicial ou, poder-se-ia dizer, nesse “rito de passagem”, os sujeitos-espectadores mostraram-se preocupados com essas convenções que compõe o ambiente teatral. Afinal, quem são as pessoas que vão ao Teatro? Como elas agem? Esses poderiam ser alguns dos questionamentos que rondavam seus pensamentos. A forma como eles ficaram maravilhados frente às possibilidades cênicas do espetáculo revelaram que, provavelmente, elas eram muito mais abrangentes do que eles tinham concebido até então.

O universo teatral foi revelado a eles de uma maneira grandiosa e sedutora. Música, acrobacia, dança, figurinos, iluminação, cenário, tudo isso faz parte do Teatro. A figura do diretor também apareceu como uma curiosidade nova para o grupo, que se questionou e me interrogou variadas vezes sobre seu trabalho, até então desconhecido para eles. Depois do retorno à escola, após todo o grupo responder ao segundo questionário, enquanto alguns alunos caminhavam comigo até a parada de ônibus, Camila me perguntou: "O que é mesmo o trabalho do diretor, *sora*? Ele que escreve os textos?" E Desirée respondeu: "É ele que organiza tudo."

O trabalho do ator também mostrou ser uma das revelações da trajetória. Fabiano me comentou: "Agora eu entendi quanta coisa eu podia ter feito na nossa peça!" (se referindo à peça que havíamos montado na escola e ao trabalho do ator).

Tudo isso, por fim, acabou gerando um estado de ansiedade em todo o grupo sobre o próximo espetáculo do Projeto. A vontade de saber informações sobre a experiência que daria seguimento à aventura já iniciada, era o que faltava para preencher as expectativas de um trajeto que recém havia começado.

## 2.6 PRIMEIRAS IMPRESSÕES: MAPEANDO APRECIACÕES E AFETOS

De volta à escola, os alunos responderam, individualmente, um segundo questionário que buscava levantar as suas impressões sobre os mais diversos aspectos da obra, bem como as sensações vividas durante toda a trajetória da experiência. Dessa forma, vou procurar analisar cada resposta com um cuidado especial sobre as várias possibilidades contidas em cada uma das afirmações, com atenção para o que pode estar implícito no que foi escrito por cada sujeito. Também é importante ressaltar que devido a um contratempo durante o momento em que o grupo estava respondendo às perguntas (faltou luz na escola), nem todos conseguiram concluí-lo.

Na primeira pergunta “O que você achou do trabalho dos atores?”, a maioria das respostas ficou restrita a afirmativas curtas de aprovação ao trabalho, como “muito bom”, “muito legal”, “muito *show*”. Diferentemente, Taís, participante do Projeto, expressou todo seu envolvimento com o espetáculo quando afirmou: “Maravilhoso, demonstraram bastante empenho, colaboração e o mais importante: mexeu muito com o público, principalmente comigo.” A ideia trazida nessa frase relaciona o trabalho do ator com uma noção de ofício feito de maneira colaborativa, quando ela utiliza as palavras “empenho” e “colaboração” para a realização do espetáculo. Nesse sentido, os atores, de acordo com ela, mostraram esforço e cooperação para fazerem seu trabalho. Taís também ressalta sua relação de afeto com a obra, usando a palavra “mexer” para expressar um abalo, um movimento ocasionado pela peça em seus sentimentos e emoções. Além disso, ela ainda revelou uma percepção de todo o público, como se tivesse observado a reação das pessoas presentes e se sentisse parte desse grupo, participante de um estado de comoção em comum.

Outra aluna, Rafaela, relacionou o seu gostar do espetáculo à noção de entendimento do mesmo, ao expor: “Excelente, muito bom o teatro, deu para entender muito bem.” Essa noção é bastante recorrente, tentar entender a obra é, quase sempre, um objetivo do espectador, seja de uma peça, de um filme, de um quadro. O intelecto acaba sendo uma via de aproximação com aquilo a que assistimos, assim, se eu entendo, eu gosto, se eu não entendo, muitas vezes, a tendência comum é rechaçar em virtude da dúvida.

Duas alunas participantes trouxeram à tona o elemento do figurino como parte do trabalho do ator:

Muito bom, porque eles não usam um figurino só e eles são muito bons e fantásticos (CAMILA). Eu achei que eles interpretavam bem o seu papel e o figurino estava muito bom, adorei (LAIZA).

Assim, de forma interessante, elas relacionaram, embora não tenham explicado o porquê, o figurino à atuação. É necessário ressaltar que os personagens do espetáculo eram elementos de um jardim (aranha, sapo, flores, joaninha) e talvez em função disso o figurino exercesse uma influência tão forte nos personagens, possivelmente tendo contribuído para a composição dos mesmos por parte dos atores. A questão da troca de figurinos também foi sugerida por Camila, já que cada ator representava mais de um personagem, o que acontecia a partir da mudança de figurinos. Isso, de alguma forma, chamou a atenção da participante, e também de outros colegas do grupo, explicitadas em outra questão, que abordarei mais à frente.

Lia destaca: “Muito bom, lindo, porque eles souberam interagir com as pessoas.” Assim, o envolvimento entre atores e público aparece como um fator importante, relacionado pela aluna com o trabalho do ator. Desirée acrescenta: “Muito legal, eles resgataram as músicas da minha infância.” No caso em questão, as cantigas populares que foram usadas no espetáculo serviram como o elo com a espectadora, ainda mais por proporcionarem um resgate de seu passado. Dessa forma, a afirmação demonstra que uma obra teatral é capaz de remeter a alguma experiência vivida pelo sujeito e, assim, proporcionar um envolvimento mais profundo com o que foi assistido.

Ainda acrescento a declaração de Ana: “Muito bom, mas especialmente eu adorei o ator que interpretava a Joaninha.” Essa admiração pelo ator em questão, tem relação com o fato de muitas participantes terem comentado sobre sua beleza ao final do espetáculo. Isso gerou uma grande euforia nas alunas, tendo sido um comentário que acabou ocasionando muitas risadas dentro do grupo. Essa admiração é destaque em outras respostas do questionário, que serão reveladas a seguir.

A segunda pergunta “Algum deles te chamou a atenção em especial? Tente explicar por quê”, foi a questão que, de certa forma, deu abertura para que os participantes revelassem o encantamento sentido

por algum dos atores, seja por aspectos físicos ou habilidades especiais, como saber cantar, tocar um instrumento ou fazer acrobacias. Na verdade, a pergunta buscava, justamente, encontrar o que, no trabalho de um ator, se destacava como um elemento importante em sua performance. A pergunta ainda deixou evidente uma confusão, por parte de quase todo o grupo, entre a figura do ator e seu personagem. Ou seja, ao responderem a questão, nenhum dos participantes mencionou o nome do ator, ou mesmo, a palavra “ator”. Ao contrário, as respostas trouxeram os nomes dos personagens que mais se destacaram, na opinião de cada um. Como por exemplo: “O sapo. Porque ele dava saltos enormes e vários mortais (DAIANE)”, “O que mais me chamou atenção foi a rosa, adorei porque ela cantava muito bem, ela me emocionou pela sua voz (LAIZA)”. Taís, em sua resposta, de certa forma, parece ter conseguido fazer a distinção entre ator e personagem ao colocar: “Sim, o que *interpretava* o sapo, porque ele era um sapo que não conseguia seu alimento, nenhuma mosca e nada, ficava de barriga vazia e daria tudo para conseguir comer uma mosca (TAÍS) [grifo nosso].” Apesar de fazer menção ao ator que interpretava o personagem Sapo, a participante levanta características referentes ao personagem e não ao ator, confundindo-se a respeito de ambos. No entanto foi uma das poucas vezes que alguma das palavras comumente usadas para definir o trabalho do ator, como “interpretar”, “atuar” ou “representar”, foi mencionada ao longo de todo o questionário. Embora esses conceitos sejam trabalhados de forma prática em sala de aula, nas aulas de Teatro em que ministro, parece que eles ainda não estavam incorporados à linguagem dos alunos. Nesse sentido, nessa etapa da pesquisa, o personagem aparece para os sujeitos, confundido com o seu “representante”, o ator: “A Rosa porque além de ser uma ótima atriz, tem uma voz maravilhosa (DANIELA)”. É como se ambas fossem a mesma pessoa, portanto.

Esse assunto remete-se ao saber da experiência, abordado no capítulo anterior, a partir do qual se compreende que para conhecer

uma palavra é necessário conhecer a sua matéria, em si: "É a interação dos símbolos, do eu e do ambiente que fornece os elementos necessários aos processos intelectuais abstratos (DUARTE JUNIOR, 1998, p. 34)". Na verdade, fica claro que as palavras que designam ou explicam melhor o ofício do ator ainda não faziam parte da linguagem dos sujeitos, possivelmente por elas não terem sido suficientemente vividas pelos participantes, para que se fizessem entender de fato. Nesse sentido, é possível que fizesse falta, até então, ver um ator no ato de representar, tantas vezes quantas fossem necessárias para que se tornasse possível apreender o sentido da palavra em questão, e, assim, compreender do que se trata o ofício de um ator teatral. Dessa forma, ator e personagem se tornariam distintos, no entendimento.

A pergunta seguinte, justamente, fazia menção direta aos personagens: "Tem algum personagem que você destacaria? Por quê?". A grande maioria mencionou o personagem da *Aranha*, que dentro da história, cumpria a função de antagonista ao casal de cantores do jardim, o *Cravo* e a *Rosa*, impedindo-os de ficar juntos por sua ambição de ser a única cantora do local. A resposta de Laiza pode servir como exemplo: "A aranha por que ela era muito impressionante com a sua voz horrível e o seu papel, gostei muito." Aí ela também menciona a palavra "papel" para explicitar a noção de personagem. Percebe-se que ela destaca, portanto, o papel do ator que o interpreta. Assim, os personagens foram sendo salientados por cada um dos sujeitos, de acordo com características pertinentes aos papéis da peça.

As duas afirmações a seguir parecem trazer uma ideia em comum: "A Rosa porque ela era muito doce, querida e simpática e cantava muito bem, a personagem combinou com ela (RAFAELA) e "O Cravo. Porque parecia mesmo que ele era o Cravo (DAIANE)." Compreende-se nessas frases que há uma identificação entre o ator e seu personagem, como se, mais uma vez, um se parecesse com o outro, ou ainda, como se um estivesse confundido no outro e assim parecessem um só. Esse entendimento é bastante recorrente na



atualidade, através das novelas, nas quais os indivíduos telespectadores confundem, muitas vezes, a vida pessoal do ator com seu personagem do momento, julgando-o pelas atitudes exibidas na novela. Isso pode ser uma influência para os sujeitos-espectadores do Projeto, que tem a experiência de telespectadores como uma referência do dia a dia.

A pergunta número quatro abordava a questão do enredo da peça: “O que você achou da história?”. Dessa forma, muitos participantes resumiram suas respostas aos conceitos “legal”, “divertida”, “interessante”, mas outros três sujeitos escreveram suas respostas levantando, de maneira mais explicativa, quais assuntos foram abordados no espetáculo, de acordo com suas opiniões:

Achei "tri" lindo, porque ela mostra de tudo, ela mostra que cada pessoa tem seu talento e também que o amor deve ter confiança e não mentiras (CAMILA). Eu gostei porque destacou bem a igualdade e a inveja das pessoas e que todos nós temos uma coisa de especial dentro de nós, isso eu acho que me chamou muita atenção (LAIZA). Eu achei bem interessante, bem feita, bem montada e tudo mais, é uma história que sem você ver parece que é infantil, mas quando assiste é totalmente diferente (TAÍS).

O espetáculo *Canto de Cravo e Rosa* estava categorizado como peça de Teatro para crianças, apresentado no turno da tarde, mas como é possível perceber nos depoimentos, atingiu também o público adolescente. Acredito que, nesse sentido, o que torna uma obra teatral abrangente para diversas idades é sua qualidade estética, e não necessariamente, sua categoria.

Muitas afirmativas sobre “Qual o momento do espetáculo que mais te impressionou?” (pergunta 5) giraram em torno de situações marcantes da fábula, como “A parte que o Cravo não acredita na Rosa (RAFAELA)”, “Quando o sapo pediu para a Rosa um beijo (RAINNIER)”, “A parte que o cravo desmaiou e a rosa quase chorou (MARIANA)”. Alguns mencionaram momentos do espetáculo, como “O momento em

que todos eles cantaram no final (LIA)” e “O final, quando saiu um pagode bem pegado (ALEXSANDER)”. Outros, fizeram referência a momentos de risco dos atores, vividos através de seus personagens: “A Aranha andando lá no alto (ALEXANDRE)” e “Os mortais que o sapo dava (FABIANO)”.

“O que te chamou atenção na parte visual da peça?” foi a questão de número seis, na qual os participantes levantaram vários elementos das formas visuais de um espetáculo que lhes chamaram mais atenção, como o figurino, o cenário e a iluminação teatral. Foram ressaltados, ainda, objetos, como as máscaras utilizadas na encenação e os instrumentos musicais usados pelos atores na execução das músicas da peça. Alguns dos destaques à questão mencionada estão contidos nas seguintes afirmações:

Os instrumentos da peça, porque eram vários, e também o figurino porque também eram vários e eles trocavam várias vezes (CAMILA). O que mais me chamou atenção foi a troca de roupas e personagens até em cena mesmo, isso me chamou muita atenção (BRUNA).

Nessas frases, se revela a surpresa diante da possibilidade do ator mudar de personagem e fazer trocas de figurino, principalmente se considerarmos que as mudanças aconteciam diante dos olhos do público. Essa convenção utilizada na encenação era uma novidade para muitos do grupo, que desconheciam essa possibilidade oferecida pela Arte teatral: a de mostrar seus artificios, revelando seus mecanismos e efeitos. A familiaridade com as convenções ou códigos teatrais gera capacidade crítica frente a essa e outras formas de expressão. Ao evitar o processo de ilusão por parte do espectador, esse tipo de procedimento cênico faz conhecer os meandros da criação teatral, desmitifica seus processos e, por isso, distancia o público de uma possibilidade hipnótica. No caso do procedimento usado na encenação do *Canto de Cravo e Rosa*, a mudança de personagens em frente à plateia, por meio da troca de figurinos ou de máscaras, possibilita a visualização do ator

e seus personagens “lado a lado”, esclarecendo, assim, um processo do trabalho do ator e evitando uma atitude de mistificação, por parte do espectador, ao imaginar, por exemplo, que o ator precisa de um tempo para “encarnar” seu personagem. Possibilitar ao público esse tipo de proposta cênica é um convite ao jogo, já que o espectador passa a ser cúmplice dessa forma de brincar com as convenções do fazer teatral. A assunção da teatralidade pode gerar a apropriação dos códigos da cena, por aproximar os indivíduos dos modos de concepção artística. Além disso, também pode gerar uma atitude crítica perante as diferentes formas de Arte ou de expressão porque incentiva a capacidade analítica do sujeito, pois esse passa a identificar os procedimentos cênicos e potencializa seu olhar enquanto espectador. Como Desgranges acrescenta ainda:

A apropriação da linguagem teatral tem o intuito de contribuir para a sensibilidade e para uma experiência de prazer e comunicação, além de contribuir para sua afirmação como sujeito nos rituais coletivos (DESGRANGES, 2010, p.35).

Dessa forma, como coloca o autor, o sujeito pode tornar-se mais sensível e possivelmente dotado de uma atitude muito mais autônoma diante dos fatos, da Arte ou da vida.

Outro destaque das respostas à pergunta seis, foi a afirmação de Bruna: “O jardim que não existia, mas que eles faziam parecer real.” O que fica evidenciado pela frase acima é que o imaginário foi acionado pela encenação, fazendo com que, mesmo com a ausência de um “cenário de jardim”, a espectadora conseguisse visualizá-lo. O único elemento cenográfico presente no palco era uma grande teia de aranha que cobria todo o fundo da cena. Assim, o jardim onde moravam os personagens era sugerido por meio da própria presença dos mesmos, bem como das falas que comentavam o espaço onde acontecia a peça. Apresenta-se, dessa maneira, mais uma convenção proposta pelo espetáculo, a qual só se efetiva a partir do “pacto” entre atores e

público. Pode-se identificar esse processo como *contrato tácito* entre ator e público, o que é possível estabelecer como um dos princípios do ato cênico. Trata-se de uma convenção preestabelecida, ou ainda, um vínculo baseado na confiança que condiciona o estado de “estar no Teatro”. Este vínculo gera a sensação de integração a um ambiente lúdico, não ligado ao real. Em função disso, os espectadores podem experimentar a possibilidade de ver além do que é mostrado, usando de um recurso muitas vezes pouco explorado no cotidiano: a imaginação. Sobre a imaginação, Duarte Junior expõe:

A imaginação é o substrato do processo criador e, conseqüentemente, o traço fundamental do humano. Por ela o homem se desprende do universo meramente físico para criar o mundo dos valores e dos significados. [...] Pela imaginação o homem se afirma como um rebelde. Um rebelde que nega o existente e propõe o que ainda não existe (DUARTE JUNIOR, 1998, p.100).

Também é possível perceber que um elemento usado em cena toma, a partir do recurso denominado como *denegação*, duas “formas”, uma ligada ao real e outra ao ficcional. A denegação se constitui, assim, como a duplicidade presente em todos os signos teatrais, que se situam tanto no plano concreto, da realidade, como no plano imaginário, ficcional. O caráter duplo do fenômeno teatral duplica também as possibilidades de relação por parte do espectador, pois ora ele se envolve com o espetáculo levando em conta elementos ficcionais, ora ele analisa a obra e suas qualidades criativas. Dessa maneira, mesmo um único elemento, como a teia, é capaz de representar todo o jardim, pelo processo da denegação. Também cabe ressaltar, que a teia utilizada não era real, “de verdade”, portanto é a possibilidade de enxergá-la em sua duplicidade que a torna crível.

Na pergunta seguinte “O que você achou da música ou da sonoridade do espetáculo?”, os alunos identificaram algumas características da sonoplastia utilizada na encenação. A participante Daiane achou “Muito legal porque eles não precisavam de tecnologia só

usavam instrumentos.” Ela levantou uma das principais especialidades do trabalho, a de executar ao vivo a música do espetáculo, tocada em cena pelos próprios atores. Essa forma "artesanal" de composição sonora, realizada durante a própria encenação, mostra uma possibilidade diferenciada de sonorização teatral para Daiane, que talvez não imaginasse que isso fosse possível. Além disso, outros sujeitos relacionaram as músicas utilizadas nas cenas com as memórias de suas infâncias:

Muito legal, porque várias músicas eu já conhecia porque fizeram parte da minha infância (DESIRÉE). Gostei de todas as músicas, pois quando era menor escutava e cantava bastante (KARINA). Legal, eram umas músicas que todos conheciam (LIA).

Ao utilizar cantigas populares, o espetáculo ganhou proximidade com o público, já que elas acabaram remetendo a lembranças de momentos vividos ao som dessas canções. Além disso, também deixou claro que Teatro e a vida comum podem estar entrelaçados, desfazendo uma possível impressão de que a Arte teatral é feita para um determinado tipo de público seletivo. Ainda, Daniela e Ana levantaram uma característica marcante na peça que era a consonância entre as situações da história e a escolha das cantigas: “Eu gostei porque as músicas combinaram com cada parte da peça (DANIELA).” “Eles escolheram muito bem as trilhas sonoras (ANA).” Os outros participantes demonstraram aprovação à parte musical da peça e alguns também expressaram o desgosto com a personagem da Aranha, que cantava muito mal.

Na questão de análise da direção do espetáculo “O que você achou do trabalho do diretor?”, a confusão entre o trabalho do dramaturgo e a do diretor ficou evidente em algumas respostas: “Eu não sei, mas como foi ele que escreveu a peça tava 'maneira' (BRUNA)”. “Ele deve ter escrito a história e *tava* maravilhosa (LIA)”. Em relação a essa pergunta, especificamente, durante o momento dos participantes

responderem ao questionário, houve uma dúvida generalizada em todo o grupo. Eles acabaram me questionando sobre sua função no espetáculo. Mais uma vez, percebe-se que um assunto já trazido em sala de aula não havia sido apreendido pelos alunos de forma plena. Por não terem se deparado com sua funcionalidade dentro do espetáculo, uma explicação dada ao longo das aulas se mostrou insuficiente para que fosse possível a compreensão sobre seu trabalho. Apesar do esclarecimento que foi dado por mim durante o momento em que eles estavam respondendo às perguntas, dois participantes ainda colocaram que não entenderam seu trabalho. Conforme é possível observar: “Muito bom, apesar de eu não saber o que ele faz, [...] apesar de não aparecer, acho que foi muito bom (CAMILA).” Ou seja, apesar dela não entender e, ainda, apesar do diretor não aparecer, ela acha que seu trabalho estava bom, possivelmente por ela ter gostado do espetáculo. É possível supor, dessa forma, que ao incluir essa pergunta no questionário, ela acabou servindo como estímulo para que eles refletissem e conhecessem o diretor teatral. Alguns, em suas respostas, tentaram explicar o que entenderam sobre o trabalho do diretor:

Eu acho que foi legal porque o diretor foi quem organizou tudo e todo o teatro estava legal (NICOLAS). Foi um trabalho encantador, muito bem feito, esse diretor mostrou seu teatro bem formado, bem organizado, não esquecendo de nada, foi pelo menos o que eu vi (TAIS). Bem, tudo bem organizado (THIAGO). Muito bom porque ele escolheu bem certo o que cada personagem ia fazer (ANA).

Algumas ideias sobre o trabalho do diretor foram levantadas nas frases acima: a de que ele é responsável pela organização da encenação e a de que ele determina aquilo que os personagens vão fazer na peça. Os outros sujeitos assumiram uma opinião positiva sobre a direção do espetáculo, em geral afirmando que seu trabalho estava “muito bom”.

Alguns participantes relacionaram a ida ao Teatro a um espetáculo que realizaram na escola durante o ano, quando

responderam a questão “A peça te lembrou alguma experiência da tua vida? Qual?” A peça foi criada para um projeto sobre o Meio Ambiente, durante o primeiro trimestre letivo do ano de 2010 da escola. A proposta do texto, chamado *O Mundo de Zó*, foi dada pela professora de português e apresentada por mim à turma 63 (uma das turmas de sexta série da escola). A turma mostrou disposição para a realização da encenação, ficando um grupo responsável pela atuação, outro pela criação dos figurinos e outro pelo cenário. O envolvimento de todos no trabalho foi avaliado dentro da disciplina de Artes, que ministrei. A proposta levou a alguns ensaios fora do horário das aulas e, finalmente, a apresentação aconteceu deixando uma sensação de superação em todos que se dedicaram a essa experiência teatral. Uma única aluna, Daiane, também participante do Projeto, acabou desistindo de atuar, próximo da data marcada para a apresentação. Ela deu seu depoimento ao responder à pergunta, lembrando dessa situação: “Sim. De quando não quis apresentar só porque não sabia a fala.” Este “só” em sua fala indica que ela percebeu, após assistir ao espetáculo, que o fato de não haver “decorado” o texto, não a impossibilitava de participar da peça. Ela também dividiu essa nova ideia comigo enquanto voltávamos do Teatro. Possivelmente, Daiane se “deu conta” de que atuar não significa tão somente falar um texto, mas pode ser muito mais. Fica notável, dessa forma, que a experiência como alunos-atores foi marcante para eles.

Outros integrantes comentaram sobre situações que já viveram, que se aproximam com algum momento mostrado na peça:

Sim, quando minha amiga acreditou em todo mundo, menos em mim (RAFAELA). Sim, a inveja da aranha na rosa (DANIELA). Sim, porque fala sobre inveja de dois namorados e eu já passei por isso (DESIRÉE).

O conflito da trama envolvendo o casal romântico do espetáculo, o *Cravo*, a *Rosa* e a *Aranha*, foi o maior causador de momentos de emoção para os espectadores do grupo. Alguns relataram esse sentimento ao

responderem à pergunta dez: “Qual cena te causou mais emoção? Por quê? Pode contar como foi?”. Por exemplo: “A hora que a aranha confessou que foi ela, mas ela fez isso só porque queria ser famosa (KARINA)”. O momento inicial do espetáculo também gerou emoção, como é possível perceber a seguir:

O início, porque estavam todos muito juntos, e eu nem sei contar, fiquei muito emocionada (ANA). O começo quando entrou o ator com uma luz piscando na bunda, achei muito divertido (ALEXSANDER).<sup>13</sup>

Muitos declararam bem-estar no ambiente do teatro (através da pergunta “Como você se sentiu no ambiente do Teatro?”), revelando essa sensação em função do conforto das cadeiras, do espaço aconchegante, ficando “bem à vontade”. Alguns desses mesmos participantes e ainda outros, manifestaram ansiedade ou vergonha nesse mesmo ambiente:

Me senti muito bem, apesar de eu ter ficado bem no meio das outras pessoas (ANA). Normalmente, tirando a vergonha que tive quando entrei no teatro, todos me olharam (THIAGO). Me senti bem e um pouco ansiosa (DAIANE).

Esses sentimentos já tinham sido revelados na própria atitude encabulada que o grupo demonstrou ao chegar ao Teatro, os depoimentos acabaram confirmando o que já se supunha. Karina comparou o ambiente do Teatro com o cinema: “Olha, é bem parecido com cinema, a sala, a entrada. Gostei, achei bem legal”. Essa semelhança, possivelmente, pode ter ajudado o grupo a relaxar, de certa forma, pois se trata de um espaço comumente mais frequentado pelos adolescentes. Tais em sua resposta, provavelmente, confundiu as nomenclaturas ao escrever: “Me senti muito bem com o escritório e com

---

<sup>13</sup> Os participantes estavam se referindo à figura de uma “lagarta” criada pelos atores no início do espetáculo, através de uma acrobacia, na qual todos ficavam horizontalmente e um ator colocava suas pernas sobre as costas do outro.



a plateia porque me passaram energia, emoção, tudo de bom, gostei de mais”. Não é possível identificar a que ela estava se referindo quando usou a palavra “escritório”, mas é perceptível que o vocabulário acerca desse universo recém estava começando a ser construído. Foi interessante também a frase escrita por Alexsander: “Muito ‘fera’, eu gostei de tudo, quase dormi por causa do silêncio e da música”. Seu comentário se destaca, pois acredito que logo é complementado pela resposta que ele dá à pergunta seguinte (“Na sua opinião, como o público reagiu ao espetáculo? Eles estavam atentos ou dispersos? Mostraram interesse? Você se sentiu integrado a eles?”): “Sim todos estavam atentos, até as crianças, [...] eu me senti um deles, eu nunca prestei tanta atenção como hoje eu prestei”. Essa declaração é extremamente marcante ao longo das análises, porque o participante em questão, na escola geralmente apresenta uma atitude bastante agitada e tem dificuldades para se concentrar nas aulas. Diferentemente, como espectador, Alexsander se impressionou com o silêncio e a atenção de todo o público, inclusive a sua própria. O resultado foi que, nas palavras de Alexsander, ele “se sentiu um deles”, ou seja, como parte de um grupo. Essa sensação de integração, acredito, é muito positiva, pois reforça a coletividade sobre a individualidade, permitindo que o sujeito se perceba como um ser social. Os demais participantes manifestaram respostas positivas à questão, afirmando que tanto o público quanto eles mesmos estavam envolvidos com a apresentação.

Sim. Porque eles atuam maravilhosamente e então eles contagiam o público (BRUNA). Pra mim todo o público estava atento, todos prestavam muita atenção, com certeza gostaram muito, eu pelo menos e os demais que me contaram (TAÍS).

A última questão “Teve algo em especial que te surpreendeu durante toda a experiência de ida ao Teatro?” trouxe alguns depoimentos especiais para finalizar essa primeira vivência como

espectadores. Essas declarações mostram uma atitude carinhosa em relação ao Projeto e deixam claro que para alguns a ida ao Teatro se revelou de maneira marcante:

A ansiedade dos meus colegas e amigos querendo muito assistir e com certeza não se arrependeram, nenhum pouco (TAIS). Sim, porque não pensei que seria tão emocionante e legal (DAIANE). Não sei dizer, porque gostei de tudo!!! (KARINA).

Considero, em última análise, que toda essa primeira etapa do Projeto teve êxito, visto que muitas descobertas, assim como muitas dúvidas, vieram à tona através dessa primeira experiência. Sobretudo, ficou evidente, que a ida ao Teatro se mostrou como um processo de aprendizagem, em que diferentes tipos de códigos necessitaram ser interpretados e apreendidos por cada sujeito, de acordo com a curiosidade e o interesse de cada um. Além disso, os questionamentos levantados no questionário de recepção do espetáculo serviram como mote para perguntas novas acerca do universo teatral. Essas questões, possivelmente, serviram como estímulos para os peregrinos seguirem adiante na caminhada, pois elas se revelam como pistas a serem decifradas e seguidas ao longo do trajeto.

Como é ser parte de uma plateia teatral? O que caracteriza o trabalho do ator? O que faz um diretor? O que me gera prazer ou rechaço, enquanto espectador? Algumas dessas e outras perguntas presentes durante a trajetória do Projeto foram respondidas (e mesmo questionadas) pelos próprios participantes. Dessa forma, a pesquisa pretendeu ser um olhar atento sobre os sujeitos dessa experiência teatral.

Nesse sentido, o que foi possível ver até aqui, sem dúvida, é que os participantes se envolveram com o Projeto de uma forma absolutamente plena e aberta, permitindo-se afetar pela ansiedade, emoção, dúvidas, refletidas em seus gestos e depoimentos. Além disso, também arrisco afirmar que algumas pequenas transformações já se ensaiaram para os

sujeitos, pois, acredito, que o Teatro foi capaz de alcançá-los e mexê-los de diferentes maneiras (emocional, cognitiva ou intuitiva). No entanto, somente poderei fazer essa afirmação, de forma emblemática, a partir do transcurso inexorável do tempo.

## 2.7 SEGUNDA EXPERIÊNCIA: “ELES PEGAM?”

Espectáculo *Composto Riso-tônico de Palhaçada*<sup>14</sup>

Direção Patrícia Sacchet

*Cia Ondina & Tufoni*

Teatro de Câmara Túlio Piva

28/08/2010

Cada vez que eu entrava na escola para dar aula, os alunos do Projeto me abordavam pelos corredores, quase sempre munidos das mesmas perguntas: “Ô *sora*, quando é que a gente vai no Teatro?!” ou “Qual é o próximo espetáculo?!”. A empolgação era tão grande e havia uma expectativa misturada com alegria e ansiedade, que iluminava os olhares.

Talvez em função disso, no dia 17 de julho tive um sonho muito simbólico com os participantes do Projeto. O inconsciente tem seus mistérios, acaba capturando experiências que ficam marcadas e muitas vezes são reveladas no universo onírico. Nesse sonho, meus alunos estavam todos arrumados, numa fila, esperando por mim. E quando eu perguntei a eles o que eles estavam fazendo ali, eles responderam que estavam prontos pra ir ao Teatro! Eles disseram que iriam, que poderiam pagar os ingressos, mas que eles só precisavam saber de mim qual era a peça que iam assistir. Eu fiquei assustada, pois eu não sabia e não tinha programado nada. Então eu disse a eles que eu já tinha

---

<sup>14</sup> O contato com a produção foi feita por intermédio da Secretaria Municipal de Cultura. O grupo apoiou o Projeto, fornecendo os ingressos necessários para a data. O espetáculo apresenta diferentes números cômicos, nos quais a relação entre os palhaços se desenvolve, até o ponto de se apaixonarem. "O Composto Riso-tônico de Palhaçada é o espetáculo atual da Companhia Ondina & Tufoni que transborda alegria, diversão, a ingenuidade do palhaço." <<http://ondinaetufoni.blogspot.com.br>> Acessado em: 10 de agosto de 2010.

avisado que nesse mês nós não iríamos ao Teatro. Eles responderam “Ah!”, com um gesto de mão pra trás e foram se embora... Esse sonho também revela a ansiedade que eu estava para fazer com que o Projeto acontecesse e que “tudo desse certo”. Mesmo sabendo que não há um “certo” em termos de experiência, em que tudo pode ser encarado como fatos que nos acontecem, acredito que havia em mim uma grande expectativa em relação ao Projeto. Sentia-me responsável e ao mesmo tempo como a “mestre de cerimônias”, que precisava conduzir o grupo da melhor forma possível. Ou seja, eu estava ali para recebê-los e guiá-los por este espaço tão caro a mim e ainda tão novo para eles.

Assim, depois de tantos apelos, chegou o dia tão esperado, em que íamos assistir ao segundo espetáculo do Projeto. Na minha chegada à escola, antes do horário combinado, dez alunos já me aguardavam. Ficaram felizes que eu tinha chegado mais cedo também, demonstravam bastante ansiedade pela saída para o Teatro. Todos pareciam muito contentes e estavam notadamente bem arrumados: roupas bonitas, cheirosos, cabelos com penteados. O que ficou reforçado com o depoimento de Fabiano: “Eu acordei de manhã e fui fazer minhas tranças, pra ficar bonitinho, né *sora*... Aí cheguei em casa, era 12h20, escolhi minha roupa, tomei um banho, me arrumei, almocei e saí às 14h de casa.”

Nos menos de 20 minutos antes da partida, muita “pressão” para irmos logo. O ônibus chegou pontualmente, mas ainda faltavam três participantes. O grupo preferia não esperá-los, eu tive que insistir para darmos 10 minutos de tolerância aos “atrasadinhos”. Enquanto passava algumas orientações ao motorista sobre o caminho, eles já foram entrando no ônibus e me chamando para entrar. Não havia tanto motivo pra se afobar, meu planejamento era chegarmos com mais de 30 minutos de antecedência, pra eles terem tempo de curtir o ambiente, olhar o programa da peça e saborear os momentos que antecedem o encontro com espetáculo. Quando concluimos que os atrasados não

chegariam, partimos rumo a mais uma aventura teatral. Desconhecida e inesperada, pra todos que compartilhavam essa experiência.

No caminho, algumas "piadinhas" com transeuntes, nas quais tive que interferir. Noto que há um deslumbramento com o estar no mundo, fora das fronteiras do bairro. Parece que tudo é diferente e novo, as pessoas, as ruas, as cores... Eles não reconheceram bairros conhecidos de Porto Alegre, como o Bom Fim e a Cidade Baixa, pelos quais passamos. Vários momentos de perguntas "já chegamos?".

Ao chegarmos ao Teatro, fomos direto à bilheteria retirar nossos ingressos. Conversamos sobre o debate pós-espetáculo que faríamos. Também propus ao grupo que eles criassem o próprio "Diário de Bordo". Pra isso levei um caderno grande, de páginas em branco sem linhas. Eles adoraram a idéia, queriam fazer as impressões de todos os espetáculos, inclusive sobre o primeiro. Por causa do tempo que levaria para o caderno passar de mão em mão ao longo da semana, pedi que eles fizessem apenas o registro desse espetáculo que iríamos assistir.

Pela insistência ansiosa de alguns em comprar um lanche, fomos até o supermercado que ficava a poucos metros dali. Dois meninos entraram, enquanto nós ficamos na frente conversando. A rua da República, onde se localiza o Teatro de Câmara, é muito arborizada e durante o dia é razoavelmente tranquila. Além de vários prédios, também há uma escola, um supermercado, um centro de práticas de meditação e uma sorveteria nos arredores do Teatro. O grupo pediu que fôssemos até a esquina da sorveteria para eu pagar um sorvete a eles. Eu dei uma risada com a proposta e eles insistiram de uma forma muito descontraída. Na volta do "super", o ritmo que absorveu nossa caminhada era extra-cotidiano... Voltamos caminhando vagarosamente a conversar sobre práticas de meditação, que algumas meninas demonstraram interesse em experimentar. Elas perguntaram se eu já havia feito alguma vez e queriam saber como é a sensação. Ficamos um tempo conversando no pátio do Teatro, contei sobre algumas experiências que tive com o *giro Sufi*, expliquei a elas que é uma técnica

muito antiga de meditação, elas escutaram atentamente meus relatos e me disseram que queriam muito experimentar.

Então Bruna pediu para entrar no Teatro. Entramos no saguão de espera e ela perguntou: “Mas onde tá o Teatro?”. “É ali dentro” – eu respondi. “Mas por que não dá pra entrar?” Eu disse: “Porque os atores estão se preparando”. “Como assim?” – perguntou ela. Respondi: “Eles ficam se aquecendo, se concentrando, se maquiando, se vestindo... A porta só abre às 16h.” “Ah...”- ela concluiu.

Algumas pessoas do público já aguardavam, sentadas em algumas cadeiras nas paredes do saguão. Daniela veio me comentar cochichando: “Isso aqui parece o posto de saúde da Bom Jesus, *sora!*” Tentei descobrir por que. Ela respondeu: “Ah, sei lá, um monte de cadeiras, bebedor, um monte de gente...”

Mais tarde, se formou uma fila em frente à porta do interior do Teatro. Rainnier me questionou: “Por que eles estão nessa fila, *sora?*” Respondi: “Pra entrar na peça.”

Dentro do Teatro. Laiza me perguntou, se referindo aos atores-palhaços: “Eles ‘pegam’ *sora?*” Eu disse: “Ah, eles interagem com o público, mas não é obrigado a participar.” Ela reagiu: “Ai tomara que eles me peguem!” E Rainnier comentou: “Sentei bem aqui na frente, tomara que eles me *pegam...*”

Laiza comentou com Daniela sobre a possibilidade de participação, e ela respondeu: “Ai, então eu vou sair daqui!”. E foi se sentar lá no meio da plateia.

Os palhaços interagiram com o público durante todo o tempo do espetáculo. Logo no começo da peça chamaram Rainnier para participar tocando um triângulo. Ele ficou encabulado no palco, mas se desenvolveu bem com o instrumento. Mais tarde, chamaram Bruna para participar de um número com uma flor. Eles colocavam a flor perto de partes do corpo da pessoa (axila e bunda) e observavam se a flor murchava ou não. Bruna riu bastante e no caso dela a flor murchou, o

que aumentava o riso da plateia. Durante a participação dos colegas, o grupo riu muito e tirou fotos do momento.

Eles estavam “espalhados” pelas poltronas da plateia, ocupando o lado esquerdo do público. Em comparação à primeira experiência, dessa vez eles se sentiram mais à vontade para escolherem seus próprios lugares, ocupando o espaço de maneira mais autônoma. Aqueles que estavam tranquilos e tinham desejo de participar do espetáculo de alguma forma, sentaram-se na primeira fila. Eles estavam com uma atitude tão livre, que assim que se sentaram, relaxaram nas poltronas e colocaram os pés na beira do palco. Nesse momento, percebi a necessidade de orientá-los a retirarem os seus pés dali. Os mais envergonhados ou ainda aqueles que declararam não gostar de palhaço, escolheram seus lugares do meio para o fundo do Teatro. De qualquer forma, o grupo demonstrou estar mais relaxado no ambiente teatral, aos poucos se apropriando dos códigos que envolvem essa situação como um todo. Os que tinham escolhido os lugares mais ao fundo acabaram sendo “visitados” pelos palhaços, que nos surpreenderam começando a peça pela porta de entrada do Teatro e fazendo intervenções no meio dos espectadores, como dar “travesseiradas” no público, por exemplo. Isso, certamente, ficou marcado para o grupo como o ponto alto do trabalho: sua proposta interativa de relação com a plateia. Essa escolha contribuiu para a aproximação deles com a peça, aumentando o grau de intimidade com o fazer teatral. Eles citaram, por exemplo, o momento em que os palhaços jogaram água no público “e estragou minha chapinha (BRUNA)”, ou ainda quando os dois colegas subiram ao palco para participar da peça, o que foi sendo lembrado pelos colegas como uma situação importante da experiência. De certa forma, através desses dois colegas, era como se todos tivessem participado, como se todos pudessem se ver representados por eles.

Na saída do espetáculo, os atores estavam na porta a cumprimentar os espectadores. O grupo foi, prontamente, abraçá-los, com muito carinho e satisfação.

Nos reunimos em um círculo no pátio do Teatro para a realização do debate. Eles estavam muito soltos e descontraídos, contudo, ao mesmo tempo, demonstravam em seus sorrisos um certo ar de desconforto ou constrangimento de estarem se expondo perante o grupo. O debate aconteceu com o envolvimento de quase todos e também muitas risadas, especialmente pela participação animada de Bruna e Fabiano, que faziam vários comentários engraçados. Fomos surpreendidos pelo casal de artistas acrobatas que fizeram uma participação no espetáculo, com um número de acrobacia aérea. Eles estavam saindo do Teatro com seus materiais, entrando no carro para irem embora. No mesmo momento o grupo se manifestou cumprimentando os dois e todos interagiram de maneira bastante desinibida.

Nessa fase do debate sobre a peça, percebe-se que a avaliação fica muito ligada ao juízo de gosto, ou seja, a maioria comenta que gostou do espetáculo, mas sem conseguir definir claramente os motivos que os levaram a essa opinião. Ir ao Teatro foi definido como uma ruptura com a realidade, onde podemos “esquecer os problemas da vida e só curtir (FABIANO).” Além disso, o espetáculo anterior serviu como parâmetro para criar comparações, “hoje foi mais engraçado, da outra vez eles não puxavam ninguém da plateia, teve beijinho... (FABIANO)”.

O que ficou bastante nítido através das falas dos sujeitos foi um interesse de todo o grupo pelo “romance” presente na história do espetáculo. Isso foi revelado, por exemplo, pela importância dada ao “momento do beijinho”, quando finalmente o palhaço consegue dar um beijo na sua amada, ao final da peça. É notável que o tema do amor e da sexualidade, em geral, está muito latente no grupo, em função da fase de descobertas da adolescência, principalmente. Também em relação a esse tema, as meninas insinuaram, diversas vezes, que o que os meninos mais gostaram no espetáculo foi a Gigi (acrobata circense que participou da peça com um número de acrobacia aérea), pré-concebendo o gosto do sexo masculino e revelando as expectativas em



relação aos papéis de gênero. Nesse caso, as meninas esperam que os meninos tenham gostado muito da figura sensual da acrobata circense, já que a masculinidade poderia estar sendo reforçada em função dessa suposta atração, o que demonstra a construção social de gênero.

Sobre o processo cognitivo revelado ao longo da experiência, surgiram comentários como “eu entendi”. Ao questioná-los sobre “Como vocês acham que foi construído o espetáculo?”, eles responderam: “de uma brincadeira (BRUNA)”. “Quem percebeu alguma diferença entre o palhaço do Circo e esses?”, eles responderam: “No Circo eles tem mais roupa colorida, são mais engraçados, sapato grande... (RAFAELA)” e “aqui eles têm que *interpretar* mais (NICOLAS)”. A própria palavra “interpretar” foi objeto de estudo pelos participantes, todos passaram a pronunciar a palavra, quase como um trava-língua, na tentativa de dizê-la da forma correta. “Eu acho que eles fazem com o coração, *sora*” foi a explicação de Bruna para a pergunta; já Rafaela explicou da seguinte forma: “No Circo é só graça e aqui eles fazem uma história. É por isso que ficou mais legal.” Daiane questionou: “Como é que ele não beijava ela e eles já tiveram um filho?”. E sobre um outro momento do espetáculo, em que a palhaça dava luz à uma galinha, Fabiano problematizou: “Não, olha só, a galinha não vem da galinha? A galinha saiu... de uma mulher, *sora!*”.

Ao final do processo do debate, Bruna lembrou da brincadeira sobre a sorveteria e, mais uma vez, o grupo me perguntou se eu não iria pagar um sorveteinho pra eles.

Acredito que esse estado interativo que tomou conta do grupo, ficou bem realçado no momento de gravação do debate. Lá, também fica explícito as diferentes personalidades, bem como as diversas atuações de cada um dentro do coletivo. Ficou claro, por exemplo, que Bruna e Fabiano assumiram o papel de líderes do grupo: eles comentam todas as perguntas e fazem diversas piadas, e isso é o que lhes dá mais destaque, já que o grupo reage rindo muito de suas “palhaçadas”. Essa atitude dos dois tem origem no ambiente escolar: em sala de aula eles

também são muito ativos e exercem bastante influência sobre a turma (eles são colegas), divididos entre os grupos das meninas e dos meninos. Além disso, talvez em função desse papel de autoridade que eles assumiram (mesclando uma postura ao mesmo tempo participativa e “piadista”) eles têm um histórico de “ocorrências” na escola, justamente por terem desafiado a autoridade de algum professor em sala de aula. Além disso, também já repetiram de ano algumas vezes.

Na volta pra casa, conversamos descontraidamente sobre os mais variados tipos de assuntos. A curiosidade do grupo sobre o universo teatral foi despertada. Alguns deles me fizeram perguntas sobre os espetáculos que estavam em cartaz na cidade, onde havia oficinas de Teatro para participarem e também pediram que eu contasse sobre as minhas experiências teatrais. De forma muito interessante, o “papo” foi se desenvolvendo, passando do tema da cultura para um assunto pouco debatido frequentemente, como a política. Eles perguntaram quais foram os meus candidatos na última eleição e o que eu achava do nosso atual Presidente da República. Foi curioso perceber como o interesse que eles demonstraram por um novo assunto (o Teatro) abriu as portas para que novas perguntas fossem formuladas acerca de outras temáticas que foram se desenrolando a partir da primeira. Ou seja, é possível considerar que essa experiência do Projeto *O Hábito Habitável* mostra-se como uma via de abertura do mundo para os sujeitos-participantes. É como se, nesse caminho de encontros com a Arte teatral, percorrido pelos viajantes (em fase de descobertas) surgissem esquinas, bifurcações, ruas e avenidas, ou seja, novos territórios prontos pra serem explorados.

Também é possível identificar ao longo do processo, a capacidade de apreensão dos *códigos do evento teatral* que os sujeitos vão construindo a cada etapa. Entende-se, dessa maneira, que a apreciação estética envolve elementos que não são propriamente do fazer artístico específico. Aos *códigos teatrais*, relativos às convenções do espetáculo, acrescentam-se os *códigos do evento teatral*. Esses, é possível perceber

com o grupo de sujeitos da pesquisa, demoram a ser entendidos, conquistados, tanto quanto os primeiros. Mostra-se necessário a intimidade, alcançada pela experiência recorrente. A cada novo contato com o evento teatral e com o espetáculo, novos problemas vão aparecendo. Novos enigmas a serem decifrados. Desde o momento de saída da escola, a chegada ao Teatro, a bilheteria, o programa do espetáculo, a espera, o horário de início da peça, a fila, a entrada no Teatro, os três sinais, o escuro, o silêncio, o espetáculo em si mesmo, as intervenções do público, os aplausos, o cumprimento dos atores e a saída do Teatro. Todos esses fatores têm se demonstrado como signos que não passam despercebidos pelos sujeitos-espectadores, ao contrário, necessitam ser questionados e significados por eles mesmos. Em muitos momentos, como já explicitarei anteriormente, me percebo como “mestre de cerimônias” desse ambiente, fazendo a mediação entre o grupo e os signos.

É possível que a apreensão dos *códigos teatrais* dependa do processo que se constrói à medida que o espectador cria intimidade com os *códigos do evento teatral*, desenvolvendo pouco a pouco um senso crítico mais apurado para com as obras, no que se refere aos seus aspectos semânticos e estéticos.

Percebe-se, nesse sentido, que a questão da acessibilidade à obra artística envolve fatores que se encontram vinculados a diferentes terrenos. Portanto, a concepção do hábito de ir ao Teatro mostra-se como um processo de aprendizagem. Reforço a ideia de que o hábito é construído ou *habitável*. Nesse sentido, o hábito não se constrói a partir de estímulos, esparsos ou involuntários, mas através de experiências concretas, que gerem intimidade entre o sujeito e o território teatral. Dessa forma, o sujeito se sentirá apto a habitá-lo, de forma autônoma, criativa e singular. Retomando Kastrup: “Habitar um território é um processo que envolve o ‘perder tempo’, que implica errância e também assiduidade, resultando numa experiência direta e íntima com a matéria (KASTRUP, 2001, p. 215)”. Entende-se, dessa forma, que a

sensação de pertencimento em relação ao território teatral, ou como disse o participante Alexsander a sensação de “se sentir um deles”, ou seja, sentir-se parte desse espaço, vem de um estado de andar errante, em que o viajante-espectador pode caminhar por esse território sem destino certo, vagueia simplesmente por suas ruas. Aos poucos o território vai se revelando, quem sabe, com vielas, ladeiras ou precipícios. É preciso não ter pressa, nem objetivos muito programados. "Perder tempo", nesse sentido, é tomar tempo, investi-lo sem o controle receoso do tempo planejado. Em comparação à primeira experiência teatral com o espetáculo *O Canto de Cravo e Rosa*, aos poucos o grupo já demonstrou maior tranquilidade e soltura para transitar pelos espaços do território teatral, demonstrando maior fluidez para lidar com os signos desse universo.

O sujeito que assim se permite andar pelo território teatral não é uma figura de aparência firme e rígida, ao contrário, revela-se como o sujeito da experiência: aquele que se deixa abater por algo. Assim, ao mesmo tempo que eles revelam maior liberdade no próprio caminhar, também mantêm um estado de abertura, de quem se impressiona e se permite questionar.

O sujeito da experiência, [...] é um sujeito alcançado, tombado, derrubado. Não um sujeito que permanece sempre em pé, ereto, erguido e seguro de si mesmo; não um sujeito que alcança aquilo que se propõe ou que se apodera daquilo que quer; não um sujeito definido por seus sucessos ou por seus poderes, mas um sujeito que perde seus poderes precisamente porque aquilo de que faz experiência dele se apodera (LARROSA, 2002, p. 25).

Diferente de um ser altivo, com extrema segurança de seus saberes e decisões, inatingível, inabalável, o viajante da experiência teatral, despretensiosamente, está atrás de descobertas.

## 2.8 TERCEIRA EXPERIÊNCIA: "EU ACHEI QUE NINGUÉM FOSSE AO TEATRO"

Espetáculo *Ópera Monstra*<sup>15</sup>

Direção: Adriane Mottola

*Cia Stravaganza*

Teatro Renascença

04/09/2010

Mais uma vez a chuva intermitente, que cobria aqueles últimos dias, deu espaço para o sol aparecer e iluminar o caminho para nossa jornada teatral. Meu horário de chegada à escola foi às 14:25 e quinze alunos à postos aguardavam o momento da largada. Duas alunas da escola, que não fazem parte do grupo da pesquisa, vieram me perguntar: "Ô *sora*, quando é que a senhora vai deixar a gente ir junto?"

É bastante perceptível que a proposta do Projeto já se espalhou pela escola e muitos alunos vieram me perguntar se também poderiam participar. Dois desses alunos da 6<sup>o</sup> série, foram muito insistentes e me pediram diversas vezes para entrar no grupo. Como estávamos em um grupo de dezoito participantes, já que Kaio não pôde mais participar (seus pais o desautorizaram), decidi incluir William e Gabriel para fecharmos um grupo de vinte pessoas. No entanto, se percebeu que o envolvimento deles não aconteceu de forma tão profunda quanto dos outros colegas, justamente por não terem participado desde o começo das propostas. Gabriel se mostrou bastante disperso dentro do grupo e William se revelou mais passivo, sem tanta empolgação. Ambos, não se

---

<sup>15</sup> O contato com a produção da peça foi feita por intermédio da Secretaria Municipal de Cultura. O grupo apoiou o Projeto, fornecendo os ingressos necessários para a data. "Na história de "Ópera Monstra", para salvar o Castelo de sua família, a Condessa-vampira Valéria Dracul terá que aceitar casar-se com o detestável Dom Skelector, uma ex-múmia em decomposição que tem uma enorme fortuna e que vem visitá-la acompanhado de seu criado-criatura, o jovem Franky (de quem cuida desde pequeno). Mas a aia licantropa de Valéria, Mama Lupina, guarda um terrível segredo que pode destruir (ou salvar) a tudo e a todos. A ação transcorre numa noite tempestuosa nas dependências do Castelo da Condessa, na Transilvânia, no final do século XIX." <<http://www.agencia.fecomercio-rs.org.br/agencia/noticias>> Acessado em: 18 de março de 2012.

envolveram de forma comprometida, conforme havíamos combinado com todos os participantes iniciais.

Os cinco integrantes que faltavam, chegaram nos exatos 5 minutos que restavam até a hora marcada. Cada um deles surgiu correndo de um dos becos que circundam a escola. Ao princípio todos estavam mais tranquilos do que em nossas saídas anteriores. No ônibus, o grupo estava mais centrado em conversas internas. Enquanto alguns conversavam em pequenos grupos, outros observavam em silêncio o mundo lá fora (Rainnier, William, Gabriel, Thiago e Alexander). O sol visitava o lado esquerdo das janelas do ônibus, esquentando o dia frio.

Três meninos abriram as janelas e levantaram colocando as cabeças pra fora: óbvio sinal de que começariam a “mexer” com as pessoas da rua. Depois da primeira vez, pedi que saíssem das janelas. Tive que pedir várias vezes. Depois fui até lá, sentei próximo a eles e conversei sobre o assunto. Perguntei como eles se sentiriam se estivessem na rua e passasse um ônibus cheio de gente fazendo piada com eles. Eles custaram a assumir, diziam que não estavam fazendo nada, que eles só queriam conhecer pessoas, falar com as pessoas. É como se tivessem necessidade de extravasar, fazer contato com um mundo com o qual eles ainda não estão tão habituados. Tentei retomar o que nós estávamos fazendo ali e expor que aquela atitude não condizia com nosso objetivo, que era ir assistir a um espetáculo. Além disso, expus também o lado da empresa de ônibus que estava proporcionando nossa carona até o Teatro. Nossa conversa não foi totalmente eficiente, o estado deles a partir dali continuou agitado. Ao descermos do ônibus havia um campo, com meninos da idade deles jogando uma partida de futebol. Eles começaram a gritar chamando um deles, quando questionei, eles disseram que conheciam o garoto, que já havia jogado com eles por um tempo. Eles queriam ficar ali assistindo o jogo, mas eu encaminhei o grupo na direção do Teatro.

Na entrada do Teatro Renascença, eles se impressionaram com o tamanho do local, o acharam muito bonito, em comparação ao Teatro de Câmara. Ficamos ali no saguão por alguns minutos. O grupo se espalhou pelo espaço, alguns foram até a frente do Teatro, “dialogar” com a escultura que fica na entrada principal. Eles se admiraram pela sensualidade da obra, que mostra uma figura nua e ficaram ali rindo e tocando nela. A diretora da peça passou por nós e foi em direção ao interior do Teatro. Eles comentaram sobre a calça que ela estava usando (uma calça estilo indiana e bem colorida).

Fomos aguardar no pátio ao lado do Teatro. Os meninos se espalharam pelo lugar. Depois de pouco tempo eles estavam pegando frutinhas da árvore para atirar uns nos outros. Pedi que parassem e, dessa vez, eles entenderam. Eu me sentei e as meninas ficaram conversando ao meu redor. No interior do saguão começaram a chegar os espectadores para a peça. Ana comentou: “Eu achei que ninguém fosse ao Teatro. Até que vai bastante gente!” Eu respondi: “É que quando a gente não vai, a gente acha que ninguém vai.” Ana concordou: “É verdade!” e se pôs a rir.

De repente vemos chegar a atriz que fazia o personagem da Rosa no espetáculo *O Canto de Cravo e Rosa* que eles assistiram no início do Projeto. Eu e mais alguns alunos cumprimentamos ela na sua chegada. Bruna perguntou como estava a Joanelinha (personagem do espetáculo). A atriz estava com seu filhinho no colo e Fabiano comentou sobre ele, com doçura: “É um Cravinho! Ah, não, ele é filho do Sapo, né? Quando ele crescer vai virar um príncipe!”

Fabiano também estava se referindo a personagens da peça, já que o ator que representava o *Sapo* é pai do filho da atriz que interpretava a personagem da *Rosa*.

Entramos para o saguão. Peguei os ingressos na bilheteria, entreguei para cada um deles dizendo que eles tomassem cuidado para não perder, pois cada um é responsável por seu ingresso. Mostrei a eles o programa do espetáculo. Daniela me perguntou: “É de monstro,

sora?“. “É.” – eu respondi. “Por que não avisou?” – perguntou nervosa. Eu retruquei: “Por quê? Tu tem medo?” E ela bem espontaneamente respondeu: “Tenho!”.

De repente começou a lotar, havia muita gente aguardando, e a maioria eram adultos da classe artística da cidade. Foi então que Rafaela me comentou: “Quanta gente estranha... Uns cabelos estranhos. Tem um monte de homem de cabelo comprido!... A maioria que tá aqui é do Teatro, né?”

Então, eles me pediram pra ir pra fila. Ficamos atrás de um grupo grande de pessoas, mas a fila deu a volta em todo o saguão. Eles viram a atriz que fazia o personagem da *Aranha* no mesmo espetáculo *O Canto de Cravo e Rosa*. Ela estava cruzando a fila para ir até a bilheteria. Enquanto ela não parou para falar com eles, o grupo não parou de chamá-la (pelo nome da personagem). Novamente perguntaram “Como é que tá a Joaquinha?”. A insistência foi devido ao deslumbramento das meninas, pois elas tinham achado o ator que fazia o personagem da *Joaquinha* muito bonito.

Entramos no Teatro e mais uma vez eles escolheram os lugares bem próximos ao palco. Dessa vez, eles demoraram a se aquietar, estavam mais à vontade, conversando até mesmo um pouco alto. Fabiano fez dois comentários altos durante a peça. O primeiro foi porque uma menina do nosso grupo não desligou o *flash* da máquina (como eu já havia lembrado das outras vezes e nessa ocasião novamente) e um espectador falou bem alto pedindo para que ela o desativasse. Fabiano então retrucou, fazendo um comentário irônico (no mesmo tom de voz do outro espectador). Mais tarde durante a peça, toda vez que um personagem falasse a palavra “medo” a plateia deveria gritar. Como a plateia demonstrava-se um tanto desempolgada, Fabiano deu um gritinho irônico, depois de todo mundo. Pela minha observação o grupo não se mostrou muito motivado com o espetáculo.

Depois do espetáculo, conversei com o iluminador do Teatro, Mirco Zanini, para fazermos uma "visitinha" ao palco. Ele se



disponibilizou para nos acompanhar, mas pediu que aguardássemos para que os atores desmontassem o cenário do espetáculo para não atrasar a peça da noite. Nesse tempo de espera, o grupo ficou na plateia do Teatro assistindo todo o procedimento, eles se impressionaram com as varas de iluminação descendo automaticamente, me questionaram o que eram e pra que serviam. Alguns participantes ficaram ansiosos, pedindo para ir embora, preocupados com o horário. Enquanto isso, um dos atores que interpretou o personagem *Frank* (que era o vampiro mais jovem e protagonista da história, que fez par com a bela "vampirinha") foi chamado pelo grupo para que mostrasse seu movimento corporal exibido durante a peça. Eles adoraram a habilidade demonstrada pelo ator e se empolgaram com Fabiano, que acabou subindo no palco e dançando junto também. Ele se divertiu quando sentiu o efeito que fazia seus tênis no piso de linóleo que havia sido usado no espetáculo. O som do sapato arranhando o chão estimulou seu "público" e também Fabiano a dançar cada vez mais. Percebi que com esse improvisado dançado, Fabiano e todo o grupo (através dele), puderam experimentar a gostosa sensação de estar no palco.

O barulho das varas subindo anunciava o momento para todos subirem no palco e começarmos a visita. Eu dei as primeiras instruções e passei a palavra ao iluminador que mostrou e explicou qual era o tipo de palco do Teatro, o que eram as vestimentas cênicas, as varas, os refletores, o ciclorama, os alçapões, as passarelas, os camarins... Ele disse que “é legal só saber que tudo que tem dentro do palco se mexe, a gente quando monta uma peça pensa nisso e pode fazer a peça do jeito que a gente quiser, né”. Ele também perguntou se eu já havia explicado esses termos a eles, eu respondi que “a gente fala, mas é difícil aprender quando não se visualiza”. Percebo que esse distanciamento, físico mesmo, limita o aprendizado, que acaba restrito à capacidade dos alunos imaginarem como é um “teatro de verdade”. O grupo passeia por quase todo o espaço cênico, passa por detrás da rotunda e alguns ainda ficam curiosos para conhecer os camarins “bah que tri, a gente pode ir

lá?” ao descobrir todas as suas funcionalidades, que lá os atores podem descansar, comer, se maquiar, se preparar para a peça. Um deles questiona, quando Mirco comenta que uma vara pode suportar até 300 kg, mas “e se cair?”, essa é uma possibilidade que passa pela imaginação dos nossos “espectadores-passeadores”.

Após o passeio pelo palco, fomos pro pátio fazer nosso momento de debate sobre o espetáculo assistido. Eles estavam “agitados”, participativos nas respostas, mas falavam todos ao mesmo tempo. A proposta de debate se tornou uma zona confortável demais para os participantes, na qual eles sentem qualquer resposta ou gesto cômodo para o momento. Com isso, passei a questionar que tipo de metodologia deve ser aplicada a projetos com ênfase na formação de espectadores. As opiniões se dividiram entre alguns que não gostaram e outros que gostaram muito da peça, contudo, as apreciações eram defendidas de forma rápida e sem aprofundamento. O julgamento se baseava, muitas vezes, a partir do comparativo com o espetáculo anterior. Aqueles que gostaram, tentavam achar motivos pra justificar a própria opinião e, nesse intento, buscaram explicar os recursos utilizados no espetáculo, como a iluminação, citada por Laiza, “aquele quadro que mostrava as pessoas” (se referindo à tela de projeções) citado por Karina, ou porque “parece que eles precisaram de mais tempo pra fazer aquilo ali”, de acordo com Rafaela e também Daniela que afirmou ter gostado das falas dos atores pois “alguns falavam bem rápido, outros bem devagar, uns substituíam a fala dos outros”.

O momento foi propício para alguns esclarecimentos, feitos por mim ou pelo próprio grupo. Quando Karina tentava descrever o efeito de projeção, por exemplo, aproveitei para explicar aquela tecnologia empregada na peça. Também Bruna, ao dizer que “eu odiei a parte de cantar”, foi surpreendida por Ana que disse em tom de brincadeira “É ópera, né... 'ããã!’”. Além disso, o grupo percebeu e salientou, falando em relação à plateia, que o público desse espetáculo era majoritariamente composto por adultos.

A capacidade de observação e admiração por tudo o que é novo ou diferente é muito forte no grupo. Eles se impressionam com as coisas que não fazem parte do universo de referência deles. Adolescentes que vivem em um bairro afastado do centro da cidade, eles demonstram sair desse mundo para então adentrarem em um novo espaço, que desperta neles muitas impressões diferentes. Nessas viagens, muitas surpresas aparecem. Até as pessoas na rua são objeto de exploração desses olhares que não deixam nada passar em branco. Me surpreendi, por exemplo, com a capacidade sensível que eles demonstraram ao identificarem que grande parte do público do espetáculo era da classe artística da cidade. Isso não está só explícito no cabelo e nas roupas dos artistas, mais coloridas, alternativas às modas de cada época, mas também implícito no jeito de se comportar. Eles acham esse estilo um tanto “estranho”, o que pode ser também traduzido por “estrangeiro”, o que está fora, o que é de outrem. De certa forma, isso explica esse olhar apurado e o conseqüente estranhamento dos participantes que é próprio do viajante às terras estrangeiras.

Ao ser bruscamente transportado para um novo ambiente, os hábitos anteriores não servem e o viajante vive sucessivas experiências de problematização. Não se trata de mera ignorância, mas de estranhamento e tensão entre o saber anterior e a experiência presente. Quando viajamos somos obrigados a conviver com uma certa errância, a perder tempo, a explorar o meio com olhos atentos aos signos e a penetrar em semióticas novas. Somos forçados a pensar, a aprender e a construir um novo domínio cognitivo [...]. A viagem surge então como ocasião de uma aprendizagem, pois o viajante não se dava conta de que as relações que tomava como óbvias e garantidas eram, a rigor, construídas e inventadas (KASTRUP, 2001, p. 207).

Dessa forma, entende-se que o confronto entre o mundo anterior e esse novo mundo traz à tona novas possibilidades até então impensadas por esses sujeitos. Esse novo mundo também revela novas subjetividades, enfim, novas maneiras de estar no mundo, de ser, de se apresentar. Todas essas possibilidades fazem surgir um novo domínio

cognitivo que permite a cada um reconfigurar seu território pessoal, ampliando suas fronteiras. Como também explica a autora Woodward:

Ao analisar como as identidades são construídas, sugeri que elas são formadas relativamente a outras identidades, relativamente ao "forasteiro" ou ao "outro", isto é, relativamente ao que não é. [...] A diferença pode ser construída negativamente – por meio da exclusão ou da marginalização daquelas pessoas que são definidas como "outros" ou forasteiros. Por outro lado, ela pode ser celebrada como fonte de diversidade, heterogeneidade e hibridismo, sendo vista como enriquecedora [...]. (WOODWARD, 2004, p. 50, 51).

O encontro com o diferente, assim, apresenta-se como uma via a partir da qual a identidade passa a se formar.

## 2.9 QUARTA EXPERIÊNCIA: "A GENTE QUER SER ESTRANHA"

Espectáculo *Herlóí, o Herói*<sup>16</sup>

Direção: Raquel Grabauska

Grupo *Cuidado Que Mancha*

Escola Municipal Presidente Vargas

10/09/2010

Ao chegar à escola, a aluna Rafaela, junto com a sua irmã gêmea Daniela e a amiga Ana, veio me dizer que “A gente quer ser estranha *sora*, diferente, que nem o pessoal do Teatro”. Eu disse “Ué, mas vocês gostaram? Eu achei que vocês não tinham gostado, tinham achado todo mundo muito estranho...” Mas Ana respondeu: “Ai *sora*, mas é legal ser estranho, a gente curtiu!”

---

<sup>16</sup> O espetáculo foi apresentado gratuitamente em uma escola municipal do bairro Passo das Pedras, parte da programação do Festival Internacional de Teatro *Porto Alegre em Cena*. "A trama retrata a história de Herlóí, jovem que deve viajar em busca de uma canção para despertar Mariana, sua namorada que, após ter sido enfeitiçada pelo vilão Maestro, dorme profundamente. Ao ser rejeitado pela moça, Maestro a enfeitiçou com uma canção egípcia que provoca o sono eterno." <<http://www.guiadasemana.com.br/arteseteatro/herloi-o-heroi-casarao-verde-21-03-2010>> Acessado em: 01 de setembro de 2010.

E Rafaela completou: “Agora *tá* decidido, eu quero ser igual à senhora!”. “Sério?” – eu respondi. “Sério *sora*, eu até falei lá em casa, vou usar essas roupas diferentes, bem coloridas, vou deixar meu cabelo bem crespinho assim e também vou raspar aqui do lado.” Aí fiquei um pouco apavorada: “Não, teu pai vai vir aqui falar comigo, vai me xingar!” Mas ela concluiu: “Bem capaz *sora*, eu já falei lá em casa, *tá* tudo certo. Falei também que eu quero ser atriz!”.

Essa atitude irreverente das meninas me surpreendeu muito. Perceber como o Teatro se tornou uma referência para esses sujeitos, até na maneira de se comportar, é bastante importante. É interessante observar que até então essa forma de ser e estar no mundo não fazia parte do cotidiano deles e, portanto, significa que novas possibilidades se abriram para o grupo. Não se trata de qualificar a escolha delas, mas entender que as suas referências se ampliaram, e isso, para a formação de um sujeito é muito relevante, já que colabora para um tipo de comportamento mais autônomo.

Entretanto, alguns fatores contribuíram pra que essa quarta experiência teatral não tivesse tanto êxito ou, pelo menos, não tenha sido de fato marcante dentro de nossa trajetória. Era uma sexta-feira, a princípio uma tarde de aula normal. O dia foi escolhido em função da programação do Festival de Teatro *Porto Alegre em Cena*, que estava levando para um bairro vizinho uma apresentação teatral. Então, aproveitei a situação favorável para levá-los, junto com os outros colegas das turmas de 6º série, até o colégio municipal onde o espetáculo ia ser apresentado. A direção da nossa escola acabou não conseguindo organizar o ônibus do transporte, então resolvemos ir com um ônibus de linha, tendo em vista o tempo bastante curto de deslocamento até lá. O professor de matemática da escola se ofereceu para nos acompanhar. Ele é bastante querido pelos alunos, mas também conhecido por seu lado disciplinador. Acredito que isso também pode ter influenciado a regular o comportamento espontâneo do grupo, que foi e voltou de forma bastante sossegada.

Na chegada dos alunos tivemos um impasse. Devido a problemas de “mau comportamento” de alunos na escola, alguns participantes do Projeto foram impossibilitados de ir ao espetáculo, embora estivessem a postos, com as autorizações na mão. Já havia registros de que Fabiano, Alexander e Gabriel falsificaram assinaturas de passeios anteriores, por isso eles tinham sido vetados de participarem de outras saídas da escola. Assim, nossa ida ao Teatro foi classificada como um “passeio escolar” e, portanto, tivemos que nos adequar, de certa forma, ao protocolo das coisas. Quando me refiro à ideia de “passeio escolar” trato desse termo de forma a enfatizar o aspecto “burocratizante” que, algumas vezes, constitui a escolarização das atividades lúdicas. Essa tentativa por parte da escola de “pedagogizar” o contato com a Arte, tornando-a um mero instrumento de aprendizagem, contribui, muitas vezes, para criar um afastamento, ao invés de uma aproximação com o fazer artístico. Nesse sentido, a Arte para os alunos – e mesmo para alguns professores – funciona como um pretexto para sair do ambiente escolar e dar um “passeio”, totalmente desconectado de seu objetivo primordial, que é ir ao encontro de uma obra artística. Conforme também expressa Taís Ferreira:

A assistência a espetáculos surge como uma possibilidade de aula extra-classe, momento de festa e alegria, porém sempre em favor dos objetivos didático-pedagógicos da escola. Questões como a apreciação estética, a formação de plateias ativas e conscientes e análise crítica dos espetáculos passam muito longe do horizonte de expectativas da maioria dos professores e coordenadores pedagógicos em relação ao teatro ao qual os alunos assistem e ao valor que estas experiências podem ter na vivência destes (FERREIRA, 2005, p. 64).

Acredito que aí já se iniciou um certo “desmoronamento” de uma possibilidade de experiência. Houve um engano de minha parte sobre o horário de início do espetáculo e isso acabou gerando um atraso de 30 minutos em nossa chegada. Quando adentramos a escola, a peça já estava pela metade. Fomos bem recebidos pelos funcionários, que logo nos acomodaram em cadeiras na lateral do espaço, ao lado de um

grande número de crianças que assistiam à apresentação bem em frente ao palco. O espaço era o de uma cancha coberta, muito amplo e totalmente aberto nas laterais, o que dificultava a acústica.



Foto da Apresentação

Os três atores usavam de sistema de microfones para se comunicar, o palco era grande e eles utilizavam poucos cenários. Muita agilidade na troca de personagens e nos recursos usados para criar convenções que determinavam diferentes lugares aonde o personagem principal ia passando.

O fato de não ficarmos muito bem posicionados e ainda, pegarmos “o barco andando”, deixou todo o grupo à deriva, sem muitas possibilidades de uma conexão efetiva com o espetáculo. Eu também nunca tinha assistido à peça, e fiquei com a sensação de distanciamento, ao me ser exigido um esforço maior para entender o que já tinha se passado antes de nossa chegada, na tentativa de preencher esse espaço vazio. Nesse caso, consegui captar a linha narrativa da peça, contudo me foi impossível um envolvimento

profundo, próprio do mergulho criativo que costumo ter frente a um espetáculo teatral.

Na saída alguns componentes do grupo me reclamaram não terem entendido a peça ou não terem gostado muito, o que ficou compreensível em função da falta de tempo para desenvolver uma relação profícua com a obra. As *condições materiais da recepção*, como indica De Marinis, são aquelas ligadas à posição física do espectador com relação ao espetáculo e aos outros espectadores e “são sempre decisivas considerando as modalidades e os resultados dos processos receptivos, pois determinam, entre outros, as condições e os limites de visibilidade (DE MARINIS, 2005, p. 109, tradução nossa)”. Mostra-se evidente o quanto o envolvimento do espectador depende de várias circunstâncias relativas ao momento de contato com a obra e de fatores que são cruciais para a sua entrega, como o tempo e o espaço que permita a ele escolher como quer se relacionar com a peça e ainda conseguir sentir a si mesmo frente a ela. Esses inúmeros fatores que podem influenciar a recepção são questões situacionais que ajudam a reforçar o envolvimento do espectador com a obra ou afastá-lo de um contato mais profundo.

Ainda no caso desse espetáculo os alunos-espectadores não tiveram nenhuma informação ou preparação prévia para assisti-lo, o que também pode ter colaborado para esse afastamento deles com a peça. Além disso, tive uma clara impressão de que o fato da peça ter acontecido em uma escola, em vez de ser em uma casa de espetáculo, pode ter influenciado a uma baixa expectativa com relação ao que iriam assistir, como se isso diminuísse a importância da obra. Assim, a escola pode se configurar como um espaço que viabiliza o acesso a bens culturais, no entanto, esses mesmos "bens" inseridos no próprio universo de referência deles podem tomar "ares de familiaridade" e em função disso, o processo de estranhamento – próprio do viajante na descoberta de uma terra estrangeira – não acontece. Nesse sentido, é importante ressaltar que as obras de arte expostas no ambiente escolar



cumprem objetivos de formação muito relevantes no processo de aproximação com o fazer artístico de nossa época. No entanto, o processo de deslocamento dos sujeitos vem sendo ressaltado neste trabalho como um importante aliado na construção do gosto estético.

## 2.10 QUINTA EXPERIÊNCIA: "TÁ SENDO UM NOVO CAMINHO"

Espectáculo *O Avarento*<sup>17</sup>

Direção: Gilberto Fonseca

Grupo *Farsa*

Teatro Bruno Kiefer

22/10/2010

Fomos assistir ao espetáculo *O Avarento*, do grupo *Farsa*, de Porto Alegre. Era uma sexta-feira, os alunos do Projeto estavam tendo aula, mas consegui a liberação para levá-los a essa apresentação fechada que a companhia teatral estava realizando para um grupo de idosos, através da Secretaria Estadual de Cultura, no Teatro Bruno Kiefer.

Reuni os participantes em uma sala antes de sairmos para a peça e pedi que cada um desse um breve depoimento sobre como estava se sentindo no percurso do Projeto. Nas falas de cada participante apareceram indícios importantes sobre como a experiência teatral estava reverberando no universo pessoal de cada um. Muitos dos sujeitos-espectadores ressaltaram que esse contato com o Teatro significa pra eles uma possibilidade de descobertas e aprendizagens. Como disse Camila:

---

<sup>17</sup> A oportunidade de assistirmos ao espetáculo aconteceu através do contato com um dos atores do grupo, Plínio Marcos Rodrigues, que nos concedeu a entrada para a apresentação em questão. "Conta a história de Harpagão, velho sovina, incapaz de cultivar sentimento por qualquer outro bem que não sejam suas moedas de ouro. Idealiza a seus filhos, Elisa e Cleanto, rendosos casamentos. Entre encontros e desencontros, mil artimanhas são traçadas para que os enamorados concretizem seu verdadeiro amor. Esta montagem abre a trilogia "As Três Batidas de Molière", do Grupo *Farsa*." <[http://oavarento.blogspot.com.br/2011\\_01\\_01\\_archive.html](http://oavarento.blogspot.com.br/2011_01_01_archive.html)> Acessado em: 10 de outubro de 2010.

Bom, eu acho que *tá* sendo muito bom, porque a gente não vai lá só pra ver, a gente também aprende várias coisas. "Tipo", a gente aprende na aula, mas lá a gente aprende mais ainda, [...] não tenho palavras pra explicar como é tão legal ir lá. [...] *tá* sendo um novo caminho assim... descobrindo várias coisas, assim, o que eu quero ser e "*pá*" (CAMILA).

O envolvimento que ela demonstra com o Projeto é bastante intenso, a partir do momento em que ela revela que esse contato com a Arte teatral se configura como um canal de novas possibilidades na sua vida, que permite pensar nas escolhas para o seu futuro. Sua noção de identidade ("o que eu quero ser") passou a ser repensada através do Teatro. Além disso, ela relaciona as aprendizagens de espectadora, com aquelas do ambiente escolar, enfatizando a potencialidade dos conhecimentos adquiridos através do ato de assistir espetáculos. Outra participante, Rafaela, também se referiu à experiência como um processo de aprendizagem:

Eu acho que *tá* sendo uma nova oportunidade da gente conhecer mais. "Ai", de conhecer como é lá dentro, que nem a gente foi na Ópera Mostra e conheceu mais. Não é só ir lá e assistir o que eles apresentam ali, mas conhecer mais por dentro, figurino, essas coisas também. E eu *tô* gostando, cada vez mais (RAFAELA).

Nesse sentido, ela percebe o contato com o fazer teatral como uma oportunidade de conhecer, no caso, criar intimidade com os mecanismos dessa Arte, como um olhar *de dentro*, que revela o que está por trás das cortinas, que olha por outro ângulo, daquele de quem faz. Esse olhar atento também significa, para Rafaela, uma chance de estar mais próxima da profissão que ela pretende seguir, assim como a participante Bruna: "Ah e *tá* me motivando muito porque eu já queria seguir o ramo artístico, que nem eu já tinha falado pra senhora, e daí isso *tá* me incentivando bem mais." Bruna também comenta que ir ao Teatro se apresenta como um novo hábito na vida dela, que antes não tinha esse costume:

*Tá sendo bem legal, sora. Sei lá, porque é diferente... eu só tava acostumada a ir no cinema, no shopping e, só em lugar assim que todo mundo vai e no Teatro eu nunca tinha ido. Aí a primeira vez que eu fui foi com o colégio, foi com a senhora, a gente foi ver O Canto de Cravo e Rosa, né (BRUNA)?*

Cabe enfatizar a noção que ela faz do Teatro, ao dizer, em outras palavras, que não é um lugar *que todo mundo vai*. Essa ideia revela o aspecto cultural no fenômeno de frequência ao Teatro, compreendendo que: “[...] ir ao teatro, é também descobrir um lugar singular – um lugar ao mesmo tempo familiar e distante (DORT, 1995).” Nota-se, dessa forma, que para ir ao Teatro foi necessário que esse “lugar” tenha se revelado para ela, já que esse hábito não se mostrava comum no meio em que vive. Daiane também trouxe essa noção acerca do Teatro ao dizer em seu depoimento: "Eu tô achando legal porque eu achava que Teatro era... chato, mas agora é uma coisa diferente, eu nunca tinha ido." E Ana, que manifesta uma ideia muito parecida: "Eu achei que ia pouca gente, mas aí quando eu vi, eu vi que tinha um monte de gente e aí são tudo estranhos... (risos)".

Ambas declaram perceber o Teatro como algo *diferente* para suas vidas, pois até então não sabiam como era frequentar espetáculos teatrais. Daiane achava que deveria ser *chato* e Ana pensava que ninguém tinha o costume de ir ao Teatro. A partir dos relatos dessas quatro participantes, a distância com essa Arte fica evidente e se compreende que para ocupar esse *lugar singular* é necessário ultrapassar as barreiras que, num primeiro momento, se interpõe para o acesso, como os pré-conceitos que cada sujeito cria sobre Teatro. *Distorcidos* porque, como elas revelaram, ao entrarem em contato com o fazer teatral, algumas noções construídas anteriormente se desfizeram por completo.

*Estranho* é a forma que Ana se refere aos espectadores de Teatro. Ela identifica, como já havia sido comentado no subcapítulo anterior,

uma diferença de estilo naqueles que formam as plateias dos espetáculos teatrais.

Eu: E como é que é essa estranheza?

Ana: Ah, é que eles se vestem diferente, é bem legal.

Eu: Quem se veste diferente?

Ana: As pessoas que vão no teatro.

[...]

Eu: Daí como que foi essa identificação?

Ana: Não, a gente perguntou porque eles tinham jeito de ser ator, *sora*.

Eu: Ah, e como que é esse jeito?

Ana: Ah, sei lá *sora*, não tinham vergonha, ah sei lá...

Eu: Eram mais expressivos?

Ana: É... Eles não *tavam* nem aí com as coisas...

Eu: Por quê?

Ana: Não sei, *sora*. Eles eram "soltos" assim, sabe?

Assim, verifica-se que frequentar Teatros tem a ver com fazer parte desse universo, de uma maneira mais ampla. Ou seja, integrar-se com o fazer teatral inclusive no estilo, no jeito de ser e se colocar no mundo, de uma forma mais "solta". Isso nos faz compreender porque Ana e outras duas amigas (Rafaela e Daniela) decidiram aderir a esse estilo chamado de *diferente*, já que elas sentiram necessidade de tornarem-se parte desse universo, inclusive na aparência, que se mostrou fundamental para elas se identificarem como parte desse meio.

A grande maioria dos participantes revelou que a experiência teatral tem envolvido também outras pessoas, da família ou amigos, a partir dos seus depoimentos sobre os espetáculos.

Ah, na minha casa eu conto pra todo mundo, né. Aí a minha tia, de vez em quando eu acho engraçado, aí eu falo pra ela, aí ela ri também. Ela ri junto (RAINNIER).

Ah, a gente conta pra todo mundo, né *sora* (risos). Aí eu falo né, que eu pretendo fazer Teatro, essas coisas, porque eu gosto. [...] Ah, minha mãe incentiva né, porque ela gosta também, só não vai muito, mas ela incentiva, meu pai também (RAFAELA).

Esse fator é marcante, pois é dessa forma, possivelmente, que a experiência teatral vivida pelo grupo de sujeitos-espectadores pode se

difundir e atingir àqueles mais próximos aos participantes. Dessa forma, o Teatro, uma Arte distante para algumas famílias, pode se tornar assunto frequente no ambiente doméstico, em conversas descontraídas dos momentos de reunião familiar. Assim, modificando a relação de cada ente com esta Arte e inserindo-a como parte do cotidiano.

A relação de alguns dos peregrinos com o Teatro também se estreitou a partir do movimento de ir ao Teatro de forma autônoma, ou seja, fora do Projeto. Karina convidou seu namorado e foi assistir ao espetáculo *Primeiro às Damas*, no Teatro da Amrigns. Pergunto a ela como foi que eles se organizaram para essa ida ao Teatro:

Eu: E como que vocês foram atrás dos ingressos, do Teatro?

Karina: Ah, a gente viu anunciar na televisão, daí ele foi lá, comprou os ingressos, daí a gente foi. E a gente já tinha visto o DVD, eu gostei, daí a gente foi.

Outras meninas, Camila, Ana e Rafaela, foram juntas assistir a uma peça do *Festival Porto Alegre em Cena*. A peça se chama *As Bufas* e foi apresentada no bairro Bom Jesus, próximo ao Morro Santana. Contudo, a localidade é um tanto perigosa à noite e, assim, a ida ao Teatro se tornou mais arriscada, como Rafaela contou:

A gente ficou com medo, *sora*, de ir lá. Mas aí a gente foi, a gente gostou. Ah, porque era lá no Bom Jesus, *sora*, de noite (risos). Mas era legal, era bem diferente também. E daí, a gente também ia a mais teatros, mas daí a gente ficou com medo, não sabe como ir... mas a gente gostou (RAFAELA).

Fica revelado, através dessa fala, a dificuldade que eles sentem de fazer esse movimento de ir até algum Teatro, visto que, essa atitude envolve fatores como o transporte, o acesso até a casa teatral, que muitas vezes é arriscado e, ainda que não explicitado por ela, também envolve a questão da informação, que é tida como uma problemática "misteriosa" para os participantes, que não compreendem o que devem

fazer para ficar sabendo dos espetáculos. Esse movimento pode parecer arriscado pela ousadia que significa sair de casa para fazer algo tão inusitado para a maioria dos seus entes mais próximos, como ir ao Teatro. Como ficou esclarecido nos depoimentos, a maioria dos peregrinos demonstra que o Teatro é um hábito visto como *diferente*, distante, para pessoas *estranhas*, ou seja, muito pouco familiar em seus universos. Assim, entende-se que o acesso à arte teatral não se trata apenas de fatores práticos, mas de fatores que estão imbricados no *status* e no *lugar* que essa Arte ocupa em nossa sociedade, ou seja, as barreiras que impedem o contato são muito mais simbólicas do que reais. Por isso, a dificuldade de se deslocar e "furar a bolha" do próprio mundo para invadir e ocupar o *lugar* imprevisível do *desconhecido*. Sendo assim, o Teatro como uma *ilha desconhecida*, só se revela para quem puder atravessar esse oceano de distâncias e, que, por teimosia ou ousadia, decidir desembarcar nela.

Ainda na escola, pedi ao grupo que realizasse uma pesquisa na sala de informática sobre o grupo *Farsa* e sobre Molière, autor do texto da peça. Além disso, também pedi que eles olhassem no dicionário o significado de algumas palavras-chave que são abordadas no espetáculo, como *avarento*, *ageota*, *lucro*, *empréstimo*, *dote*. Após esse momento, conversamos sobre o que foi encontrado na Internet e buscamos dar alguns exemplos.

Partimos rumo ao Teatro. No ônibus, percebe-se que os grupos se dividem entre a frente e o fundo, sendo que os mais agitados escolhem sentar na frente do veículo. Esses foram comendo e ouvindo música. Alguns comentários sobre as pessoas da rua permaneceram. Uma mulher bonita, um mendigo e uma pessoa de um ônibus que para ao lado do nosso são alvos da atenção desse grupinho, que ainda me diz: "Depois a senhora não quer que a gente 'folgue' né...", como quem afirma a impossibilidade de não emitir algum tipo de expressão frente ao diferente. Também uma das vacas exibidas pela cidade através da

exposição *Cow Parade*<sup>18</sup>, é comentada por um dos componentes, que tenta mostrar aos outros colegas: "Olha ali, uma obra de Arte!".

Ao chegarmos ao centro da capital, descemos em frente à Casa de Cultura Mário Quintana e qual o encantamento do grupo nesse centro cultural tão famoso, mas ao mesmo tempo, tão desconhecido para a maioria deles. Eles adoraram o lugar e, logo em seguida, já se colocaram junto à outra vaca da exposição que estava na Rua dos Cataventos, passarela central do prédio, com a qual tiramos uma foto.



Grupo na Casa de Cultura Mário Quintana

---

<sup>18</sup> *Cow Parade* foi uma exposição realizada em Porto Alegre, depois de passar por diversos países. De acordo com o site: "As esculturas de vacas em fibra de vidro são decoradas por artistas locais e distribuídas pelas cidades, em locais públicos como estações de metrô, avenidas e parques. Após a exposição, as vacas são leiloadas e o dinheiro é entregue para instituições de beneficentes". Disponível em <<http://www.cowparade.com.br>>. Acessado em 13 de março de 2012.

Já estava na hora de subirmos até o Teatro. Em frente ao elevador, a ascensorista não permitiu a entrada do grupo, pois éramos muitos e pediu que fôssemos de escada. O grupo reclamou, mas também gostou da oportunidade de ir conhecendo um pouco de cada andar do prédio onde morou o poeta Mário Quintana. No caminho da subida, por falta de fôlego, fiquei para trás. O elevador parou e, eu e mais algumas meninas que estavam comigo, aproveitamos a oportunidade de subirmos sem esforços. Passamos e vimos o resto do grupo pelos vidros do elevador. Descemos no andar mais alto do prédio onde fica o Teatro e encontramos o saguão cheio de idosos e idosas que tinham ido assistir à peça. Em seguida, os outros alunos chegaram lá em cima cansados e se surpreenderam ao verem que tínhamos chegado muito antes deles. Eles reclamaram em tom de brincadeira da nossa "escapada" via elevador e eu brinquei dizendo que não podia me cansar tanto subindo escadas, já que sou mais velha do que eles. Justamente a presença de um grande número de pessoas de mais idade incomodou muitos componentes do grupo, que vieram me questionar sobre o público da peça. Eu me surpreendi com essa reação deles e, discretamente, tentei amenizar a situação, explicando que os idosos são espectadores, e que tem tanto direito de assistir à peça quanto eles. Mais uma vez, a diferença esteve em evidência para o grupo de adolescentes, que costuma perceber e ressaltar os aspectos que soam como estranhos ao universo em que vivem.

Ao entrarmos no Teatro, eles pararam logo na entrada, pois adoraram a forma arquitetônica do palco e da plateia, que aparenta ser bem diferente dos outros Teatros que fomos até então. Escolheram seus lugares ao longo das quatro primeiras fileiras, com exceção de Taís, que resolveu se sentar sozinha próxima ao grupo de idosos. Esperamos por um tempo o início da peça e logo Bruna veio com a pergunta: "Eles não vão apagar as luzes, *sora?*" Uma mistura de ansiedade com a astúcia, de quem já sabe como funcionam as "regras do jogo". Parece que, em outras palavras, era o que ela estava tentando demonstrar.



O espetáculo começou e era perceptível, através dos seus olhares atentos, o interesse e o envolvimento de todos com a peça. No entanto, muitos momentos de graça passaram despercebidos pelos sujeitos, o momento que mais provocou riso foi na hora em que um dos personagens disse a palavra "retardado". Pode-se dizer que essa "piada" foi a mais próxima do vocabulário deles durante toda a peça, que usava de palavras mais "refinadas", próprias de um vocabulário mais culto. O espetáculo já passava de uma hora de duração e Fabiano dormiu em um determinado momento. Os colegas me chamaram para mostrá-lo. Taís parecia confortável no lugar que escolheu, longe de nós e próxima aos "velhinhos". Ao final da peça, mais uma vez, me pediram para bater fotos com os atores. Como eu tinha uma relação de amizade com muitos dos participantes do espetáculo, fui até o palco e o camarim para dar os parabéns. Eles foram se aproximando, timidamente, do palco e dando abraços nos atores e atrizes que estavam por ali. Um dos atores me disse: "nossa, como eles são sérios!", o que me surpreendeu bastante, já que não é essa a percepção que tenho deles. Na saída, alguns vieram dizer-me que foi legal assistir à peça com os "velhinhos". A diferença, novamente, deu espaço a novas formas de ver e se relacionar com ela. Quando estávamos chegando perto do ônibus pra voltar, encontrei com meu irmão no meio da rua e dei um beijo e um abraço nele. As meninas do grupo ficaram alvoroçadas, querendo saber quem era ele, perguntando se ele era meu namorado, dizendo que "ele é lindo, *sora*" e pedindo o telefone do meu irmão. Nota-se aí, uma reação de surpresa por parte do grupo ao se depararem com uma nova faceta minha, como se eles se admirassem com os desdobramentos que a minha identidade pode alcançar, indo muito além daquela já conhecida de professora. Esse reconhecimento, acredito, pode contribuir pra nos valorizarmos enquanto sujeitos, independente do papel que ocupamos.

Foi assim, entre suspiros e euforias, que terminou a penúltima aventura de nosso grupo de espectadores-peregrinos.

## 2.11 SEXTA EXPERIÊNCIA: "VAI DAR TUDO CERTO"

Espectáculo *Cinco Tempos para a Morte*<sup>19</sup>

Direção: Gilberto Icle

Grupo *Usina do Trabalho do Ator*

Teatro Renascença

04/12/2010

Chegamos à última experiência teatral de nossa jornada (se é que posso assim afirmar), nesse caminho que trilhamos junto aos peregrinos.

A proposta dessa etapa derradeira do Projeto era assistirmos a um espetáculo à noite, o que gerou um estado de inquietação em todo o grupo de jovens espectadores. A peça, em temporada gratuita no Teatro Renascença, era nossa primeira aventura noturna pelos palcos. Para tanto, a ideia foi abrir o convite aos pais e familiares dos estudantes, no intuito de envolver suas famílias no Projeto e ainda garantir a segurança dos jovens na volta pra casa. Percebi que houve dificuldade em realizar essa participação, no entanto, não ficou claro se faltou esforço por parte dos sujeitos, em reforçar o convite em casa, ou de seus familiares, em se organizarem para estar junto nessa saída com seus filhos. Apesar disso, durante a semana, houve um movimento de vários participantes de se articularem para ir ao espetáculo. Algumas mães vieram falar comigo na escola, outras me ligaram para confirmar a participação de seus filhos.

---

<sup>19</sup> O espetáculo estava sendo apresentado em temporada gratuita no Teatro Renascença, mediante a retirada de senhas. "O espetáculo pondera a inevitável e fundamental questão da morte. A morte não aparece apenas como o fim, mas, também, como começo, como tempo e viagem. Em cenas fragmentadas, o cômico e o melancólico se misturam para traçar pedaços de muitas vidas. É assim que a morte aparece como metáfora do fim da inocência, da memória e do esquecimento, como remorso e paixão. Os cinco atores compõem cenas de sonho e de realidade, passando do sensível ao tocante e ao absurdo. Diante da platéia o compartilhamento de personagens, tipos, alegorias, canções e atores que se despem do ato interpretativo ao narrar também vivências pessoais."

<<http://maisteatro.blogspot.com.br/2011/07/espetaculo-5-tempos-para-morte.html>>  
Acessado em: 20 de novembro de 2010.

No dia da apresentação, no horário marcado, não havia ninguém na escola à minha espera. Diferentemente das outras vezes, em que sempre um grupo numeroso me aguardava com ansiedade. Fui até o fundo, chamar a caseira da escola para abrir um dos portões, e quem me recebeu foi William, um dos participantes mais recentes do Projeto. Ele não parecia estar pronto para sair, então perguntei a ele se ele poderia ir com a gente. Ele me respondeu afirmativamente, mas sem demonstrar muita firmeza em sua resposta. De repente vejo chegar Mariana, acompanhada de uma mulher com um bebê no colo. Era a mulher de seu pai com seu irmão mais novo, que iam junto ao Teatro. Passados mais alguns minutos de espera, chegaram Thiago e Alexandre, que disse que logo seu pai chegaria para ir conosco. Em seguida, chegou um carro trazendo Rafaela, sua colega Ana Caroline e a irmã dela, por parte de pai, assim como ela me foi apresentada. Quem estava na frente do carro eram os pais das gêmeas Rafaela e Daniela, participantes do Projeto. Fui até ali para conversar com eles, a mãe das gêmeas me explicou que ela e o marido não poderiam ir junto, pois era seu aniversário e ia ter uma festa em sua casa, e por isso a filha Daniela não tinha vindo. Mas eles autorizavam a ida de Rafaela, bem como da Ana e sua irmã, que vieram juntas de carona. É relevante ressaltar o envolvimento de Rafaela, que se mostrou durante todo o Projeto como uma apaixonada por Teatro, com pretensões de seguir a profissão de atriz. Nesse dia, ela "abriu mão" de estar com sua família no aniversário da mãe, para ir ao Teatro, reforçando seu vínculo com essa Arte. Depois chegou Daiane, que telefonou para sua mãe, para que ela autorizasse sua ida ao Teatro. Daiane me disse que seu irmão que ia vir junto acompanhá-la, desistiu de ir, mas se comprometeu em vir buscá-la mais tarde na escola.

A demora do ônibus começou a me deixar aflita. Entrei em contato com a diretora da escola, para que ela ligasse para o diretor da empresa, que cede os ônibus para as nossas idas ao Teatro com o Projeto. Ela estava em uma festa de aniversário e teve que se

disponibilizar, ligando diversas vezes para o celular do diretor, que se encontrava desligado. Entre várias chamadas que nos conectaram, o tempo foi passando, passando, e finalmente a hora do espetáculo foi por "água abaixo". A madrasta da Mariana junto com seu irmão de colo resolveu voltar pra casa, pois já estava muito cansativo para o bebê esperar tanto tempo.

Eu não podia acreditar que nossa última viagem terminaria assim, na "beira da praia", sem nem ao menos sairmos do ponto de partida. Os peregrinos demonstraram total engajamento com a proposta, pois em nenhum momento desistiram de estar ali, a esperar. Suas posturas diante daquele problema me surpreenderam. Ao invés de reclamarem, por exemplo, passaram a me tranquilizar, dizendo: "*sora*, te acalma, vai dar tudo certo". Ou também, dando ideias: "ai *sora*, então vamos sair, dar uma volta, quem sabe vamos na Redenção<sup>20</sup>, por exemplo?!". Mas ainda havia uma última chance, na qual eu me segurava: o espetáculo, extraordinariamente, ia acontecer em dois horários, a primeira apresentação às 19h e a segunda às 21h. Isso, com certeza, era uma oportunidade excepcional, pois raras vezes uma peça se apresenta em dois horários seguidos. Já passava das 19h30, ainda havia sol, e eu tentava articular uma possibilidade de levá-los de outras maneiras. Como por exemplo, com a ajuda de minha mãe, que poderia dar uma carona para quatro pessoas em seu carro e o resto do grupo poderia ir de táxi.

Quando já estávamos quase pensando em desistir, vimos adentrar pela rua o ônibus no qual, mesmo atrasado em mais de uma hora, embarcaríamos rumo a mais uma experiência teatral. O motorista do ônibus explicou que não havia ordens agendadas para ir nos buscar, mas viu o documento que solicitava o transporte e resolveu ir até a escola para verificar se ainda estávamos lá. A sensação de alívio e alegria tomou conta, quase não acreditei que depois de tanto tempo o ônibus havia chegado. Antes de embarcarmos, precisei ligar para os

---

<sup>20</sup> Parque muito visitado da cidade de Porto Alegre.

responsáveis de cada participante para me certificar de que eles poderiam ir ao espetáculo no horário das 21h. O destino era o Teatro Renascença e os passageiros eram: Alexandre, sua irmã e seu cunhado, Ana e sua irmã, Daiane, Mariana, Rafaela, Thiago e eu.

Lá chegando, encaramos um Teatro cheio, retiramos nossas senhas e já estávamos quase atrasados para a segunda seção da peça. Quando entramos, a maior parte do grupo, mais uma vez, preferiu sentar nas primeiras fileiras próximas ao palco. Havia um estado de suspensão no grupo, ou seja, percebi novamente uma certa timidez em meio ao ambiente adulto. A peça iniciou e ela trouxe para o grupo um universo teatral totalmente novo, pois a peça tratava do tema da morte através de cenas fragmentadas, depoimentos dos atores sobre experiências pessoais direcionados ao público, cenário composto por caixas móveis que serviam de entrada e saída dos personagens, assim como era modificado pelos próprios atores, transformando a cena e oferecendo diferentes possibilidades de interpretação para os espectadores. Podemos afirmar que a peça é constituída por características do fazer teatral dito pós-dramático, já que propõe novas possibilidades marcadas pelo uso sensível do tempo, do espaço, do corpo, do movimento e das imagens nas composições cênicas. Nesse sentido, há uma autonomia em relação aos imperativos do drama, como foi exposto anteriormente no capítulo 1 deste trabalho. Dessa maneira, são propostos gestos de interrupção ao receptor contemporâneo e este se vê colocado em xeque quando não sabe qual caminho de interpretação deve escolher frente à obra. Essa abertura da cena permite ao espectador viver esse estado de dúvida e suspensão, já que o processo de compreensão se dá ao longo do tempo, e não de forma imediata.

Foi o que aconteceu com nosso grupo de viajantes. Uma passagem nova se abriu, mas ao invés de ser um caminho reto, encontramos novamente bifurcações, que nos levaram para lugares, possivelmente, desconhecidos. Os olhares durante o espetáculo diziam

tudo, eram questionadores, desconfiados. Entreolhavam-se e me olhavam, como quem buscam respostas.

No final da peça, eles me perguntaram se iriam tirar fotos com os atores. Eu respondi que, dessa vez, era melhor não. Ou seja, a situação realmente se distinguia muito dos espetáculos de Teatro para crianças, assistidos anteriormente, em que se mostrou comum essa prática do contato com o público após a peça.

No ônibus, o inquérito, já esperado por mim, começou. Thiago e Ana disseram que "não entenderam nada". Eles me questionaram sobre o significado da peça e eu voltei a pergunta a eles. Algumas explicações vieram à tona. Thiago disse que a peça mostrava cinco personagens e o contato de cada um com a morte. Eu reforcei a autonomia deles perante as possíveis saídas para o entendimento da peça. Assim, expliquei que cada um pode perceber a obra de maneiras diferentes e que o entendimento racional não é, necessariamente, o mais importante. Daiane diz ter se emocionado com espetáculo. Ela relacionou a peça a uma situação vivida recentemente em sua família, com o falecimento de seu tio. Conversei também com a irmã de Alexandre e seu namorado, ambos estudantes da escola *Porto Alegre*, no turno da manhã. Eles disseram que gostaram muito de ir ao Teatro, ver os atores tão de perto e que gostariam de ir mais vezes. Ele, que estava com 16 anos, nunca tinha assistido a um espetáculo teatral. A pedido deles, falei sobre outras peças em cartaz, para eles assistirem em uma próxima oportunidade.

Quando chegamos à escola, eram quase 23h e não havia nenhum pai ou responsável à espera. A noite era muito escura e as ruas estavam praticamente desertas. Alguns participantes que moram mais perto se despediram e se dispersaram pelas ruelas próximas ao colégio. Fiquei tensa com a situação de vê-los indo pra casa sozinhos, afinal, e se acontecesse alguma coisa? A responsabilidade por aquela "aventura teatral" era minha. As meninas Rafaela, Ana e sua irmã, iam embora de ônibus até um bairro mais afastado. Insisti para que elas fossem de

táxi, já que os pais de Rafaela não vieram buscá-las como tinham combinado comigo. Liguei para eles e seu pai confirmou que elas poderiam ir de táxi até em casa. Enquanto caminhávamos até o ponto de táxi, a participante Daiane simplesmente sumiu. Alguns do grupo me disseram que a viram indo embora em um carro, mas ela tinha me falado que seu irmão ia buscá-la de moto. Fiquei muito aflita com a situação, achei estranha a atitude dela em ir embora sem se despedir. Liguei imediatamente para sua mãe e ela me confirmou que seu filho havia ido de carro pegar a Daiane na escola. Fiquei aliviada. Mais tarde, Daiane me ligou para me dizer que tinha chegado bem em casa e também me pediu desculpas por ter saído sem se despedir e ter me deixado preocupada. Depois de me despedir das gurias, fui acompanhar Mariana até sua casa, que ficava em uma das passarelas que circundam a escola, nas quais não entram carros. Caminhamos juntas, conversamos sobre a peça, sobre o Projeto, sobre sua família. Ela estava preocupada com o horário, com receio de seu pai acabar brigando com ela. Sua casa ficava ao final de uma passarela muito escura, a deixei em casa e voltei sozinha, senti um pouco de medo, mas já caminhei muito por essas ruas e ruelas do Morro Santana e procurei pensar em tudo que tínhamos vivido até aqui, nesse extenso caminho que percorremos ao longo de um semestre, em idas frequentes ao Teatro. O que desenvolvemos? O que ficou? O que vamos levar com a gente? Como nos transformamos? São essas perguntas que movem o seguinte capítulo desse trabalho.

### **3. EXPERIENCIAÇÃO EM TEATRO: UMA PRÁTICA PARA O PORVIR**

Neste estudo empírico realizado ao largo de vários meses, pretendi problematizar algumas questões que serviram como motivação para empreender o presente estudo. Refiro-me à ideia de problematização, ao invés da noção de solução das questões, pois parto do entendimento sobre a aprendizagem como *invenção de problemas*, teorizado por Kastrup (no capítulo 1 do trabalho). Assim, as questões principais: "O que acontece na experiência de ser espectador teatral e como se dá o processo de formação do hábito de ser plateia?" serviram como norte para a pesquisa, porém, não se pretendeu criar respostas conclusivas para dois questionamentos tão amplos, ou seja, nessa investigação não busquei achar uma solução que restringisse um interesse tão ousado de investigação. Nesse sentido, tenho consciência do tamanho da tarefa que me coube desde o início das experiências, mas a entendo como um desafio que pode tornar este estudo uma oportunidade de abrir diferentes possibilidades para o tema, que, como já disse anteriormente, acredito ser emblemático para os estudos teatrais atuais.

As perguntas que se desdobraram dessas primeiras surgiram a partir do mesmo interesse de investigar o trabalho do espectador, principalmente no que se refere à formação do hábito, ou seja, o que está em jogo quando se fala no processo de aproximação com a Arte teatral. Cito algumas mencionadas ao longo do trabalho, como exemplos: Como sujeitos, que em sua maioria nunca tiveram contato com espetáculos teatrais de caráter profissional, podem se tornar íntimos dos códigos que constituem o fazer criativo do teatro? O que é exigido deles durante o processo receptivo do espetáculo? Quais são as etapas e elementos que fazem parte do processo de formação de um hábito? Que tipo de conhecimentos desse trabalho que exerce o espectador os sujeitos da pesquisa puderam desenvolver através dessa experiência de seis meses de contato com Teatro?



É sabido que o tempo destinado à pesquisa não possibilita verificar com exatidão se o hábito, propriamente, foi formado nos sujeitos. Contudo, é possível examinar, a partir das análises pretendidas neste capítulo, se o hábito se tornou *habitável*, ou seja, se a experiência vivenciada pelo grupo de sujeitos foi como um passo preparatório para a corporificação dos conhecimentos de ser espectador.

Dessa forma, pretendo realizar uma observação apurada para compreender quais elementos constituem a *etapa preliminar de aproximação com o Teatro* (3.1), que tipo de *marcas* foram deixadas nos sujeitos-peregrinos (3.2) e quais *aspectos do Projeto* foram *favoráveis ao hábito* (3.3). Para tanto, além dos relatos das experiências (pormenorizados no capítulo anterior), vou me valer do "Diário de Bordo" criado pelos participantes, das entrevistas individuais realizadas ao final do Projeto e ainda alguns acontecimentos decorrentes do contato com alguns dos participantes ao longo do ano de 2011.

### 3.1 ETAPA PRELIMINAR DE APROXIMAÇÃO DO TEATRO

Ao longo das experiências realizadas no Projeto *O Hábito Habitável*, percorremos diferentes trajetos no intuito da aproximação dos sujeitos com a Arte teatral. Nessa etapa, que chamo aqui de *preliminar*, foi possível entender como acontece o processo de intimidade com um novo território e perceber os diversos tipos de movimentos que compõem essa fase de "familiarização". Desejo retomar, com o objetivo de análise, algumas das atitudes dos sujeitos da pesquisa no processo de encontro com o Teatro.

Em um momento inicial, na primeira experiência teatral, o grupo mostrou que não podia se "lançar" prontamente, pois o espaço novo exigia uma determinada *forma de agir* que os sujeitos ainda desconheciam. Os *campos sociais*, de acordo com Woodward,

constituídos pelas instituições nas quais vivemos, exigem diversas atitudes dos sujeitos, assim:

[...] podemos nos sentir, literalmente, como sendo a mesma pessoa, mas nós somos, na verdade, diferentemente posicionados pelas diferentes expectativas e restrições sociais em cada uma dessas diferentes situações, representando-nos, diante dos outros, de forma diferente em cada um desses contextos (WOODWARD, 2004, P. 31).

Entende-se que os sujeitos necessitavam, em primeiro lugar, aprender de que maneira deveriam se colocar nesse *campo social*, totalmente inexplorado. Nesse sentido, faz-se necessário para o sujeito um tempo de adaptação ao novo território para que, dessa forma, ele permita-se (e lhe seja permitido) viver esse período, em que dúvidas podem ser levantadas como resultado da problematização frente ao desconhecido, ou seja, do novo território surgem signos que precisam ser decifrados criativamente, já que as respostas não estão ali, dadas como prontas. Essa foi uma fase de intensa aprendizagem para os sujeitos, pois esses estavam abertos e atentos aos signos que compõem e dão sentido a esse universo, sem a pressa emergente das avaliações ou dos "bons resultados" (própria do universo escolar).

Nas trilhas percorridas na segunda experiência, os sujeitos-espectadores já estavam mais "leves" e, portanto, mais tranquilos para questionarem os elementos que compõem tanto o fazer, quanto o evento teatral - como o horário de entrada no Teatro, a fila e até o espaço do saguão de espera. O fato de chegarmos mais cedo ao Teatro nesse dia, assim como na experiência seguinte, permitiu um maior aproveitamento do tempo vago, desprovido de expectativas objetivas, nos possibilitando dialogar com os acontecimentos da experiência sem uma lógica prática. Esse *estado de andar errante* também gerou uma aproximação dos sujeitos com outros territórios, que foram suscitados a partir do contato com o Teatro. Sugerindo que nessa fase de descobertas de uma Arte os peregrinos encontram também *trilhas paralelas*: becos, esquinas,

bifurcações, ou seja, o encontro com o Teatro mostrou-se como uma *via de abertura* para o mundo.

Na terceira experiência, a intimidade só cresceu e já lhes foi possível um olhar apurado diante de elementos que carregavam em si um ponto de interrogação, principalmente aqueles que lhes soaram como "estranhos". A observação das matérias que se faziam presentes nas trilhas e a conversação com todas elas revelaram *pistas* de um caminho a ser desvendado pelos sujeitos. Essa *atitude de observância* adotada pelos sujeitos nessa fase lhes fez perceber, por exemplo: a presença de atrizes de um espetáculo anterior na entrada para a peça, a quantidade de frequentadores das salas de Teatro, o estilo desse público heterogêneo, ou ainda, o diálogo do fazer teatral com as novas tecnologias. É também decorrência desse estado de atenção, as opiniões críticas a respeito do espetáculo que, embora sem um embasamento que ultrapassasse o limite opinativo, ganharam espaço nessa etapa. Essa criticidade também teve sua causa e origem na possibilidade de criar parâmetros, visto que já se tornava possível fazer comparações entre os três espetáculos assistidos. Para algumas componentes, foi nesse momento que se fez necessário *desarmar*, ou seja, abrir mão de qualquer preconceito que pudesse lhes confinar num território pessoal e solitário, e realmente se exporem a essa diferença apresentada pelo contato com o universo teatral, tornando-se parte dele. Nem que para isso se fizesse necessário também mudar o próprio "visual".

Na quarta experiência, vivemos a situação contrária, a de chegarmos atrasados. Ficou evidente que essa situação, assim como a de termos "perdido" alguns participantes no caminho, transformou de forma relevante o nosso encontro com o Teatro, que ficou determinado por essas circunstâncias externas.

Já na experiência seguinte, o espaço físico cooperou no sentido de criar expectativas e curiosidades. A Casa de Cultura Mário Quintana, embora seja considerada um "patrimônio" cultural da cidade, localizada no centro da capital, era desconhecida para a maioria dos participantes.

O Teatro também era diferente, tanto nas suas características físicas, quanto na própria montagem a qual assistimos, pois se tratava de nosso primeiro espetáculo classificadamente adulto. O público de idosos gerou estranhamento e um posterior estado de proximidade, já que não fora "tão difícil" esse convívio.

Difícil mesmo foi nossa sexta experiência, que quase nos deu uma "rasteira". Nesse dia, percebi, com o grupo restrito de menos da metade dos nossos peregrinos, que estávamos unidos nessa viagem, já que *juntos* esperamos por quase duas horas um ônibus que nos transportaria para (mais) uma aventura teatral. O encontro com as novidades presentes nessa experiência (espetáculo adulto, apresentado à noite e com influências pós-dramáticas) não serviu para paralisá-los, nem para mobilizá-los, no sentido de um salto qualitativo em termos de aprendizagem, mas lhes serviu como ampliação das referências sobre Teatro.

Acredito que nessa *etapa preliminar* vivida pelos sujeitos ao longo do Projeto, uma etapa de encontro com o novo território teatral, ocorre um *movimento pulsante e dialético* de aproximação e estranhamento, ou seja, nesse período as diferenças estão em evidência para o sujeito que está se iniciando em um novo território. O encontro com o *estrangeiro*, seja uma pessoa ou uma obra teatral, acontece nos limites fronteiraços de cada sujeito, onde ele termina e começa o "outro", e por isso, trata-se de uma experiência crítica. Há um movimento pulsante entre o *aceitar* e o *empurrar*, entre a *identificação* e o *estranhamento*. E essa oscilação problemática força o sujeito a repensar a própria subjetividade, o próprio ser "eu".

Assim, a *etapa preliminar* configura-se como um momento de descobertas, em que o sujeito se vê frente a um território que, justamente por carregar a qualidade e potência da novidade e da diferença, é capaz de lhe promover possibilidades novas de ser e estar no mundo. Nesse confronto com o signo estrangeiro, a partir de uma capacidade sensível de acolhimento, o território pessoal,

conseqüentemente, tende a sofrer consideráveis alterações. Como faz menção a autora Kastrup:

[...] a aprendizagem envolve não apenas processos de territorialização e subjetivação, mas também desterritorialização e dessubjetivação. Habitar um território é como ser íntimo, mas também ter a possibilidade de acolher o estrangeiro. Para Deleuze e Guattari (1997) só há desterritorialização nos limites, nas bordas de um território. O encontro com os signos é então uma experiência crítica, pois se dá sobre os limites do território que é habitado. O signo põe problema, força a pensar e exige decifração e sentido, produzindo uma reconfiguração permanente dos limites da subjetividade e do território (KASTRUP, 2001, p.24).

Portanto, aprende-se também através da experiência de desterritorializar-se, ao expandir o próprio território, nesse exercício de aceitar o estranho como parte do mundo. Nesse sentido, é muito provável que, em função dessa experiência, os sujeitos tenham se transformado de alguma forma, ampliando suas possibilidades de identidade e de ação no mundo.

Nessa fase, estão em construção ideias sobre os meios de acesso ao fazer teatral. Ao entrar em contato com essa Arte, repetidas vezes, os sujeitos vão reformulando muitas das suas noções anteriores acerca do Teatro. "Achei que não ia tanta gente no teatro como foi. [...] porque as pessoas que eu conheço não iam (KARINA)."

Também é nessa fase que ocorrem as primeiras descobertas de como funciona o fazer teatral, quais os seus principais componentes materiais, de que maneira trabalha o ator e quais as principais particularidades da Arte teatral.

Nas entrevistas realizadas, Karina e Alexandre impressionaram-se com o uso de recursos tecnológicos nos espetáculos, o projetor que ela chamou de "aquela coisa das imagens", que foi usado na peça *Ópera Mostra*. Além disso, eles e também Lia Mara ressaltaram o fator "ao vivo" como algo que descobriram sobre Teatro, "é ao vivo *mesmo* que eles fazem (LIA MARA) [grifo nosso]". Ou seja, eles perceberam que fazer

Teatro é agir no momento do aqui e agora, e isso inclui a possibilidade de errar: "daí eles podem cometer erro, que nem uma pessoa normal (ALEXANDRE)". E ainda percebeu, que o erro não paralisa, ou seja, "quando eles erram, eles continuam (ALEXANDRE)". Outra descoberta foi em relação ao uso de objetos imaginários, de acordo com ele, os atores "encenam imaginariamente (ALEXANDRE)". A possibilidade de participação também surgiu como uma surpresa positiva para os participantes: "Eu achei legal. Porque eu achava que Teatro, eu nunca tinha ido, então eu achava que Teatro era só tu ficar sentado assistindo e não podia participar (DESIRÉE)."

O palco foi lembrado por vários participantes como um elemento descoberto durante o Projeto, principalmente por causa da visita que fizemos no Teatro Renascença. Lia destacou o pouco uso de recursos cenográficos na maioria das peças: "É que geralmente os palcos são só o palco né *sora*, não tem mais nada dentro". Ela e Rainnier também se surpreenderam com a capacidade dos atores de memorização dos textos: "Eles começam a ler o texto muito mais cedo, porque tem que gravar na mente, no cinema é tudo gravado (LIA MARA)".

Houve casos em que propostas cênicas de algumas peças foram encaradas com estranhamento pelos participantes. Karina, por exemplo, não gostou que na peça *O Avaro* os atores permanecessem sempre no palco, o que convencionava o estar em cena era o uso de um tapete, e sobre isso ela disse:

Ah, não gostei que os personagens ficavam no palco ali, entendeu? Quando vinha a hora deles, eles vinham, mas eles tinham que vir de trás da cortina, eu acho, ficava mais legal. Porque eles ficavam aparecendo ali, tomando água e... enfim (KARINA).

Daiane comentou sobre dois dos espetáculos assistidos:

Ai, a parte que ele comeu o fígado (ri), foi muito estranho. Foi diferente que eles mudavam as caixas, nunca tinha visto. [...] era estranho. Era bem louco né.  
[...]

O que eu achei diferente é a *Ópera Monstra*. Aquela lá teve bastante tecnologia. Aquela lá foi a mais diferente. Mas eu prefiro os "normais", sem tecnologia. [...] Teatro é pra ter ali a pessoa de verdade (DAIANE).

Ainda apareceu a confusão entre a figura do ator e do personagem, em alguns depoimentos. Thiago mudou essa ideia, pois conseguiu desvinculá-los: "É, o trabalho dos atores como eles eram lá atrás e como eles ficam quando *tão* na frente de todo mundo. Isso, eu pensava que eles eram como eles são na peça (THIAGO)." E ainda: "Antes eu pensava que ator era assim: chegava, fazia o papel, saía. Agora não: chega, se diverte, faz o papel, sai e continua o mesmo (THIAGO)".

### 3.2 MARCAS DAS TRILHAS DEIXADAS NOS PEREGRINOS

Parto da ideia de *marca*, através da noção vislumbrada por Suely Rolnik (1993):

Ora, o que estou chamando de marca são exatamente estes *estados inéditos que se produzem em nosso corpo*, a partir das composições que vamos vivendo. Cada um destes estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a *criação de um novo corpo*, o que significa que *as marcas são sempre gênese de um devir* (ROLNIK, 1993, p. 242) [grifo nosso].

Nesse sentido, as marcas se fazem a partir dos encontros, das composições que vamos fazendo enquanto sujeitos, e que criam em nós estes *estados inéditos* elaborados em nosso próprio corpo. O novo corpo que se produz em função deste *estado*, é decorrente de uma marca que, muitas vezes, manifesta-se para além, no porvir, em um momento qualquer do futuro em que a marca encontre ressonância, ou seja, "uma vez posta em circuito, uma marca continua viva, quer dizer, ela continua a existir como exigência de criação que pode eventualmente ser reativada a qualquer momento (ROLNIK, 1993, p. 242)."

No "Diário de Bordo", caderno em que os participantes registraram de forma muito dedicada algumas memórias sobre os

espetáculos, apareceram muitas evidências sobre o que foi marcante para eles. Aliás, a palavra *marca* e suas variações surgiram recorrentemente entre os depoimentos, definindo que houve realmente um abalo que ficará registrado nas suas memórias e sentimentos. A fala de Daiane: "Com certeza nunca vou esquecer desse dia maravilhoso" exemplifica e traz a sensação de que a maioria dos participantes mencionou sobre o bem-estar sentido no Teatro. Esse estado de conforto tem ligação com a participação deles no segundo espetáculo, pois a maioria recorda com alegria dos momentos de interação entre os personagens e o público, como reforça o desenho que segue criado por Desirée:



Nessa imagem, pode-se observar ela sentada na plateia do espetáculo *Composto Riso-tônico de Palhaçada*, ao lado de Ana e o palhaço segurando o travesseiro com o qual ele deu "travesseiradas" na plateia. Essa parte foi destaque para muitos dos participantes, pois como escreveu Desirée: "apanhar de travesseiro no meio de uma peça



teatral não é pra qualquer um". Esses contatos de perto com os artistas fizeram eles se sentirem "à vontade" na peça, pois dessa forma, eles se perceberam "envolvidos" pelo espetáculo ou também "especiais": "Eu me senti especial por fazer parte da plateia, de ver o Teatro, de participar de tudo, isto está me influenciando muito, a Arte é muito especial e magnífica" (LAIZA).

Nas entrevistas realizadas com os participantes ao final do Projeto, busquei saber qual foi o impacto dessa experiência teatral na vida deles, ou seja, quais foram as suas principais impressões, as descobertas mais relevantes acerca do fazer teatral, o que está em jogo na questão do acesso e frequência ao Teatro e que tipo de transformações ocorreram a partir do contato com essa Arte.

A partir da pergunta: "Tu achas que o Projeto modificou alguma coisa em ti, na tua vida?", vejo um desfile de diferentes *estados* gerados nos sujeitos-espectadores, com alguns exemplos a seguir:

Ah, modificou bastante. Porque eu fui lá, conheci eles, fui ver como era o Teatro, o palco, lá dentro, não sabia como é que era... é, modificou bastante. Aí eu até falo pra minha mãe já, pra ela ir ver, né? E eu falo pra ela, eu acho que ela nunca foi... (RAINNIER)

Sim, porque fez eu querer ver mais, entendeu? Assistir mais. Assim, porque antes eu nem dava bola, me falavam eu nem ligava, né? Agora me falam me dá vontade de assistir, entendeu? De ir, entendeu? Participar, e tudo. [...] porque daí eu quero conhecer mais, entendeu? E depois falar pra outros (TAÍS).

Eu achei legal porque é uma experiência de vida, né *sora*, tu poder participar e tal, tu ir ao Teatro, porque tem gente que não vai... Umas porque não têm oportunidade de ir, outras porque falam que é chato, e tal. Eu, até então eu achava que era chato, o Teatro, mas depois que eu comecei a ir eu gostei (DESIRÉE).

Antes eu pensava que Teatro era chato, preferia ir no cinema, mas agora eu gosto mais (ALEXANDRE).

Isso só vai me dar boas lembranças, né *sora*, porque um dia eu vou *tá* lá contando pros meus filhos que eu fazia parte de um Projeto de Teatro e isso me incentivou a ser atriz... vai que no futuro eu seja atriz, aparecer nas novelas... (BRUNA)

Eu tenho mais cultura, né *sora*, eu vejo mais como todo mundo, né? [...] como gente grande mesmo... tem gente

grande que não sabe o que é Teatro, eu com catorze anos sei (LIA MARA).

É, antes eu não gostava de Teatro. Aí agora comecei a gostar. Aí eu peço pra minha mãe pra eu ir todo o sábado (MARIANA).

Fica evidente que floresceu neles a *vontade* de ir ao Teatro. Essa marca está registrada nos sujeitos como parte deles, o gosto transformou-se, a ideia sobre Teatro modificou-se, eles transformaram-se. E esse desejo não se contém, ou seja, ele transborda para outras pessoas, é necessário que outras pessoas fiquem sabendo o quanto essa experiência é "legal". Depois de "ver como era [...] lá dentro" de acordo com Rainnier, fica o anseio por "participar", como disseram Taís e Desirée, ou seja, ir ao Teatro mostra-se como uma forma de participar da cultura ou da Arte da cidade, que antes não se mostrava possível. Esse movimento de *ir até o Teatro*, ficou "comprovado" para os estudantes através da experiência realizada no Projeto, como um movimento viável. Então, a partir de um convite meu e de uma abertura deles para a experiência, a *trilha de acesso* foi aberta por todos nós em um esforço coletivo por conhecer e desbravar esse território – desconhecido para eles e (por que não?) desconhecido para mim. Valorizando o esforço cognitivo de cada um, as perguntas de cada um, os estranhamentos de cada um e as revelações de cada um, o caminho vai, pouco a pouco, abrindo-se pra cada sujeito, de uma forma não-programada, não-automática e não-óbvia. Essa é a diferença entre criar uma "ilha-território" pra colocar os alunos lá ou permitir que eles criem esse território por conta própria, com a nossa companhia e incentivo.

### 3.3 ASPECTOS DO PROJETO FAVORÁVEIS À CONSTITUIÇÃO DO HÁBITO

Neste sub-capítulo, pretendo refletir sobre quais aspectos da experiência estética desse grupo de jovens mostraram-se relevantes para o processo de formação de espectadores.

O *aspecto de experiência* guiou todo o Projeto desde o seu princípio, quando o conceito de *experiência* mostrava-se a principal referência teórica da pesquisa. Outra teoria (que dialogou com essa primeira), a da *invenção*, explicitada por Kastrup, também orientou o trabalho, pois ela compreende a aprendizagem como invenção de problemas, ou seja, invenção do novo e, por isso, é sempre acompanhada por seu caráter de imprevisibilidade. Nesse sentido, elas possibilitaram a todos os envolvidos vivenciarem também experiências não programadas de antemão, demonstrando uma importante abertura para o inesperado e valor ao que nos acontece.

Essa forma como o Projeto foi conduzido, reforça que o propósito não era ensinar aos participantes o que era Teatro, ou como era ser espectador, ou seja, a pretensão da pesquisa não era condicionar a experiência às questões de aprendizagem, mas permitir que a aprendizagem se realizasse de forma autônoma, vinculada à própria experiência. Assim, as circunstâncias e situações vividas ao longo do trajeto foram propulsoras da curiosidade e, conseqüentemente, da descoberta de novos saberes.

Dessa forma, mostra-se necessário que as respostas não sejam dadas, oferecidas como fórmulas, mas que lhes sejam permitidos o tempo de aproximação e de curiosidade. Assim, as perguntas acabam sendo levantadas espontaneamente de acordo com o acaso dos encontros e a força dos signos. Essa autonomia dada ao sujeito, ao mesmo tempo questionador e guia de sua própria trilha (de um novo território), é o que lhe dá mais segurança de pisar firme a cada passo e fazer a escolha de suas próprias rotas.

O *aspecto de convívio* foi crucial para o êxito da proposta, já que a possibilidade de convivermos, alunos e professora, em um contexto diferente do habitual da escola, foi construtiva para desenvolvermos ainda mais o vínculo existente entre nós. Um vínculo de qualidade é um importante aliado para o êxito da aprendizagem, ou seja, a confiança e o afeto podem contribuir diretamente na construção de saberes.

O fato de ter agregado os papéis de professora e pesquisadora também pode ter sido um fator que favoreceu o Projeto, pois já tínhamos um laço anterior e mantínhamos a convivência durante a semana. A figura da professora-pesquisadora motivou os participantes a se envolverem com o Projeto, já que estendíamos as conversas e as expectativas para o ambiente escolar. Além disso, percebo que essa duplicação de papéis é bastante eficiente e ajuda tanto para as situações de sala de aula, quanto para aquelas relacionadas a um Projeto que tenha finalidades de formação de espectadores. Penso assim, pois antes de espectadores, estão se formando sujeitos, para os quais a Arte passa ter um sentido e um valor, atribuindo a ela significados particulares vinculados à situação e às circunstâncias em que foi dada a aproximação. A necessidade de vínculo e pertencimento a um grupo faz parte da vivência humana e tem relação com a motivação para a aprendizagem. Desse modo, quanto maior a qualidade do convívio do grupo, e deste com a figura da professora-pesquisadora, maiores as chances dessa experiência com Arte tornar-se marcante na vida dos sujeitos e, conseqüentemente, maior a possibilidade de o hábito tornar-se habitável.

O convívio com os atores, através do contato pessoal ao final do espetáculo, também se mostrou favorável para o grupo, que demonstrou satisfação em poder conhecê-los e ter uma relação afetiva com os artistas. A impressão que eles tiveram sobre os atores que conheceram foi a de que eles são simpáticos, engraçados e divertidos. Possivelmente, essa constatação foi tirada em função da atitude aberta e disponível para o encontro com o grupo de espectadores, adotada pelos atores em todos os espetáculos em que foi possível o contato. Além disso, essa convivência com os atores também contribuiu para desmistificar a figura do artista como pessoa inatingível, desfazer a confusão entre o personagem e o ator e, ainda, revelar uma nova possibilidade de escolha profissional.

Dessa forma, a atitude de transpor o território pessoal e compartilhar ligações emocionais significativas, "de igual pra igual", revela-se como uma oportunidade de constituir vínculos importantes para o processo de desenvolvimento social, afetivo e cognitivo dos sujeitos envolvidos na experiência, indo além dos laços formais estabelecidos pelos papéis sociais ocupados por cada um (professor-aluno, artista-espectador).

O *aspecto de recorrência*, ou seja, o contato com espetáculos teatrais ao longo de uma experiência continuada mostrou-se determinante para o Projeto e seus objetivos. Acredito que esse aspecto da regularidade contribuiu para que os sujeitos se tornassem mais observadores em relação a detalhes das experiências. Além disso, o acesso frequente às casas de espetáculo também propiciou maior intimidade com o ambiente, seus códigos e formas de funcionamento.

Ou seja, não é suficiente ir ao Teatro de forma esparsa, mas transformar a experiência em um costume, fazendo com que a frequência seja uma aliada na constituição do hábito. Essa transformação não ocorre de um momento para o outro, porque depende do tempo. A cada mês, os sujeitos iam se tornando mais próximos e confiantes na "tomada de posse" do espaço teatral.

Como explica Kastrup em relação à ocupação de um território (habitação do hábito): "Não basta o decorrer do tempo cronológico, embora a repetição da experiência ao longo do tempo seja uma condição necessária (KASTRUP, 2001, p. 215)". Nesse sentido, remetendo à autora, a variação entre o estado de *errância* e *assiduidade* é crucial para o processo de aprendizagem. O "perder tempo", nesse sentido, é um investimento que resulta em um estado de intimidade e conforto ao habitar o território teatral.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### **Teatro: revelando um território necessário**

*"[...] não ignoro que todas as ilhas, mesmo as conhecidas, são desconhecidas enquanto não desembarcarmos nelas."*

José Saramago

Ao longo do ano de 2011, mantive contato com alguns dos integrantes do Projeto que continuaram estudando na escola *Porto Alegre*. Durante esse período, ocorreram diversas manifestações cheias de empolgação desses alunos sobre nosso Projeto, expressadas na vontade de ir ao Teatro novamente.

O combinado que fizemos, no final do ano anterior, de nos encontrarmos para ir ao Teatro, a partir de um convite *deles*, ecoou de diferentes formas no universo pessoal de cada um de nós. De minha parte, optei por adotar uma postura aberta e receptiva, porém, busquei não tomar a frente nesse processo, pois acreditei que a autonomia dos sujeitos deveria estar em primeiro lugar. Nas nossas primeiras aulas do ano, eles me questionaram se o Projeto iria continuar: "Esse ano a gente vai ao Teatro, *sora?*" Um dia, em minha sala, logo após arrumar os equipamentos para uma aula com uso do projetor, Lia Mara e Mariana vieram até minha mesa, um tanto emocionadas, me perguntar se haveria o Projeto novamente. Não entendi o motivo da pergunta e, desse modo, elas me explicaram que ao me verem organizando a tela e o aparelho de projeção, lembraram do dia em que eu fiz a apresentação e o convite do Projeto para a turma. Em outro momento, Desirée veio me contar que tinha ido com sua família assistir a um espetáculo no Theatro São Pedro, espaço teatral muito importante e tradicional em nossa cidade. Em todas as situações, procurei explicar a eles essa fase de transição e reforcei o papel deles na iniciativa e organização de nossas próximas idas.

O ano se passou e o grupo não colocou em prática seus desejos. No transcorrer do tempo, percebi que talvez eu tenha esperado demais deles ou que minhas expectativas foram além das possibilidades que eles teriam para o momento. No final do ano, questionei alguns alunos lembrando de nosso combinado e eles se demonstraram muito entusiasmados em resgatarmos nossa ideia. Disse a eles que procurassem pesquisar, nos jornais ou na Internet, sobre os espetáculos em cartaz e para cada um trazer a sua sugestão. Contudo, percebi que a animação, de certa forma, esbarrou aí: nas exigências práticas para viabilizar o acesso.

Essa constatação, por mais "dura" que possa parecer, me fez perceber que a postura que eu tinha adotado foi a mais correta. Porque acredito que não caberia a mim, enquanto professora ou pesquisadora, construir com eles uma relação protecionista, instigando um tipo de dependência que poderia, em longo prazo, prejudicá-los no processo de formar-se espectador.

Nesse sentido, creio que o "vazio" deixado pelo fim do Projeto, abre espaço para um novo começo, ou seja, esse vazio é um *território* a ser preenchido, a ser habitado. O desligamento mostra-se necessário como parte de uma etapa que exige transformações e, dessa forma, é capaz de preceder um outro momento, no qual nossos viajantes podem tornar-se mais amadurecidos pela possibilidade de percorrer suas trilhas com as próprias pernas. Como se diz popularmente: "É a falta que nos move". A *trilha de acesso* está neles, como marcas que foram tatuadas nos corpos, incorporadas aos sujeitos.

Como num processo circular, de fluxo contínuo, o vazio deixado nesse momento pelo final do Mestrado, também trouxe para mim uma nova oportunidade. Fui convidada pela direção da Escola *Porto Alegre* para coordenar o *Programa Mais Educação*<sup>21</sup>, e com isso, percebo um

---

<sup>21</sup> O projeto de educação integral "aumenta a oferta educativa nas escolas públicas por meio de atividades optativas", nos campos do esporte, das Artes, meio ambiente, cultura digital, entre outros. A iniciativa é coordenada pela Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade (SECAD/MEC), em parceria com a Secretaria

caminho para dar continuidade ao trabalho que desenvolvi no Projeto, aproveitando o que aprendi para fazer ainda mais.

Vejo o processo de formação de espectador como um constante tornar-se, um contínuo fazer-se. Desse modo, opõe-se à ideia de formar como algo definitivo, que tira a possibilidade da produção, da autonomia, da diferenciação. Assim, é possível abandonar esse sentido, para adotar um outro, que pense metodologias de formação que deem possibilidades para o espectador constituir-se constantemente, já que o processo nunca acaba.

Se pensarmos no Teatro enquanto *território*, pode-se dizer que, para os sujeitos da pesquisa, esse território, como espaço físico ou como hábito, foi revelado. Em suas trilhas, abertas pelos peregrinos ao longo da trajetória, encontramos desconhecidos e fizemos novos amigos, vimos obras de Arte, descobrimos bairros e divagamos sobre diferentes assuntos. Em suas terras largas – feitas de solo fofo e asfalto concreto, de grandes avenidas e passarelas estreitas, de planícies e altos relevos, que quando escalados pelos aventureiros mais corajosos revelavam paisagens ainda mais impressionantes – caminhamos tranquilamente e corremos até perder o fôlego. Ali depositamos sementes, que largadas ao vento, foram se espalhando pela terra e com o tempo fizeram nascer brotos de uma delicada primavera. É claro que foi preciso arar os caminhos, regar os canteiros, cuidar das trilhas.

Hoje, é necessário que as temporadas de chuva e de sol, em um trabalho constante e incansável, ajudem nossos pequenos botões a crescerem fortes para que possam florescer e, quem sabe, um dia, possamos colher seus frutos maduros.





Grupo de aventureiros no último encontro do Projeto

## REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos Utópicos**. Belo Horizonte: C/Arte. Coleção Arte & Ensino, 1998.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber da Experiência**. Revista Brasileira de Educação, jan/fev/mar/abr, n.19, 2002.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: arte**/ Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília: MEC/SEC,1997.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. 2.ed. trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DE MARINIS, Marco. **Comprender el teatro**: Lineamentos de una nueva teatrológia. Buenos Aires: Galerna, 1997.

\_\_\_\_\_. **En busca del actor y del espectador**: comprender el teatro II. Buenos Aires: Galerna, 2005.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

\_\_\_\_\_. **Teatralidade tátil: alterações no ato do espectador**, Revista Sala Preta, 2008, nº 8, ECA-USP, São Paulo.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Ed. Hucitec: Edições Mandacaru, 2010.

DUARTE JUNIOR, João Francisco. **Fundamentos Estéticos da Educação**. Campinas, SP: Papyrus, 1988.

DUBATTI, Jorge. **El convívio teatral**: teoria y práctica del teatro comparado. Buenos Aires: Atuel, 2003.

FÉRAL, Josette. **Teatro, Teoria y Practica**: Mas Alla de Las Fronteras. Buenos Aires: Galerna, 2004.

FERREIRA, Taís. **Teatro Infantil, crianças espectadoras, escola** – um estudo acerca de experiências e mediações em processos de recepção. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

KASTRUP, Virgínia. **Aprendizagem, arte e invenção**. Psicologia em Estudo, v. 6, n.1, 2001.

KOUDELA, Ingrid. **Jogos Teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LARROSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber da Experiência**. Revista Brasileira de Educação, jan/fev/mar/abr, n.19, 2002.

LEHMANN, Hans-Thyes. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. **Teatro Pós-Dramático e Teatro Político**. tradução de Raquel Imanishi, artigo in Revista Sala Preta número 3, Departamento de Artes Cênicas/USP, São Paulo: 2003.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli. **Pesquisa em Educação**: abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1986.

MAGRI, Ieda. **A escola e a formação de novos públicos**. Revista Arte Sesc, v.3, 2008.

MASSA, Clóvis Dias. **Histórias Incompletas**: as oficinas populares de teatro do projeto de descentralização da cultura. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura, 2004.

SALOMÉ, Josélia Schwanka. **Ensino da Arte e Políticas Públicas**: entre objetivos reais e promulgados. In: 19º Encontro Nacional da Associação de Pesquisadores em Artes Plásticas "Entre Territórios", Bahia, 2010.

MORIN, Edgar. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Lisboa: Ed. Instituto Piaget, 2003.

ROLNIK, Suely. **Cadernos de Subjetividade**. São Paulo, v.1, n.2, set/fev, 1993.

SARAMAGO, José. O Conto da Ilha Desconhecida. São Paulo, Cia das Letras, 1998.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Katherine. **Identidade e Diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2004.

<<http://cantodecravoerosa.blogspot.com.br/>> Acessado em: 01 de junho de 2010.

<<http://ondinaetufoni.blogspot.com.br/>> Acessado em: 10 de agosto de 2010.

<<http://www.guiadasemana.com.br/arteseteatro/herloi-o-heroi-casarao-verde-21-03-2010>> Acessado em: 01 de setembro de 2010.

<[http://oavarento.blogspot.com.br/2011\\_01\\_01\\_archive.html](http://oavarento.blogspot.com.br/2011_01_01_archive.html)>  
Acessado em: 10 de outubro de 2010.

<<http://maisteatro.blogspot.com.br/2011/07/espetaculo-5-tempos-para-morte.html>> Acessado em: 20 de novembro de 2010.

**OBRAS CONSULTADAS**

BARBA, Eugenio. **A Arte Secreta do Ator**. Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: Hucitec, 1995.

CABALLERO, Llena D. **Escenários liminais: teatralidades, performances e política**. Buenos Aires: Atuel, 2007.

CAMARGO, Roberto Gill. **Palco e plateia: um estudo sobre a proxêmica**. Sorocaba, SP: Editora TCM-Comunicação, 2003.

COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Hucitec: Edições Mandacaru, 2006.

DUARTE JUNIOR, João Francisco. **O sentido dos sentidos**. A educação do sensível. Curitiba: Criar, 2001.

\_\_\_\_\_. **Por que Arte-Educação?**. 19ª Edição-Papirus Editora Coleção Ágere, 2003.

FREIRE, Paulo. **A Importância do Ato de Ler**. São Paulo: Cortez, 1983.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia da Autonomia-Saberes Necessários à Prática Educativa**. (Coleção Leitura). 25ª Edição. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.

FURASTÊ, Pedro Augusto. **Normas técnicas para o trabalho científico: elaboração e formatação**. Explicação das normas da ABNT. Porto Alegre: 2008.

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2004.

JAUSS, Hans Robert et al. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KASTRUP, Virgínia. **Políticas cognitivas na formação do professor e o problema do devir-mestre**. Educação & Sociedade, v. 26, n. 93, 2005.

MASSA, Clóvis Dias. **Estética Teatral e Teoria da Recepção**. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, 2005.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PILLAR, Analice. **A educação do olhar no ensino das artes**. Porto Alegre: Mediação, 2009.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. **Le spectateur émancipé**, Paris, La Fabrique Éditions, 2008, p.7-19.

SANTOS, Vera Lucia Bertoni dos. **No fio do equilibrista: professor de teatro e construção do conhecimento [manuscrito]**. 2006.

SANTOS, Vera Lúcia Bertoni dos. **Para uma epistemologia do ato teatral**. In: OuvirOUver. Revista do Departamento de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia. n.3. 2007. (Versão Online).

SARRAZAC, Jean-Pierre. Le spectateur c'est celui qui comprend... . In: **La position de spectateur**, n°5, 1996, pp. 17-23.

TORO, Fernando de. **Semiótica del teatro : del texto a la puesta en escena**. Buenos Aires: Galerna, 1987.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

**APÊNDICES**

## **APÊNDICE A – MODELO DA AUTORIZAÇÃO**



Porto Alegre, 18 de Junho de 2010

**Senhores Pais ou Responsáveis,**

Estamos disponibilizando aos alunos da 6º série da escola Porto Alegre a oportunidade de participar de um Projeto de formação de novas plateias de Teatro, vinculado à Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

O Projeto, coordenado pela professora Fernanda (de Artes), faz parte de sua pesquisa de Mestrado desenvolvida no Departamento de Artes Dramáticas da UFRGS. Será criado um grupo de até 20 alunos que irão assistir a um espetáculo de teatro por mês, estimulando a importância da proximidade do público geral com as Artes Cênicas. O objetivo é pesquisar o quanto este hábito contribui no desenvolvimento do aluno em sua vida escolar e como ser humano e cidadão.

É necessário o comprometimento dos senhores Responsáveis no cumprimento de todas as etapas do Projeto, que ocorrerá um sábado por mês, até o mês de dezembro. A professora criará parcerias com os espetáculos para descontos ou isenção dos ingressos. Também haverá o apoio de uma empresa de ônibus para o transporte dos alunos. Caso não ocorra a isenção do ingresso para determinados espetáculos, é importante que os Responsáveis estejam de acordo em contribuir com o valor do ingresso (que pode variar entre 5 e 12 reais), a ser previamente estipulado.

Essa autorização deverá ser assinada e devolvida **até terça-feira (22/06)**, dia em que a professora estará na escola até às 18h, para maiores esclarecimentos. A ser confirmada a data do primeiro espetáculo, sábado dia 26/06.

**Atenciosamente,**

Fernanda Marília Rocha  
*Professora de Artes*

Nome do Aluno e Turma:

-----

Assinatura do Responsável:

-----

**APÊNDICE B – MODELO QUESTIONÁRIO 1  
(PRÉ-ESPETÁCULO)**

**PROJETO**  
**“O Hábito Habitável: a experiência de ser espectador”**  
**QUESTIONÁRIO 1**

**Nome:**

**Data:**

**1) Por que te interessou participar deste Projeto?**

---

---

---

**2) Quais são suas expectativas, ou seja, como você acha que vai ser essa experiência na sua vida?**

---

---

---

**3) É a primeira vez que você vai ao teatro?**

---

---

**4) Se não é a primeira vez, conte um pouco sobre suas experiências anteriores com teatro. Que espetáculo era? Onde foi? Quando? Como foi para você?**

---

---

---

---

**5) Qual é sua expectativa em relação ao espetáculo que vai assistir hoje? Como você imagina que vai ser?**

---

---

---

---

---

**APÊNDICE C – MODELO QUESTIONÁRIO 2  
(DE RECEPÇÃO DO ESPETÁCULO)**

**PROJETO**  
**“O Hábito Habitável: a experiência de ser espectador”**  
**QUESTIONÁRIO 2**

**Nome:**

**Data:**

**Espectáculo assistido:**

**1)** O que você achou do trabalho dos atores? \_\_\_\_\_

---

---

---

**2)** Algum deles te chamou a atenção em especial? Tente explicar por quê.

---

---

---

**3)** Tem algum personagem que você destacaria? Por quê?

---

---

---

**4)** O que você achou da história? \_\_\_\_\_

---

---

---

**5)** Qual o momento do espetáculo que mais te impressionou?

---

---

---

**6)** O que te chamou atenção na parte visual da peça?

Por exemplo: cenários, objetos, figurinos, iluminação, e tudo mais que pode ser percebido visualmente.

---

---

---

**7)** O que você achou da música ou da sonoridade do espetáculo? \_\_\_\_\_

---

---

---

**8)** O que você achou do trabalho do diretor? \_\_\_\_\_

---

---

---

---

**9)** A peça te lembrou alguma experiência da tua vida? Qual? \_\_\_\_\_

---

---

---

**10)** Qual cena te causou mais emoção? Por quê? Pode contar como foi?

---

---

---

**11)** Como você se sentiu no ambiente do teatro?

Ambiente pode ser descrito como tudo o que nos rodeia. Por exemplo: na sala do espetáculo, com as demais pessoas do público, no saguão de espera antes da peça.

---

---

---

**12)** Na sua opinião, como o público reagiu ao espetáculo? Eles estavam atentos ou dispersos? Mostraram interesse? Você se sentiu integrado a eles?

---

---

---

**13)** Teve algo em especial que te surpreendeu durante toda a experiência de ida ao teatro? \_\_\_\_\_

---

---

---

---

---

## **APÊNDICE D – MODELO DA ENTREVISTA**

## **Entrevista:**

Qual foi a experiência teatral que mais te marcou? Por quê?

O que te causou estranhamento ou te incomodou em algum dos espetáculos?

Quais elementos do teatro que tu descobriu nesses espetáculos que nós assistimos?

Como foi pra ti o convívio com as pessoas do teatro, público e atores? Tu percebeu algo diferente nessas pessoas?

O projeto modificou alguma coisa em ti ou na tua vida? O quê?

O que a tua família achou do teu envolvimento com esse projeto?

As pessoas com quem tu convive freqüentam teatro? Por quê?

O que tu achas mais difícil para ir ao teatro?

Se tu fosse escolher uma peça para ir nesse final de semana, que tipo de espetáculo tu gostaria de assistir?

Quem você convidaria para ir ao teatro?

Você convidaria alguém da sua família para ir ao teatro? Quem? Por quê?

Tu acha que depois dessa experiência é possível tu continuar indo ao teatro?