



JOGAR E VER
a construção de noções teatrais aliada a um
projeto de formação de espectadores

JUGAR Y VER
la construcción de nociones teatrales combinada com um proyecto
de formación de espectadores

PLAY AND SEE
the construction of theatrical notions combined with a
spectator education project

Willian Molina¹

RESUMO

Neste artigo, revisito um projeto de formação de espectadores que promoveu a dupla experiência teatral a um grupo de estudantes de escola pública. No fluxo entre fazer teatro e assistir a espetáculos, os participantes vivenciaram a experiência de serem ora jogadores, ora espectadores. Analiso o projeto no que diz respeito às suas contribuições ao processo de construção de noções teatrais por parte dos sujeitos envolvidos. Por fim, vislumbro o exercício proposto pela experiência realizada na perspectiva da emancipação intelectual.

PALAVRAS-CHAVE: emancipação intelectual, escola pública, mediação teatral, teatro

RESUMEN

En este artículo, revisito un proyecto de formación de espectadores que promovió una doble experiencia teatral a un grupo de estudiantes de escuela pública. En el flujo entre hacer teatro y ver espectáculos, los jóvenes participantes experimentaron la experiencia de ser jugadores y espectadores. Analizo el proyecto con respecto a sus contribuciones al proceso de construcción de nociones teatrales por parte de los sujetos involucrados. Finalmente, vislumbro el ejercicio propuesto por la experiencia llevada a cabo desde la perspectiva de la emancipación intelectual.

PALABRAS CLAVE: emancipación intelectual, escuela pública, mediación teatral, teatro

¹ Professor de Teatro no Colégio de Aplicação da UFRGS. Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, com pesquisa em andamento (previsão de defesa em 2020) na linha de pesquisa Linguagem, Recepção e Conhecimento em Artes Cênicas, sob orientação da Prof. Dra. Vera Lúcia Bertoni dos Santos. O conteúdo deste artigo faz menção à pesquisa de Mestrado realizada no mesmo PPG sob orientação do Prof. Dr. Clóvis Dias Massa, concluída em 2016. E-mail: (a ser inserido na editoração).

ABSTRACT

In this article, I revisit a spectator education project that promoted a double theatrical experience to a group of public school students. In the flow between theater's practice and watching theatrical performances, the participants had the experience of being either players and spectators. I analyze the project with regard to their contributions to the process of building theatrical notions by the subjects involved. Finally, I describe the exercise proposed by this experience from the perspective of intellectual emancipation.

KEYWORDS: intellectual emancipation, public school, theatre, theatrical mediation

* * *

Compreender as regras do jogo

É possível ser espectador de teatro sem, antes, ter contato com o fazer teatral? Sim, certamente podemos ser espectadores teatrais sem possuir alguma experiência prévia de prática em teatro. Mas será que, nesse caso, a apreciação realizada é semelhante àquela de quem já teve oportunidades de construir noções teatrais e, por isso, compreende melhor como funciona o jogo?

O pesquisador Flávio Desgranges (2010) compara o ato de ser espectador de teatro ao de ser torcedor em um evento esportivo. De acordo com o autor, mesmo que os torcedores estejam envolvidos com a atuação dos jogadores de determinado esporte, eles são capazes de questioná-la. Torcedores, devido ao fato de, provavelmente, terem vivido experiências que os puseram em contato com o esporte desde a infância (praticando, comentando, assistindo), colocam-se no lugar dos atletas e, inclusive, arriscam-se a dar palpites em relação ao desempenho dos esportistas. Torcedores conhecem as regras do jogo e, por isso, entendem o esporte que lhes é familiar.

Compreender as regras de um jogo (linguagem, modo de fazer, aspectos históricos etc.) auxilia na estima que se tem por ele. Podemos dizer, então, que a relação dos espectadores com o teatro será maior e mais prazerosa à medida que estiverem mais familiarizados com a linguagem e com os códigos teatrais, uma vez que “o prazer de assistir a espetáculos teatrais advém justamente do domínio da linguagem, que amplia o interesse pelo teatro à proporção que possibilita uma compreensão mais aguda, uma

percepção cada vez mais apurada das encenações” (DESGRANGES, 2010, p.33).

No Projeto Jovens Formadores para Novos Espectadores (JFNE), que desenvolvi e coordenei entre os anos de 2014 e 2015, um grupo de onze estudantes com idades entre 13 e 15 anos realizou oficinas práticas de teatro semanais orientadas por mim e assistiu a dez espetáculos teatrais profissionais na cidade de Porto Alegre/RS. O grupo de participantes foi formado por meio de um convite que fiz aos estudantes das turmas de 8º e 9º anos da Escola Municipal de Ensino Fundamental José Plácido de Castro, situada no município de Sapucaia do Sul/RS, instituição na qual fui professor na disciplina de Artes durante dois anos (2012-2013).

Compreendido enquanto **experiência expandida em teatro**, ou seja, uma ação de teatro e educação que ofereceu, concomitantemente, oportunidades de apreciação teatral e de frequência a teatros aos participantes, o JFNE estimulou o conhecimento da linguagem da cena por meio da prática teatral em oficinas, o que tornou mais próxima e familiar a relação dos sujeitos com as obras artísticas e colaborou com a construção de noções teatrais pelos sujeitos. Nesse sentido, à reconhecida noção de atividade do olhar (RANCIÈRE, 2012) acrescentou-se o reconhecimento do saber-fazer teatral como forma de potencializar a experiência de ser espectador em um processo pensado como de mediação teatral.

Além da experiência em aulas práticas (**jogar**) e da ida a espetáculos teatrais (**ver**), os participantes do JFNE orientaram encontros com atividades teatrais dirigidas a moradores do bairro entorno de sua escola, concretizando um terceiro estágio na construção do seu próprio conhecimento: o compartilhar. Nas palavras do professor Paulo Freire, “quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender” (FREIRE, 2015, p.25). Neste texto, concentrarei minha exposição e análise nas duas primeiras etapas (**jogar** e **ver**) e em suas contribuições ao processo de construção de noções em teatro por parte dos envolvidos no Projeto.

A compreensão do termo **noções teatrais** advém do entendimento expresso pelo pesquisador Gilberto Icle (2011). Conforme o autor, a noção teatral

[...] irrompe no contexto da criação de espetáculos – mesmo que eles não tenham o objetivo direto de ir a público externo –, da criação de cenas em oficinas e na criação de improvisações ou performances e outros dispositivos que possamos nomear como espetáculo vivo, ainda que restrito à experiência da própria sala de aula. Esses contextos são tão amplos quanto às modalidades de improvisação e composição teatral como jogos dramáticos, jogos teatrais, drama, dramatização; e não se restringem à educação escolarizada. Todas as formas de criação teatral trabalham com a construção de noções (ICLE, 2011, p.75).

Segundo o autor, a noção teatral está localizada no entre-lugar entre prática e teoria. Não existem noções teatrais já dadas, pois elas são construídas por meio da experiência dos corpos e, por isso, tem caráter efêmero, provisório e operacional (ICLE, 2011). O autor comenta que as noções de contar e mostrarem Viola Spolin (2010) podem ser consideradas exemplos de noções teatrais. Outros exemplos mencionados por ele são as noções de estar em cena e de estar fora de cena que, de acordo com o grupo com o qual se está trabalhando, podem assumir outros nomes (dentro e fora; em ação e no cotidiano; etc.). Icle (2011) atenta para o fato de que as noções teatrais possuem uma medida de concretude e, portanto, não podem ser confundidas com termos muito abertos como imaginação ou criatividade. Na investigação do processo de formação de espectadores realizado no JFNE que descrevo neste texto, algumas das noções elaboradas pelo grupo no trânsito entre o jogar e o versão expostas e analisadas com vistas a mobilizar modos de abordar a construção de conhecimento teatral.

Durante a participação no JFNE, os estudantes realizaram registros escritos de suas impressões e aprendizados e algumas conversas em grupo e entrevistas foram gravadas. Todos os participantes receberam um caderno (ou Diário) no qual foram registrando suas impressões a respeito das experiências vividas no Projeto sob a forma de relatos escritos, desenhos, colagens etc. Os participantes também tiveram acesso a uma página na rede social *Facebook* especialmente destinada ao contato com o grupo e ao planejamento de ações (encontros, idas ao teatro, participação em eventos, entre outras). Parte desse material será utilizada aqui como forma de

identificar algumas das noções teatrais construídas pelo grupo ao longo da experiência em um projeto de formação de espectadores.

Para formar espectadores

A prática de atividades de formação de espectadores estimula o apreço pela experiência artística, conforme Desgranges (2010), pois é na relação com o objeto artístico que o espectador dá unidade aos signos da encenação. Segundo o autor (2012, p.25), o “objeto, dessa maneira, se torna obra na leitura, em processo criativo que se opera sempre de modo distinto, em face do lugar social, do ponto de vista, do saber prévio, dos desejos, vontades, necessidades que fundam o sujeito-leitor”. Se a relação do sujeito com o objeto artístico for de intimidade, ou seja, se o espectador for conhecedor da linguagem teatral e, assim, puder melhor elaborar o seu entendimento sobre o que assiste em cena, o vínculo criado entre ele e a obra poderá ser mais forte e duradouro.

Desgranges (2010) apresenta uma classificação de algumas das práticas de formação de espectadores e discorre sobre suas características específicas. De acordo com o autor, as animações teatrais, modo pelo qual essas atividades também são conhecidas, tiveram sua origem por volta dos anos 1970 em países europeus quando alguns grupos e coletivos teatrais quiseram tornar a experiência artística acessível a todos. Elas eram ações que buscavam apresentar espetáculos teatrais para o maior número de pessoas a fim de expandir o acesso à Arte, tornando-as participantes de discussões políticas sobre questões sociais de interesse comum. O desejo desses grupos era, sobretudo, aproximar o público dos artistas e vice-versa, extinguindo o espaço que, naquele período, separava palco e plateia. Uma das principais motivações era transformar a rua, as fábricas, as praças e diversos outros ambientes em lugares de apreciação artística e de reflexão social. À época, crescia o descontentamento com o modelo teatral vigente, restrito às salas fechadas e a públicos elitizados.

Não se queria, portanto, continuar o modelo ultrapassado de teatro. Havia a vontade de tornar o teatro cada vez mais marcado pelo caráter

comunitário de expressão e de comunicação, assim como em suas origens. Por conseguinte, alguns grupos passaram a atuar em comunidades e em escolas, por exemplo, levando seus espetáculos e o conhecimento teatral na forma de animações teatrais.

O professor Roger Deldime (1990 *apud* DESGRANGES, 2010) caracteriza as animações teatrais de dois modos: autônomas ou periféricas. Segundo ele, as animações teatrais autônomas acontecem sem a necessidade do vínculo com um espetáculo teatral. Já as animações teatrais periféricas são ações desenvolvidas a partir de um espetáculo, que se subdividem em animação de integração escolar, animações de expressão e animações de leitura. A respeito das últimas, as de leitura, ainda se pode fazer uma outra divisão. Elas podem ser caracterizadas como de leitura horizontal, quando põem em discussão o tema do espetáculo tomado como estímulo e, a partir dele, desenvolvem atividades como improvisações de cena, por exemplo; e de leitura transversal, quando enfocam as características do fazer teatral adotadas pelo espetáculo (gestos, cenário, iluminação, sons, ritmo etc.) e as relações que têm com ele e com seus signos e significados para, em seguida, partir para a elaboração de cenas ou de uma montagem cênica. Ao se referir às animações periféricas, Desgranges (2010, p.57) observa que

As animações em torno de um espetáculo (qualquer estilo) eram concebidas principalmente em função de características da peça, do grupo com o qual se iria trabalhar e dos objetivos dos promotores. Não havia (ou não deveria haver), portanto, fórmulas a serem seguidas, os jogos e exercícios implementados eram preferencialmente uma criação dos animadores. Um procedimento educacional que se propunha, entre outras coisas, a desenvolver a criatividade e o espírito crítico não deveria justamente abrir mão desses valores.

As animações, portanto, são maneiras pelos quais um processo de formação de espectadores pode acontecer. Formar espectadores é “instaurar uma prática continuada, que, em consonância com a ida aos espetáculos, vise à apreensão da linguagem teatral pelos participantes” e que vise a “dinamizar a recepção da obra teatral” (DESGRANGES 2011, p.158). Além disso, esse processo não apenas incita o conhecimento da linguagem do teatro, mas estimula o exercício da autonomia nas pessoas para interpretar os acontecimentos da vida.

Formar espectadores, portanto, não quer dizer ensinar alguém a ser espectador, mas criar espaço para uma experiência estética efetiva, constituindo um processo de apropriação da linguagem teatral. Mesmo porque a leitura precisa ser compreendida como um ato pessoal e intransferível; cada indivíduo descobrirá a sua forma de abordar a obra, de estar disponível para o evento artístico e de conceber um processo próprio de relação com a arte teatral (KOUDELA; ALMEIDA JÚNIOR, 2015, p.81-82).

Formar espectadores, portanto, é o objetivo principal de um projeto que não se restringe à formação de espectadores, mas que é pensado como processo para educação de sujeitos – perspectiva adotada pelo JFNE. Assim, quando me refiro a formar estou dizendo o mesmo que educar, uma vez que “o que há de fundamentalmente humano no exercício educativo [é] o seu caráter formador. Se se respeita a natureza do ser humano, o ensino dos conteúdos não pode dar-se alheio à formação moral do educando. Educar é substantivamente formar” (FREIRE, 2015, p.34).

Jogar: a experiência nas oficinas de teatro

Os encontros da oficina de teatro com os participantes do JFNE aconteceram no turno inverso ao que eles tinham aulas na escola e ofereceram aos jovens contato com a prática em teatro por meio de jogos. A cada semana, realizávamos jogos teatrais que propunham a experiência de ser ator e espectador aos estudantes – jogadores, conforme Spolin (2010). O planejamento dos encontros da oficina era feito semanalmente e buscava associar questões assistidas nos espetáculos a jogos de preparação e de improvisação teatral. Por meio de jogos, tocamos em questões e noções específicas do fazer teatral que foram, aos poucos, aprimorando o conhecimento dos jovens.

Os encontros começavam com a realização de atividades para o aquecimento do corpo e, na sequência, realizávamos alguns jogos de integração (jogos coletivos: pega-pega, gato e rato, entre outros jogos de salão e suas variações). Partíamos, então, para atividades que mais bem lidavam com noções teatrais de equilíbrio espacial, presença e neutralidade, dentro de cena e fora de cena, ritmo, níveis espaciais, entre outras.

Comumente, o trabalho com as noções descritas já se inseria nas dinâmicas de aquecimento e de preparação a partir das minhas indicações

na condução das atividades. Os jogos de improvisação constituíam a maior parte no tempo de duração dos encontros. Nesse momento, depois de realizarem a experiência de jogo individual ou em duplas, os participantes organizavam-se em grupos menores para pensar em situações cênicas nas quais o jogo teatral realizado deveria estar presente. Os jogos de improvisação utilizados como estímulo para a criação de cenas tiveram referência nos jogos teatrais de Viola Spolin (2010), como, por exemplo, *Espelho*, *Quem está batendo?*, *Estátuas*, *O que está além?*², entre outros.

Na maior parte das vezes, a tarefa dos grupos era desenvolver uma situação na qual as noções que tinham sido trabalhadas nos jogos realizados fossem exercitadas em cena a fim de serem percebidas pelos demais jogadores (plateia). As situações eram apresentadas e, assim, ora os jovens ocupavam o papel de atores mostrando a sua cena, ora assumiam a função de espectadores que apreciavam e analisavam as cenas criadas pelos colegas. Nesse intercâmbio de papéis, os jogadores aperfeiçoam a sua comunicação teatral (PUPO, 2005).

Quando os trabalhos apresentados não ficavam bem compreendidos pelo público ou pareciam escassos de possibilidades teatrais, estipulavam-se tarefas como, por exemplo, definir melhor o lugar onde acontecia a cena, equilibrar o espaço cênico, utilizar diferentes níveis espaciais (alto, médio, baixo), definir com mais precisão os momentos dentro e fora de cena. As cenas, então, eram novamente ensaiadas, rerepresentadas e passavam mais uma vez pela avaliação da plateia, que observava o aprimoramento do trabalho dos colegas.

Os jogos teatrais realizados não visavam à construção de um produto artístico em forma de espetáculo a ser apresentado a uma plateia externa, mas à experimentação das possibilidades do fazer teatral. Porém, quando investíamos em alguma situação proposta pelos grupos, os jovens se mostravam bastante animados em dar-lhe continuidade, apresentando as cenas desenvolvidas aos familiares e às senhoras do bairro que

² Jogos descritos por Viola Spolin no livro *Improvisação para o teatro* (2010).

frequentavam o salão onde acontecia a oficina. Foi assim com a esquete realizada a partir do jogo *Quem está batendo?*, por exemplo.

Hoje o professor nos mostrou dois livros com atividades sobre o teatro. Uma das atividades que fizemos funcionou assim: uma pessoa bate em algum lugar (utilizamos uma mesa) com alguma intenção. A partir do som, pensamos em várias coisas e, então, improvisamos o que imaginávamos. Tudo isso resultou em outra peça. Tudo começou com uma família que já estava devendo aluguel há três meses. O filho foi para a escola, os pais saíram para trabalhar e deixaram a filha de sete anos em casa. Disseram para ela: “Não abra a porta para ninguém”. E assim ela fez. Veio um homem apertado para ir ao banheiro e ela não abriu a porta. Veio o dono da casa e ela não abriu. Seu irmão chegou da escola e os seus pais, do trabalho, e nada, ela não abriu a porta. Ao final, um policial chegou e prendeu todo mundo (Bren, 13 anos)³.

Ver: as experiências dos espectadores e a construção de noções teatrais

No período em que o JFNE se desenvolveu, o grupo de participantes assistiu a dez espetáculos teatrais⁴. Contando com a parceria da diretora da escola, a professora Ana Beatriz Müller, eu organizava previamente as saídas, realizava o contato com os grupos teatrais, adquiria os ingressos e agendava o transporte. Em seguida, combinava a saída junto dos jovens que recebiam um termo de autorização para ciência e assinatura de seus responsáveis. Todos os espetáculos foram assistidos na cidade de Porto Alegre/RS, capital do estado, o que permitiu diversidade nas propostas cênicas assistidas devido à maior oferta de montagens teatrais em cartaz em relação a outras cidades da Região Metropolitana. A maior parte dos espetáculos foi apresentada em teatros, à exceção de dois⁵.

³ Nas contribuições advindas dos estudantes em relatos escritos ou falados expostas ao longo do texto, a identificação dos participantes será feita pela sílaba inicial dos seus nomes seguida pela idade de cada um(a).

⁴ No ano de 2014, os espetáculos assistidos foram, nesta ordem: *O Feio* (ATO Cia. Cênica), *Para sempre Terra do Nunca - A volta dos que não foram* (Cia. Teatro Novo), *Adolescer* (Cia. Déjà-vu), *Boca de Ouro* (Teatro Vestiba), *Santo Qorpo ou O Louco da Província* (Santo Qoletivo) e *Lombay* (Coletivo Das Flor). Em 2015 foram assistidos, nesta ordem: *Concentração* (Direção de Ana Paula Zanandréa), *100 formas para o amor* (Macarenando Dance Concept), *O Sobrado* (Grupo Cerco) e *Cidade Proibida* (Cia. Rústica).

⁵ O espetáculo *Cidade Proibida* (Cia. Rústica) foi apresentado na Praça Júlio Mesquita, localizada na região central da cidade, e o espetáculo *Lombay* (Coletivo Das Flor) promoveu um percurso pelas ruas do bairro Lomba do Pinheiro, zona leste da capital. Nos demais espetáculos, os teatros frequentados foram: Teatro Renascença, Sala Carmen Silva, Teatro da AMRIGS, Teatro do Centro Histórico-Cultural da Santa Casa, Teatro de Arena e Teatro São Pedro.

Nos encontros que antecederam as idas ao teatro, realizamos, na oficina, atividades que, em alguma medida, atuavam como preparadoras à recepção teatral de cada uma das montagens que seriam assistidas. Por vezes, realizamos jogos que lidavam com algumas noções teatrais; em outros momentos, conversamos sobre o tema das peças; em outras ocasiões, organizamos equipes que, no teatro, dedicariam sua atenção a determinado aspecto do espetáculo (cenografia, iluminação, figurino etc.).

As idas ao teatro possibilitaram que os participantes do Projeto confrontassem o aprendizado que vinham construindo nos encontros da oficina de teatro com o que assistiam na atuação de artistas profissionais, o que reforçou a compreensão de muitas das noções teatrais abordadas junto ao grupo. De acordo com Jacques Rancière (2012, p.15), os seres humanos aprendem “observando e comparando uma coisa com a outra, um signo com um fato, um signo com outro signo”.

Os comentários dos participantes e os trechos de diálogos que fazem referências aos diferentes espetáculos assistidos descrevem momentos de suas experiências enquanto espectadores e, sobretudo, indicam o aprofundamento que alguns deles realizaram em relação à compreensão de noções teatrais abordadas nas oficinas práticas. A respeito das noções de estar em cena e estar fora de cena, presença e marcação de cena encontramos:

Bren (13 anos): Eu gostei muito da música ser ao vivo.

Na (14 anos): Eu ficava o tempo todo cuidando eles tocando.

Ga (14 anos): Eram sempre os próprios atores que estavam ali e, no mesmo espaço, eles já iam para a frente [entravam em cena].

Na (14 anos): Eu consegui sentir a presença dos atores no palco. Eles estavam bem marcados.

Nessa conversa, os participantes demonstram ter percebido em cena as convenções estabelecidas pelo grupo que diferenciavam o espaço dedicado à cena do da técnica (sonoplastia). Ainda que durante todo o espetáculo em questão os artistas que produziam os efeitos sonoros estivessem no palco, os participantes relataram perceber a mudança de estado entre o fora e o dentro de cena.

Em seus comentários, os jovens referenciaram noções teatrais que já havíamos trabalhado na oficina, levando-me a crer que o trabalho continuado da prática e da apreciação teatral combinadas amplia o conhecimento em teatro e instrumentaliza os espectadores para a análise de espetáculos. Alguns deles identificaram nos espetáculos algumas noções desenvolvidas durante os encontros práticos, como podemos perceber neste trecho que aborda a noção de equilíbrio espacial:

Bru (13 anos): Eles faziam o movimento da água quando estavam empurrando o barco.

Bren (13 anos): Eu achei que a divisão de peso do palco estava legal.

Eu: O equilíbrio espacial, o espaço que era ocupado por eles?

Bren (13 anos): É. Teve aquela parte quando o barco onde o personagem estava indo embora e um monte de gente ficou do outro lado do palco. E, naquela parte que apareceu o Qorpo, tinha um monte de gente do lado de cá.

Outras possibilidades cênicas e noções para trocas e indicações de personagens, para ressignificação de objetos e para criação de atmosferas por meio da sonoplastia também foram percebidas pelos participantes do JFNE, como indica a sequência de trechos advindos dos diálogos realizados após as idas ao teatro exposta a seguir. Além disso, os jovens acrescentaram ao seu repertório de espectadores o conhecimento de convenções teatrais e noções estabelecidas pelos grupos para a ocupação do espaço e para utilização da cenografia em sintonia com os acontecimentos da cena, por exemplo.

Bren (13 anos): A troca de personagem também, que era um que arremessava a bengala para o outro.

Ga (14 anos): E o outro já fazia o papel. A velocidade que eles trocavam tudo. O que foi fazer o padre já colocou a manta e o cabelo para o lado.

Bren (13 anos): Na hora em que ele foi fazer o Doutor, ele colocou o cabelo para trás com gel.

Bren (13 anos): Eu achei legal o cenário porque eram só cadeiras e aquela mesa lá. E eram vários lugares que dava para a gente perceber. Aquela parte em que ele pulava a janela e alguém chamava e olhava pra baixo.

De (13 anos): Dava para usar bastante a imaginação.

Bren (13 anos): Muito legal e, mesmo não tendo paredes e coisas assim, dava para ver onde era o lugar.

Gri (14 anos): Por causa das cadeiras.

Bren (13 anos): Por causa dos movimentos. Dava para ver que era um lugar alto porque ele olhava para cima.

Ga (14 anos): E pelo jeito que eles tocavam nas coisas. Por exemplo, quando foi entrar no açougue, ele abriu a porta já dava para ver que tinha coisas do lado porque ele ficava olhando.

Na (14 anos): Aquela mesa teve bastante utilidade.

Ga (14 anos): Carregaram os personagens ali dentro.

Gri (14 anos): O noivo apareceu lá na escada da saída do mercado.

Wes (14 anos): Foi legal que a noiva e o noivo se beijaram com os instrumentos.

Nat (14 anos): A parte mais legal foi a do dentista, no início. O cenário tinha muitos objetos, bem composto. A iluminação definia cada momento da peça, na morte entrava uma luz específica. A música entrava em momentos específicos, na troca de cenário e quando algum personagem morria. Muito bom o trabalho dos atores.

Gri (14 anos): Gostei da porta, da movimentação das mesas. Eles trocavam a roupa em cena. Tinha a parte [com iluminação] vermelha que diferenciava das outras partes, de morte. Tem a música... quando acaba a parte, toca a música.

Bren (13 anos): Quando tinha cena de suspense, tocava o violino ou quando tinha som de alguém batendo na porta.

Gri (14 anos): Quando eles batiam na porta, eles batiam o pé.

Bren (13 anos): Todos batiam o pé.

Ga (14 anos): E na parte do som, dava para ver quando dava aquele suspense.

Bren (13 anos): Eu acho até que por causa da história é que os sons eram ao vivo.

Na (14 anos): Fica melhor, professor.

A experiência continuada e concomitante entre **jogar** e **ver** teatro permitiu observar que os jovens foram adquirindo o hábito de analisar o que assistiram nos espetáculos em diferentes aspectos, passando a apreciar montagens em função daquilo que havia de especificamente teatral em cada uma delas. O exercício do olhar dos espectadores foi o causador de mudanças de opinião em relação às preferências dos participantes por um ou outro espetáculo. Por meio do contato com novas experiências de recepção, a cada ida ao teatro, muitos dos que haviam declarado ter gostado de uma montagem apenas em função do tema abordado passaram a valorizar os espetáculos que faziam maior uso das especificidades e possibilidades da linguagem do teatro, de recursos cênicos que os surpreendiam com as formas de interpretação e caracterização de personagens, com a utilização integrada e criativa de sonoplastia e de iluminação, com o incentivo à imaginação; enfim, que apresentavam aos espectadores um vasto repertório de noções teatrais.

Reflexões finais

O duplo acesso teatral promovido pelo JFNE aos participantes durante o período de realização do Projeto possibilitou a construção de diversos aprendizados em teatro. Por meio de práticas de formação de

espectadores autônomas e periféricas, o grupo entrou em contato com noções teatrais e, a cada experiência, pode ocupar os papéis de jogador e de espectador teatral. Nas atividades de leitura relacionadas aos espetáculos assistidos, aprofundamos o conhecimento relacionado aos temas abordados nas montagens (leitura horizontal) e também realizamos debates, improvisações e outros jogos tendo como ponto de partida as questões estritamente teatrais vistas em cena e que inspiraram produções cênicas do grupo de participantes (leitura transversal). A dupla experiência (jogar e ver), possibilitou analisar a relação entre os signos utilizados e os significados apreendidos tanto nos espetáculos assistidos quanto nas cenas criadas durante a realização dos jogos teatrais.

Os contratempos enfrentados durante o período de realização do Projeto (reagendamento dos dias de encontro de oficinas em função de feriados, ausência dos participantes em dias de muita chuva, dias sem aula na escola etc.) foram, na medida do possível, contornados, mas fizeram com que, por vezes, as atividades realizadas não conseguissem manter sua continuidade. Algumas cenas elaboradas em um encontro não puderam ter continuação no posterior por algum dos motivos citados anteriormente e, por isso, tornavam-se propostas abandonadas. Embora, em algumas ocasiões, não tenhamos conseguido aprofundar as discussões ou a experimentação de jogos fazendo referência a noções teatrais percebidas nos espetáculos assistidos em função de adaptações necessárias ao Projeto, a construção de noções continuou acontecendo por meio da prática de jogos teatrais na oficina.

Avalio que, no JFNE, os estudantes foram convidados a – e, em alguma medida, conseguiram – criar seu próprio vocabulário de noções teatrais. Icle (2011, p.76) observa que as noções teatrais “não são conteúdos a serem aprendidos”, pois é o “jogo entre fazer e falar, fazer e observar, fazer e refletir, [que] constitui as noções teatrais”. O autor ainda considera que

As noções são ao mesmo tempo privadas e coletivas. Elas são privadas, pois requerem um corpo e movimento em vida para existirem e são coletivas por que a natureza mesma de sua existência coincide com aquela do teatro; as noções vivem na relação com o **outro**. Não existe uma noção teatral que não seja ao mesmo tempo efêmera (sua forma se desfaz na própria existência) e compartilhada (é

necessário alguém que seja um espelho da noção, alguém que olhe para o corpo em vida que experiencia a noção) (ICLE, 2011, p.75, **grifo meu**).

Na experiência promovida pelo JFNE, o **outro**, necessário para que a noção teatral se efetive, pode ser vislumbrado tanto no coletivo de participantes que, nas oficinas, mostravam seus jogos ao olhar dos demais jogadores, quanto no conjunto de espetáculos assistidos pelo grupo. Assim, ao assistir às noções teatrais ganhando forma diante de seus sentidos, os participantes do JFNE puderam construí-las com maior propriedade. Cada espetáculo configurou-se como uma **coisa comum** (RANCIÈRE, 2002) entre os participantes, ou seja, um objeto interpretado pelos jovens e também por mim que foi analisado levando em consideração os diferentes pontos de vista e percepções. Nas conversas em grupo realizadas após as idas ao teatro, nossas impressões sobre cada montagem foram expostas e o conhecimento teatral foi partilhado e aprendido através da ação de todos os envolvidos.

Na experiência do JFNE, foi dado aos jovens a oportunidade de aprender teatro assistindo aos espetáculos e realizando jogos teatrais. Assim, noções teatrais não foram explicadas, e sim descobertas. Aprender é diferente de compreender. Para compreender é necessário que haja alguém que explique, um mestre explicador (RANCIÈRE, 2002). Já o aprendizado advém da relação que se estabelece com um objeto. Aprender é uma conquista pessoal que leva em conta o que se descobre de um objeto a partir da própria ação. O ato de leitura do espectador é individual e é por meio dessa ação que ele exerce a sua atividade. Por meio da leitura, o espectador faz com que a cena teatral “não seja mais compreendida como obra de arte, como algo pronto, acabado, fechado para a interpretação, mas sim como objeto artístico, que solicita a colaboração do espectador para realizar-se como obra” (DESGRANGES, 2012, p.25).

Nesse processo, o papel que cabe ao educador é o de mediar a relação dos educandos com os objetos artísticos, permitindo que o conhecimento se construa e não que seja transmitido. A ação do sujeito a partir de sua vontade e da própria inteligência – a que age por relações, comparações e experiências – conduz a sua emancipação intelectual (RANCIÈRE, 2002). E quem se emancipa aprende a igualdade das inteligências, ou seja, assim

como ele ou ela aprendeu, outros sujeitos podem aprender. Não há, portanto, divisão ou hierarquia entre as inteligências dos indivíduos, nem mesmo entre as de um mestre e de um educando. Assim, “o que pode, essencialmente, um emancipado é ser emancipador: fornecer, não a chave do saber, mas a consciência daquilo que pode uma inteligência, quando ela se considera como igual a qualquer outra e considera qualquer outra como igual à sua” (RANCIÈRE, 2002, p.50).

No Projeto que apresentei neste texto e que teve suas contribuições ao ensino de teatro analisadas, busquei abordar – e propor – um nível de experiência que ultrapassa a cognição, ou seja, que vai além do se fazer presente na atividade interna de construção de significados mentais dos espectadores. Tratou-se de uma experiência que nomeei de **experiência expandida**, que atravessa o sujeito em diversos sentidos a partir do momento em que ele se dispõe a vivê-la com seu corpo e, a partir dessa vivência, compartilhar seus aprendizados com outros sujeitos. No JFNE minha intenção foi formar espectadores e, por isso, a efetiva prática teatral e o reconhecimento de noções teatrais foram propostos como forma de enriquecer a experiência do olhar e de ampliar o saber teatral dos participantes. Ao possuir conhecimento prévio do que vai ver e permitindo-se viver algo semelhante ao que foi assistido, é possível que a compreensão do espectador se torne mais ampla e que a experiência e a construção de noções teatrais e de saberes de mundo surjam de tudo aquilo que é experimentado, sentido, vivido.

REFERÊNCIAS

DESGRANGES, Flávio. **A inversão da olhadela**: alterações no ato do espectador teatral. São Paulo: Hucitec, 2012.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2010.

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do teatro**: provocação e dialogismo. São Paulo: Hucitec, 2011.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 51ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

ICLE, Gilberto. Problemas teatrais na educação escolarizada: existem conteúdos em teatro? **Urdimento**, n.17, p.71-77, set. 2011.

KOUDELA, Ingrid Dormien (Org.); ALMEIDA JÚNIOR, José Simões de (Org.). **Léxico de Pedagogia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Para desembaçar os fios. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, p. 217-228, jul./dez. 2005.

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

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Recebido em março de 2020.

Aprovado em abril de 2020.

Publicado em junho de 2020.