

# FORMAÇÃO DO ESPECTADOR CRIATIVO

Cristiane Barreto<sup>1</sup>

Este texto apresenta o meu trajeto inicial da pesquisa de doutorado de caráter teórico-prático, realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal do Estado da Bahia. Pretende-se observar a possibilidade de formação do espectador criativo a partir do experimento *O quinto criador: o público*.

O referido experimento teve sua primeira etapa realizada em outubro de 2012, no Teatro Vila Velha, na cidade de Salvador e, foi contemplado com o prêmio Idéias Inovadoras/2012 (FAPESB - Fundação de Amparo à Pesquisa do estado da Bahia). Em 2013, passou a integrar o Programa de Residências Artísticas do Teatro Vila Velha.

A expectativa é desenvolver novos experimentos e a cada realização avaliar o formato e, como tem aspecto experimental, portanto, flexível, fazer modificações para que sejam adequadas aos novos contextos. Existe, então, interesse em realizá-lo na Escola de Teatro (Universidade Federal da Bahia) com alunos dos cursos de Interpretação, Direção e Licenciatura, com alunos de colégios públicos (Ensino médio), possivelmente nova temporada com artistas e técnicos no Teatro Vila Velha, dentre outras oportunidades que apareçam.

*O quinto criador: o público* surgiu a partir do estudo da relação histórica do espectador com o espetáculo. Quando na Arte Poética Aristóteles escreveu "Suscitando a compaixão e o terror, a tragédia tem por efeito obter a purgação dessas emoções", historicamente influenciou o drama e trouxe consequências para os modos de recepção até nossos dias. Compreende-se que, em diversos períodos, gêneros e estéticas, o teatro traçou caminhos marcados por aproximações variadas entre atores e público. Houve momentos em que os atores direcionavam o discurso à plateia por meio de prólogos, epílogos e comentários, como em realizações teatrais de fins da Idade Média, do Barroco, da *Commedia dell'arte* e de determinadas montagens do Período Elizabetano. Em outros, concebiam a audiência como um grupo que espiava uma realidade paralela e independente no palco, como foi o caso do drama burguês no século XIX.

Com o simbolismo, "pela primeira vez desde o classicismo, a representação se via desligada da obrigação mimética e da sujeição a um modelo inspirado no real" (Roubine, 2003). Nesse período, os trabalhos de Adolph Appia e Gordon Craig mudaram as concepções do uso do espaço e da iluminação no teatro. Em busca da teatralização e negando o mimetismo ditado pelo naturalismo, Meyerhold "amplia as possibilidades de construção da ação, elabora procedimentos que antecedem a interpretação e aprofunda o jogo perceptivo ator e espectador buscando novas associações por meio do desenho preciso do movimento" (Bonfitto, 2001).

<sup>1</sup> Cristiane Santos Barreto (doutoranda). Bolsista CAPES. Linha de pesquisa: Processos educacionais em Artes Cênicas na Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.– Orientador: Prof. Dr. Luis Cláudio Cajaíba Soares

Nesse processo de reatralização, Meyerhold assume a artificialidade da convenção teatral, procurando não mais copiar a realidade, mas resignificá-la por meio da construção de novos códigos:

Meyerhold chega ao teatro da ‘convenção consciente’, onde o espectador é considerado, juntamente com o autor, o encenador e o ator, o quarto criador do espetáculo, embora faça desmistificado, consciente em todo momento de que o ator representa, assim como este não esquece por um só instante que está compondo um quadro expressivo e significativo. (GUINSBURG, 2001, pág. 62)

Para Jacó Guinsburg (2001, p.30) foi a partir das pesquisas de Meyerhold, relacionadas à estética simbolista, que começaram a ser realizados experimentos no teatro russo de oposição à tendência de distinguir e isolar os universos da cena e da plateia, características das experiências realizadas por Stanislavski, por exemplo. Meyerhold propunha a retomada da significação social do teatro e a co-participação entre atores e público com vistas a uma criação conjunta do acontecimento cênico.

Destaco outro importante momento, a partir da segunda metade do século XX com Bertolt Brecht, o retorno ao teatro épico e o efeito do distanciamento proposto para os espectadores com o objetivo destes não entrarem emotivamente na fábula, mas questioná-la e até transformá-la. Sobre isso, Cleise Mendes afirma que, em Brecht, a catarse aristotélica passa por uma espécie de resignificação:

O que suas peças têm de novo a oferecer é a direção tomada pelas emoções. O leitor/espectador, diante de algo que lhe é mostrado como “podendo não ser assim”, como não-fatal, diante da imagem de um mundo passível (e necessitado) de transformação, seria levado a sentir-se potencialmente como um transformador [...]. Brecht substitui o mito elegíaco por um mito utópico: emociona o espectador com a desmitificação da fatalidade, ou da suposta “naturalidade” dos sacrifícios humanos (como a guerra, em Mãe coragem). É nisso que consiste a catarse brechtiana: o espetáculo de seres potencialmente capazes de mudar sua realidade. (MENDES, 2008, p. 5).

No Brasil, as ideias de Brecht reverberaram na proposta de Augusto Boal referentes ao Espectador com a participação de todos (espectadores e atores) por meio das técnicas do *Teatro do Oprimido* (TO): *Teatro-Fórum*, o *Teatro-Imagem*, a *Dramaturgia simultânea*, o *Teatro invisível*, dentre outras. O objetivo é de fazer com que os participantes discutam, reflitam e questionem acerca dos temas propostos, geralmente relacionados a questões políticas ou sociais enfrentadas por determinado grupo, porém, sem o objetivo da formação de espectadores para a arte teatral, mas como possibilidade de transformação dos indivíduos. Sobre isso, Flavio Desgranges analisa o TO de Boal e aponta algumas críticas comumente feitas:

Uma questão precisa ser fundamental nesta forma teatral: a que público se dirige o evento? A prática do Teatro do Oprimido solicita (...) que a cena encontre ressonância na sala, ou seja, a questão levada ao palco deve ter uma repercussão efetiva nos participantes, e para isso precisa constituir-se em algo que diga respeito aquela comunidade, que surja dos próprios integrantes, um tema que engaje os espect-atores, que percebam que a sua vida está de fato em jogo (DESGRANGES, p. 73, 2006).

Segundo ainda Desgranges (2006, p, 74), outra crítica bastante freqüente ao TO, é que para não perder o caráter imediato e espontâneo da relação entre os participantes “acabam por engendrar cenas pouco elaboradas artisticamente, o que acarreta a perda do caráter poético das formulações teatrais, o empobrecimento da linguagem, e indica o enfraquecimento da potencialidade estética própria a esta arte”.

Postas essas considerações, resolvi experimentar o público não apenas como transformador de uma realidade, mas, como criador ativo conjuntamente com os demais criadores. O artigo intitulado *O quarto criador da cena narrativa* de Ligia Borges Matias, a autora discute a participação do espectador ao longo da História do teatro e a investigação da possibilidade do público ser considerado também um agente criador, assim como, os outros elementos criadores. Foi então, que refleti acerca dos criadores do espetáculo. Ao contrário de associar o espectador como o quarto criador, resolvi associá-

lo ao quinto elemento criador por identificar e reconhecer como participantes da construção cênica: o ator, o dramaturgo, o diretor e a equipe técnica (iluminador, cenógrafo, figurinista, maquiador, sonoplasta, dentre outros).

O público se faz presente nesse tipo de experimento, através das suas escolhas, sugestões e intervenções na construção da cena através de temas, história/enredo/situações, personagens, ações e em todo o desenvolvimento do espetáculo. Segundo Matias (2010), para a realização dessa espécie de criação colaborativa, esse tipo de processo, necessita de grande proximidade entre público e atores, e pressupõe o engajamento de todos os presentes na manifestação. Nele é muito importante a instauração de um processo de cumplicidade entre os participantes, no qual os atores que “criam e conhecem as regras do jogo”, paulatinamente consigam revelá-las aos demais, convidando-os e estimulando-os a participar. Para que isso ocorra, é fundamental o desenvolvimento de recursos técnicos e habilidades perceptivas e improvisacionais, que deem aos atores determinada segurança durante a relação que, muitas vezes, é marcada por pequena distância física e contato olho-no-olho.

No primeiro experimento *O quinto criador: o público*, foram realizadas quatro apresentações (segundas e terças –20h – outubro/2012) no projeto “O que cabe nesse palco”, no espaço Cabaré dos Novos do Teatro Vila Velha, o qual, traz em sua arquitetura mesas distribuídas com serviço de café-bar, permitindo assim, maior possibilidade interativa e de descontração.

O objetivo principal foi o de destacar o público como o quinto criador da cena, ou seja, além de atores, dramaturgos, diretores e técnicos, a plateia criou, a cada apresentação, uma cena com demais criadores ao vivo.

O público presente, nesse primeiro experimento, foi composto de estudantes do ensino médio, universitários, profissionais de diversas áreas e público de maneira geral a partir de 14 anos em diante.

Foi formado um núcleo de produção criativa, por mim coordenado, constituído por oito atores fixos, oito dramaturgos, oito diretores, um cenógrafo, um figurinista, um sonoplasta (DJ), um iluminador, um fotógrafo, um operador de câmera de

vídeo e um designer gráfico, os quais demonstraram interesse em investigar a formação do espectador criativo.

O diferencial é que cada cena foi criada ao vivo em cada apresentação. Um dramaturgo convidado esteve disponível para ouvir as ideias propostas pelo público e ao mesmo tempo se inspirar para produzir, posteriormente, uma cena ou uma peça teatral curta. Nesse primeiro experimento foram criadas, portanto, quatro peças curtas. O tempo de duração do espetáculo foi em média de uma hora e trinta minutos entre a chegada do público, as orientações acerca dos elementos criadores do jogo ali presentes: atores, diretores, dramaturgos e técnicos, e, principalmente, o estímulo para que a os espectadores se sentissem acolhidos e se tornassem um elemento também criador da cena.

## REFERÊNCIAS:

- ARISTÓTELES. *Arte poética*. Tradução: NASSETTI, Pietro. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- BONFITO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Pedagogia do teatro: Provocação e dialogismo*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- \_\_\_\_\_. *A inversão da olhadela: Alterações no ato do espectador teatral*. São Paulo: Hucitec, 2012.
- GUINSBURG, Jacó. *Stanislavski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- MATIAS, Lígia Borges. *O quarto criador da cena narrativa*. São Paulo: Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRA-CE, 2010.
- MENDES, Cleise Furtado. *A gargalhada de Ulisses: A catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.