

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO – PPGT
MESTRADO EM TEATRO

AIRTON FABRO

METAMORFOSE POÉTICA:
MEDIAÇÃO SOBRE A POÉTICA DO ESPETÁCULO *SONHOS* DO
GRUPO ALDEIA TEATRAL

FLORIANÓPOLIS

2016

AIRTON FABRO

**METAMORFOSE POÉTICA:
MEDIÇÃO SOBRE A POÉTICA DO ESPETÁCULO SONHOS
DO GRUPO ALDEIA TEATRAL**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Teatro, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Linha de Pesquisa: Teatro, Sociedade e Criação Cênica.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Tereza Mara Franzoni

**FLORIANÓPOLIS, SC
2016**

F131m

Fabro, Airton

Metamorfose poética: mediação sobre a poética do espetáculo Sonhos do grupo Aldeia Teatral / Airton Fabro. - 2016.

203 p. il.; 21 cm

Orientadora: Tereza Mara Franzoni

Bibliografia: p. 183-193

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2016.

1. Teatro na educação. 2. Mediação - Brasil. 3. Cultura - Brasil. 4. Experiência. I. Franzoni, Tereza Mara. II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. III. Título.

CDD: 372.1332 - 20.ed.

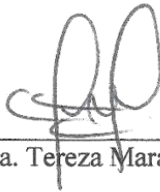
AIRTON FABRO

**Metamorfose poética: uma reflexão sobre o espetáculo
Sonhos do grupo Aldeia Teatral**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Teatro.

Banca examinadora

Orientadora:

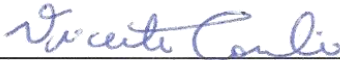


Prof.a. Dra. Tereza Mara Franzoni
UDESC

Membros



Prof. Dr. Clóvis Dias Massa
UFRGS



Prof. Dr. Vicente Concilio
UDESC

Florianópolis, 25 de agosto de 2016.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, que me incentivaram sem medir esforços na concretização deste curso.

À minha esposa, Graciela Pozzer, e à minha filha, Ana Laura Pozzer Fabro.

Aos meus irmãos, cunhados e sobrinhos.

Aos meus compadres Ricardo Fabris e Mônica Ruggini.

Aos meus sogros, Joaquim e Gelci Pozzer.

Aos integrantes do grupo Aldeia Teatral: Andressa Maso, Beloni Panisson, Naiane Baldissera, Ramon Quadros e Taina Fraron.

À minha madrinha e anjo da guarda, Irmã Elza Zotti.

À minha orientadora, Tereza Franzoni, que iluminou meus caminhos pedagógicos nesta pesquisa de mestrado.

Aos demais professores do Mestrado: Beatriz Cabral, Edécio Mostaço, Flávio Desgranges e Ronaldo Faleiro, que contribuíram significativamente para a minha evolução.

Ao Instituto Humaniza, na pessoa da Magna Regina Tessaro Barp.

À Escola de Artes de Sananduva, nas pessoas da Silvia Tártari e Fernanda Zaparoli.

À Enercan, na pessoa de Alexssandra Antoniazzi.

À Escola Castro Alves, localizada em Machadinho.

Ao Park Hotel Termas Machadinho.

“Não haverá borboletas se a vida não
passar por longas e silenciosas
metamorfoses.”

Rubem Alves

RESUMO

A pesquisa propõe uma mediação sobre a transformação poética que o grupo Aldeia Teatral atravessa, por meio do espetáculo *Sonhos*, com uma concepção de dramaturgia pensada no espectador junto com os estudantes do ensino médio da Escola Castro Alves, localizada em Machadinho/RS. A proposta salienta as percepções do grupo percorrendo as práticas no que tange à recepção em seus dez anos de trajetória, contextualizando através das influências teóricas de Sarrazac e de Sinisterra, que contribuíram para estruturar a dramaturgia do espetáculo *Sonhos*, inspirados em concepções contemporâneas. Para compor a experiência estética, numa proposta de mediação teatral-cultural, será fundamentado a partir das obras de Estética Teatral e Teoria da Recepção de Massa, e do conceito de Experiência de Dewey, numa tentativa de elucidar a metamorfose que o grupo percorre, e sobre a recepção desses saberes sensíveis. A dissertação procura refletir sobre essa ação a partir da experiência do seu autor, que, além de atuar, é também responsável pela dramaturgia do espetáculo *Sonhos*. Nesse sentido, esta dissertação procura apontar os momentos mais significativos na experiência artística do seu autor e na relação dele com as escolas e com os seus espectadores, pontuando as abordagens mais relevantes no trabalho de mediação com os espectadores.

Palavras-chave: Aldeia Teatral. Teatro na escola. Formação de espectadores. Mediação cultural. Experiência.

ABSTRACT

The research suggests a mediation about the poetic transformation that Aldeia Teatral Group experiences, through the spectacle Dreams, with a conception of dramaturgy thought in the viewer along with high school students from Castro Alves School, located in Machadinho/RS. The proposal enhances the group's perceptions covering practices regarding to the reception in its 10 years of history, contextualizing through Sarrazac's and Sinisterra's theoretical influences, that contributed to structure the dramaturgy of spectacle Dream, inspired by contemporary conceptions. To compose the aesthetic experience, in a proposal for a theatrical-cultural mediation, will be based from Mass Theatrical Aesthetics and Theory of Mass Reception works, and the concept of Dewey's Experience, in an attempt to elucidate the metamorphosis that the Group experiences, and about the reception of these sensible knowledge. The dissertation seeks to reflect about this action from the author experience, that, besides acting, is also responsible by the dramaturgy of spectacle Dream. Thus, this dissertation tries to point the most significant moments in the artistic experience of the author and his relationship with schools and his viewers, punctuating the most relevant approaches in mediation work with the viewers.

Keywords: Aldeia Teatral. Theater at school. Viewers formation. Cultural Mediation. Experience.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Foto 1 – Cena do espetáculo <i>Mulher Brasileira</i> , em Machadinho/RS (2007).....	36
Foto 2 – Marina Zancheta, Gerson Guedes e Naiane Baldissera, no espetáculo <i>A Família</i> em Joaçaba/SC (2009)	38
Foto 3 – Matéria no jornal <i>Diário da Manhã</i> (2007) de Erechim sobre espetáculo <i>Mulher Brasileira</i>	47
Foto 4 – Debate com a peça <i>As Princesas</i> , no Maxi em Cena	50
Foto 5 – Matéria no jornal <i>Boa Vista</i> de Erechim sobre resultado do festival Maxi em Cena (2012)	54
Foto 6 – Os carros dos integrantes do grupo Aldeia Teatral cheios de lama	59
Foto 7 – Público da apresentação da peça <i>Nascentes</i> , no Ginásio Municipal de Cacique Doble/RS	61
Foto 8 – Espetáculo <i>A Gauchinha</i> (2008), com Marcelo Forni, Naine Baldissera e Ana Flávia Carpes	67
Foto 9 – Espetáculo <i>História de Galpão</i> (2008), com Airton Fabro, Andressa Tonon, Andressa Maso e Celso Cardoso	69
Foto 10 – Beloni Panisson, Andressa Maso e Henrique Menon, no espetáculo <i>Revolta do Lixo Papão</i> , na Escola Padre Vieira em Anita Garibaldi/SC (2012)	72
Foto 11 – Matéria no jornal <i>Bom Dia</i> , de Erechim, sobre a assessoria do diretor teatral Márcio Silveira	75
Foto 12 – Cena do espetáculo <i>Rir para Não Chorar</i> no Festival Maxi em Cena (2010) com Airton Fabro, Beloni Panisson e Naiane Baldissera	77

Foto 13 – Espetáculo <i>Seções Femininas</i> , em Caseiros/RS (2011).....	78
Foto 14 – Naiane Baldissera e Alex Wink, no espetáculo <i>Paixão e Morte de Cristo</i> (2010)	83
Foto 15 – Marina Zanchetta e Airton Fabro, no espetáculo <i>Lembranças a Ferro de Brasa</i> , em Machadinho/RS (2010)	85
Foto 16 – Plateia cumprimentando os atores após o espetáculo <i>Entrando Numa Fria</i> , em Vacaria/RS (2013)	89
Foto 17 – Espetáculo <i>Expresso Ambiental</i> , com Tainá Fraron, na comunidade de Espigão Alto, em Barracão (2013).....	90
Foto 18 – Público do espetáculo <i>Expresso Ambiental</i> , em Maximiliano de Almeida/RS (2013)	91
Foto 19 – Espetáculo <i>As Nascentes</i> para estudantes na comunidade da Encruzilhada, em Machadinho/RS.....	93
Foto 20 – Espetáculo <i>Sonhos</i> , no Park Hotel Termas Machadinho, em Machadinho/RS	104
Foto 21 – Artistas e público no anfiteatro do Park Hotel Termas Machadinho (2016)	156
Foto 22 – Debate com os estudantes do espetáculo <i>Sonhos</i> , no anfiteatro do Park Hotel Termas Machadinho (2016).....	158

LISTA DE ABREVIATURAS, SIGLAS E ACRÔNIMOS

BAESA	Energética Barra Grande
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CEART	Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina
CLJ	Curso de Liderança Juvenil
CRAS	Centro de Referência de Assistência Social
CREAS	Centro de Referência Especializado de Assistência Social
CTG	Centro de Tradição Gaúcha
E.E.E.M. Castro Alves	Escola Estadual de Ensino Médio Castro Alves
ENERCAN	Campos Novos Energia S.A.
FESTEJO	Festival de Teatro de Joaçaba
FETARGS	Federação de Teatro Amador do Rio Grande do Sul
FITE	Festival Internacional de Teatro Estudantil
IEACEN	Instituto Estadual de Artes Cênicas do Rio Grande do Sul
LUME	Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp
MAXI EM CENA	Maximiliano de Almeida em Cena
PPGT	Programa de Pós-Graduação em Teatro

UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UHE	Usina Hidrelétrica
UNISINOS	Universidade do Vale do Rio dos Sinos
UNOESC	Universidade do Oeste de Santa Catarina
URI ERECHIM	Universidade Regional Integrada de Erechim

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – METAMORFOSE PREAMBULAR – A SAÍDA E A VOLTA PARA O CASULO	21
1 METAMORFOSE PRÁTICA – DA FORMAÇÃO DO GRUPO ALDEIA TEATRAL ÀS NOVAS EXPERIÊNCIAS	29
1.1 O SURGIMENTO DO GRUPO ALDEIA	30
1.2 PROCESSOS DE CRIAÇÃO DOS ESPETÁCULOS	39
1.3 OS LABORATÓRIOS A PARTIR DOS FESTIVAIS AMADORES	45
1.4 PROCESSOS DE CIRCULAÇÃO	55
1.5 AS DIVERSAS TEMÁTICAS	65
1.6 NOVAS EXPERIÊNCIAS	87
2 METAMORFOSE TEÓRICA – MEDIANDO A CONSTRUÇÃO DE UMA DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA	95
2.1 CONSTRUÇÃO DO ESPETÁCULO SONHOS	96
2.2 UMA ANÁLISE SOBRE DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA.....	106
2.3 UMA DRAMATURGIA QUE PROPÕE O ESPECTADOR COMO COAUTOR ARTÍSTICO	113
2.4 PROCESSO DE MEDIAÇÃO COM O ESPECTADOR CONTEMPORÂNEO	126
3 METAMORFOSE POÉTICA – MEDIANDO UMA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA.....	143
3.1 A INSTITUIÇÃO ESCOLAR COMO OBJETO DE MEDIAÇÃO	144
3.2 SENTIDOS DE UMA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA	149

3.3 DECODIFICANDO A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COM OS ESTUDANTES	155
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	177
REFERÊNCIAS	183
APÊNDICES	195
APÊNDICE A - PRINCIPAIS SITES CONSULTADOS	195
APÊNDICE B - ESPETÁCULOS DO GRUPO ALDEIA TEATRAL (FICHA TÉCNICA)	200

INTRODUÇÃO – METAMORFOSE PREAMBULAR – A saída e a volta para o casulo

Ao escrever sobre a minha vida artística no teatro, ao relatar a minha experiência empírica, numa trajetória sempre aberta a mudanças, à renovação, ao aprendizado, busco refletir as minhas inquietudes nas possibilidades de experimentar novos métodos, a diversidade de situações, os inúmeros conceitos, o mapear de uma construção em processo. Em cada espetáculo construído, em cada apresentação realizada, dispus-me a cruzar fronteiras, a percorrer caminhos incertos, a equilibrar-me na corda bamba, a realizar propostas improváveis, a fazer arte e deixar a arte me fazer e me transformar.

Assim, ao refletir sobre o meu percurso de vida, relato a minha primeira grande mudança quando aos dezesseis anos saí do interior do Estado do Rio Grande do Sul para morar na capital gaúcha em busca de realizações acadêmicas e profissionais. Comparo essa mudança como a saída de uma borboleta do seu “casulo”, desejando voar por um mundo desconhecido. Essa nova mudança instituiu uma trajetória a ser percorrida, da mesma forma como acontece com milhares de jovens, que migram para os centros urbanos rompendo com um conjunto de valores, crenças e comportamentos. Foi uma imersão que durou quatorze anos até o meu retorno ao “casulo”, à pequena cidade de Machadinho, no interior do Rio Grande do Sul, para formar um grupo teatral.

Essa reflexão está diretamente ligada às ações que desenvolvo com o grupo Aldeia Teatral, do qual faço parte. Ela coincide também com o momento em que o grupo se propôs a ser atravessado por uma

transformação poética, experimentando novas formas em um de seus espetáculos, *Sonhos*, que será propriamente o foco desta dissertação. Relatarei aqui as práticas desenvolvidas em uma década de trabalho na qual o grupo percorre vários municípios, passando por inúmeras escolas públicas. Nosso grupo foi prestigiado por muitos estudantes que assistiram a um espetáculo teatral pela primeira vez, o que resultou em um momento significativo na formação desses estudantes como espectadores.

Para contar essa trajetória, recorro às origens de minha experiência teatral, do meu encontro com o teatro, que aconteceu no primeiro ano do ensino fundamental na Escola Madre Maria Avosani, em Machadinho/RS. Naquela época, participei de um festival estudantil que era organizado anualmente. Lembro-me com uma voz trêmula recitando um pequeno texto aos seis anos de idade. Os festivais estudantis no município eram muito expressivos nos anos 1970 e 1980, e eu, pessoalmente, tive o privilégio de participar de várias edições. O contato com o teatro foi decisivo para seguir o caminho de ator. Na década de 1990, abandonei uma carreira de trabalho no Banco Itaú para fazer oficinas de teatro com estudantes do Departamento de Arte Dramática (DAD) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em Porto Alegre.

Minha formação teatral provém de vários cursos e workshops dos quais participei. Minha carreira teatral iniciou-se com o teatro de rua e, logo depois, com a participação na companhia do Teatro Nilton Filho, na qual pude crescer não apenas como ator, mas também como iluminador, ministrante de cursos, assistente de direção e diretor teatral.

Entretanto, o destino me levou de volta à minha cidade natal e, na bagagem, trouxe as vivências

adquiridas com as práticas teatrais na capital e o registro profissional de ator – DRT (Delegacia Regional do Trabalho). Foi uma transição difícil que desafiava o meu desejo pela prática teatral. A possibilidade de ministrar um curso de teatro para iniciantes na Escola de Ensino Médio Castro Alves apontou para um recomeço de minhas atividades artísticas. Em junho de 2006, atuei como diretor do primeiro espetáculo do grupo Aldeia Teatral, *O Casamento do Bandido Brom Bala*. O nome Aldeia referia-se a uma pequena tribo de atores, que, distante dos grandes centros, desejava atuar e promover teatro no cenário regional. Assim, pude refletir sobre minha própria concepção acerca das dificuldades e dos limites enfrentados pelo fazer teatral fora dos centros urbanos.

As minhas primeiras experiências como diretor e ator da companhia tornaram-se verdadeiras expedições ao circular com o grupo pela região, passando por balsas, pontes de madeiras, atolando o carro em estrada de terra vermelha, “perdendo” roda de reboque, superando todos os limites possíveis. Percebi que a prática nessas condições seria quase impossível se não fosse a força motivadora que a atividade teatral possibilita quando se institui o encontro entre os artistas e os seus espectadores, proporcionando experiências únicas, sensíveis e motivadoras.

Com o passar do tempo, o grupo Aldeia Teatral começou a assumir uma responsabilidade maior no cenário regional, incumbindo-se de um papel de mediador dessa cultura. Como coordenador do grupo, eu era convidado para ministrar cursos em vários municípios da região, bem como para participar na condição de jurado nos festivais regionais de teatro amador.

Devido às circulações pelas escolas públicas, coube-me a incumbência de dialogar com estudantes e professores sobre a arte teatral, assumindo a responsabilidade de compartilhar com eles minhas experiências teatrais e discutir sobre o fazer teatral. Assim, fui provocado a procurar o curso de Mestrado em Teatro, ingressando no início de 2014 no Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

No mestrado, aproximei-me de teorias sobre o fazer teatral e sobre as novas concepções acerca do espectador e da própria experiência teatral. O curso serviu como a luz que eu precisava para clarear os meus caminhos, a minha pesquisa. Percebi que em minha prática teatral era possível abrir espaço para que fossem discutidas a recepção teatral e a busca pelo diálogo com o espectador sobre o debate estético. Dessa forma, à medida que trilhava o caminho teórico, surgiam muitas questões, em especial no que se referia aos efeitos práticos de um espetáculo junto do espectador e de sua coautoria artística, fazendo-me repensar o meu fazer teatral no grupo e a minha própria prática artística. Questionava a viabilidade de propor uma poética pensada no espectador junto ao grupo.

Dessa forma, no grupo Aldeia Teatral, eu e os demais integrantes iniciamos um processo de busca por possibilidades de incorporação de novas percepções e de novos saberes sobre a arte da recepção. Para isso, o grupo criou um novo espetáculo, *Sonhos*, pensado no espectador como coautor artístico desde o início da dramaturgia. Como fonte inspiradora deste projeto, buscamos os textos teatrais do dramaturgo espanhol José Sanchis Sinisterra, que possui uma proposta muito clara da inserção do espectador como um coautor,

instigando-o a refletir, imaginar e compor em conjunto com a obra artística.

Sonhos é um espetáculo sensibilizante que busca refletir sobre sonhos e desejos. Na entrada do teatro, o espectador já é provocado a escrever um desejo que fará parte da dramaturgia do espetáculo. Velas acesas distribuídas na boca de cena do palco sugerem um ambiente de reflexão. A trama relata a trajetória de Laura, uma jovem de 24 anos que é levada ao mundo dos seus sonhos para refletir sobre o seu passado, quando foi abusada por seu tio. Personagens inesperados como Príncipe, Anjo, Bruxa, Sombra, Cartomante e Mãe entram e saem do mundo dos sonhos de Laura, provocando um questionamento sobre a realização de nossos desejos. O texto é composto de vários fragmentos, com alguns depoimentos verdadeiros, conteúdos dos atores e a utilização dos desejos escritos pela plateia na hora do espetáculo.

Essa proposta de espetáculo sugere um momento de reflexão sobre os espetáculos já produzidos pelo grupo, buscando realizar uma autoavaliação que apontasse para novos caminhos que contribuíssem para o fortalecimento do grupo e para o seu reconhecimento. Havia também uma preocupação para não perdermos a nossa identidade de grupo numa autorreflexão, num retorno às origens, ao nosso “casulo”, readquirindo um impulso que fosse essencial para o fortalecimento de nossa arte.

Entre as várias direções e caminhos a seguir, optou-se como objeto de pesquisa realizar, através do espetáculo *Sonhos*, uma análise reflexiva dessa transição do grupo com os estudantes do terceiro ano do ensino médio da Escola Estadual Castro Alves, localizada em Machadinho/RS. Para problematizar os tópicos apontados, inspirei-me nas teorias que irei

esmiuçar. Busquei perceber os efeitos elucidativos no desenvolvimento das percepções do aluno, trilhando pelo caminho da apreciação estética, ressignificando entendimentos, pluralizando um olhar no que se refere à produção artística, possibilitando flexibilidade nas concepções do aluno e do seu entorno.

Para tanto, introduzirei na composição desta dissertação um olhar sobre o conceito de mediação proposto pela banca de qualificação a partir das expectativas das mediações de Martín-Barbero, proposto em sua obra *De los medios a las mediaciones* (1991), com o qual dialogarei em vários momentos desta pesquisa, compreendendo o conceito como uma rede de relações e de intersecções culturais, num olhar voltado para o grupo Aldeia Teatral e para o seu espectador.

O texto aqui apresentado foi dividido em três capítulos. O primeiro, *Metamorfose Prática – Da formação do grupo Aldeia Teatral às novas experiências*, aborda a poética desenvolvida no percurso dos dez anos do grupo Aldeia Teatral, descrevendo a forma de composição dos espetáculos, apresentando fotos, relatos pessoais e acontecimentos que estão na memória dos integrantes do grupo.

No segundo capítulo, *Metamorfose Teórica – Mediando a construção de uma dramaturgia contemporânea* – faço uma reflexão dialogando com autores que pensam numa poética contemporânea, diagnosticando as semelhanças estruturais da dramaturgia do espetáculo *Sonhos* com o conceito de Sarrazac e sua concepção sobre o drama moderno e contemporâneo. A ideia é tentar compreender os fenômenos da recepção teatral através de uma mediação com os estudantes da Escola Castro Alves de Machadinho/RS, numa relação que visa ativar o

espectador inspirado na dramaturgia do espanhol José Sanchis Sinisterra.

No terceiro capítulo, *A Metamorfose Poética – Mediando uma experiência estética*, procuro apresentar o diálogo com o público teatral, relatando as percepções do grupo Aldeia Teatral perante o espectador na escola pública, descrevendo as características culturais e a realidade desse público. O capítulo tem como mediação a interação que o espetáculo *Sonhos* propõe quando os espectadores são provocados a relatarem os seus sonhos e desejos. Nessa tentativa de elucidar a metamorfose que o grupo percorre e a recepção desses saberes sensíveis, utilizo como mediadores dessa análise as teorias referentes à Estética de Clovis Massa e os conceitos de experiência de Dewey.

Por fim, nas *Considerações Finais*, serão retomadas algumas das questões tratadas ao longo do trabalho, procurando apontar as perspectivas de mediação que o grupo Aldeia Teatral desenvolveu e relatando a importância no desenvolver artístico e cultural na região norte do Rio Grande do Sul e no meio-oeste de Santa Catarina.

1 METAMORFOSE PRÁTICA – DA FORMAÇÃO DO GRUPO ALDEIA TEATRAL ÀS NOVAS EXPERIÊNCIAS

Na contemporaneidade, mais do que nunca, parece ser necessário ressignificar os entendimentos, os questionamentos, e torna-se imprescindível o ato de mudança, de ser atravessado por uma metamorfose constante, rompendo a todo o momento com certas convicções.

Neste capítulo, descreverei os momentos mais relevantes da minha prática com o grupo Aldeia Teatral, a partir de uma experiência de aproximadamente dez anos de teatro, relatando e refletindo sobre o trabalho grupal para contextualizar a metamorfose poética que o grupo atravessa através do espetáculo *Sonhos*. Trata-se de uma experiência questionadora e sensibilizante que procurarei relatar percorrendo a memória do grupo, vasculhando os arquivos e todos os registros feitos ao longo deste tempo, aflorando as emoções, numa mistura de alegrias e de angústias, de ódios e de amores, de luta e de superação, de satisfações e de arrependimentos.

Ilustro esse relato com fotos das apresentações, dos atores, dos locais onde nos apresentamos e do público, objeto crucial para esta pesquisa. Descrevo parte do caminho que levou a esse processo de mudança; mudança da forma poética para a construção de uma dramaturgia pensada no espectador, uma proposta inovadora para o grupo em relação às suas práticas teatrais.

Ao mesmo tempo que faço alguns relatos e aproximações da trajetória do grupo, pontuo os momentos mais pertinentes descrevendo a realidade do

nosso dia a dia, os processos de criação, da construção da dramaturgia, das apresentações e da recepção. Justifico assim a transição pela qual o grupo passou desde os seus primeiros espetáculos até as novas experiências, uma transmutação através das práticas teatrais. Procuro mostrar as fragilidades de se trabalhar com a arte teatral, os desafios, as conquistas e as frustrações. Destaco a origem de um grupo formado inicialmente por crianças numa escola pública e que não perdeu o seu vínculo com essa instituição mesmo com a mudança de seus integrantes, um grupo que considera importante a formação de plateia e a aproximação dos estudantes com a arte teatral.

1.1 O SURGIMENTO DO GRUPO ALDEIA

O nascer de um grupo teatral pode ser uma das incógnitas que muitos atores, diretores e produtores teatrais tentam decifrar. É o nascer de uma vida, cheio de significados, de poesia, de mistérios, como uma teia que é formada por inúmeros fios, entrelaçados, enraizados, porém frágil e que num instante pode se romper; é como um casulo, que a qualquer momento pode se metamorfosear. A incerteza da continuidade está sempre presente, marcando cada apresentação malsucedida, cada crítica recebida, cada temporada que não atenda às necessidades financeiras. O grupo Aldeia Teatral eclodiu através de uma oficina de teatro realizada para crianças numa escola pública, a Escola Estadual de Ensino Médio Castro Alves (E.E.E.M. Castro Alves), no município de Machadinho/RS. Nasceu de forma simples, porém permeado de valores e de significados, vindo a completar dez anos em junho de 2016.

Com o surgimento do grupo na Escola Castro Alves, criou-se um vínculo: teatro-escola, uma relação

que foi fundamental para a manutenção do grupo tanto como espaço físico voltado à realização dos ensaios quanto como espaço de formação de estudantes/atores. Com isso, a Escola Castro Alves firmou-se como um local de laboratório para a experimentação do fazer teatral e da fruição artística. Com a parceria dessa escola, foi possível aprofundar o relacionamento com a instituição, desenvolvendo processos de aprendizagem teatral, criando diálogos entre arte e educação, proporcionando uma compreensão maior sobre a fruição estética e artística no âmbito escolar. Nesse relacionamento, pode-se dizer que muitos jovens atores colaboravam efetivamente na organização de festivais de poesia, dança e teatro, entrelaçando saberes e dialogando com subjetividades até então desconhecidas.

A Escola Castro Alves funcionava como uma espécie de “casulo”, um lugar seguro que protegia e permitia o desenvolvimento das atividades do grupo como a realização de ensaios, de oficinas e de apresentações para os alunos locais, porém era necessário alçar voo. Assim, foi concebida uma “aldeia” disposta a romper com barreiras e preconceitos, a discutir estados de dominação, a vivenciar e questionar junto com a comunidade regional assuntos de interesse público, colaborando efetivamente para a construção de uma coletividade, oportunizando momentos de questionamentos sociais e políticos através da arte.

Dessa forma, surge o primeiro espetáculo produzido pelo grupo: *Casamento do Bandido Brom Bala*¹ (2006), encenado por crianças e adolescentes com um tema que propunha alguns questionamentos sobre

¹ O espetáculo *Casamento do Bandido Brom Bala* surgiu como resultado da primeira oficina de teatro que ministrei na Escola Castro Alves, em Machadinho/RS, no mês de junho de 2006, marcando o surgimento do grupo Aldeia Teatral.

os valores dominantes da Igreja Católica. O texto do espetáculo interpelava as estruturas culturais e religiosas nas quais a comunidade regional havia se consolidado.

Na construção da dramaturgia, buscamos uma linguagem cômica, porém com questionamentos sobre a comunidade à qual ela estava condicionada. Os municípios na região são todos pequenos, a maioria de três a seis mil habitantes, de predominância católica. Pude perceber que o padre possuía uma influência determinante na condução da comunidade, pois as atitudes dele eram inquestionáveis perante as verdades que pregava. Ao constatar alguns fatos absurdos, buscamos então uma poética que, ao mesmo tempo, divertisse as pessoas mas que pudesse provocar questionamentos sobre o poder manipulador na religiosidade. Na fábula, criamos uma cidade fictícia, e nela desenvolvemos a transformação do maior bandido da cidade, o personagem Brom Bala, no homem mais santo, à medida que ele subornava o próprio padre. Como trama central, é desenvolvido o casamento do bandido com a filha do coronel da cidade. Na construção da dramaturgia, trabalhamos várias improvisações com o propósito de desenvolver cenas de conflitos envolvendo a influência religiosa com a comunidade.

Com essa peça, o grupo participou, pela primeira vez, de um festival estudantil regional. Nesse tipo de festival, que mereceu um subtítulo neste capítulo, são realizados debates com os jurados após cada apresentação, com a função de contribuir para o espetáculo. Contudo, justamente no primeiro festival, estava presente entre os jurados um padre, o qual foi muito taxativo e contrário ao tema abordado. Portanto, foi um início polêmico para o grupo.

As consequências das críticas foram drásticas. Afirmações como “você querem ser contra tudo”,

“alguns atores não têm futuro com o teatro”, entre outras, conduziram à dissolução do grupo, pois, a partir desse debate, a maioria do elenco desistiu de fazer teatro. Essa experiência, já de início, levou-me a alguns questionamentos: quais são as melhores formas de debater com um grupo? Como o gosto sensível pode ser mensurado? Como compreender um processo de avaliação? Como dialogar nesse espaço provocador? Como fazer essa interseção das realidades pessoais dos jurados com a realidade grupal? Tais questionamentos são pertinentes, visto que muitos grupos de teatro surgem nos festivais amadores, umas das únicas formas de mostrar o trabalho, de circular com os espetáculos, de crescer e de alçar voos, ou seja, de sair do seu “casulo”.

Contar um pouco sobre os festivais é mostrar uma das fontes de que o grupo se “alimenta” para a sua produção teatral, como um tônico que faz repensar, faz criar revoltas, prazeres e desprazeres, agindo como propulsor de novas buscas. E é assim, no decorrer de toda a sua trajetória, que os festivais amadores vitalizaram a poética do grupo Aldeia Teatral.

A formação e a manutenção do elenco do Aldeia Teatral provêm das próprias oficinas de teatro ministradas pelo grupo, nas quais alguns estudantes atores aderem ao elenco conforme as necessidades de cada espetáculo, método que se mantém até hoje. É justamente a manutenção do elenco uma das maiores dificuldades do grupo, pois é necessário conviver com o fato de que a maioria dos jovens, ao completarem o ensino médio, vai morar em municípios maiores em busca de formação universitária ou de trabalho. Assim, quando os jovens atores adquirem uma prática teatral e se firmam nos espetáculos, acabam se mudando para centros universitários, como, por exemplo, Erechim,

Passo Fundo e Caxias do Sul, no Rio Grande do Sul, e Joaçaba e Lages, em Santa Catarina.

As incertezas com o elenco têm conduzido o grupo muitas vezes a um estado de “corda bamba”, afetando e rompendo com muitos dos processos criativos, o que tem como consequência atividades extras na substituição dos atores. Isso é comum. Infelizmente, é uma condição que faz parte da trajetória do grupo, embora esta tenha sido amenizada nos últimos anos com a diminuição do elenco.

Com o percorrer da sua trajetória, o grupo Aldeia Teatral começa a assumir um papel mais comunitário, cada vez mais popular, compartilhando experiências com outros grupos e associações, deixando-se atravessar pelas necessidades de outras entidades, sejam elas escolas, sindicatos, associações, igrejas e/ou secretarias municipais. Foi nessa convivência que surgiram propostas para novos espetáculos com os quais se percebe uma necessidade de desenvolver pesquisas voltadas à realidade local e a demandas sociais mais amplas. Uma dessas propostas é, por exemplo, o surgimento do segundo espetáculo do grupo: *Mulher Brasileira*. Esse espetáculo foi criado a partir de uma vivência com os integrantes do Curso de Liderança Juvenil² (CLJ), que, após realizar uma performance sobre a violência da mulher, transformou-se numa peça teatral (Foto 1).

O processo de construção da dramaturgia surgiu a partir da promulgação da Lei Maria da Penha, e começamos a investigar vários casos de violência contra a mulher tanto em pesquisas na internet como em

² O Curso de Liderança Juvenil (CLJ) é um movimento eclesial da Igreja Católica, sendo constituído por jovens e adultos, e tem como objetivo ser um instrumento eficaz na evangelização de jovens entre os 13 e os 18 anos de idade.

matérias de jornais, mas principalmente casos que ocorriam no município de Machadinho. Percebemos uma lacuna aberta e sem pudor no que diz respeito à violência doméstica, e deparamos com vários casos inescrupulosos em diversas faixas etárias e classes sociais. A violência contra a mulher ultrapassava todos os limites, de pais com filhas, abuso a mulheres com necessidades especiais, homens que abusavam das amantes e as violentavam, borrando todos os limites saudáveis de uma convivência natural e livre. Realizamos um mapeamento da violência, visitamos casas de prostituição, o Conselho Tutelar e a Delegacia de Polícia. Buscamos através do espetáculo *Mulher Brasileira* denunciar uma realidade escondida, silenciosa, que afetava milhares de mulheres na região.

Durante o processo de criação do espetáculo, procuramos representar cenas cotidianas que estavam incrustadas nos lares e que a sociedade não conseguia enxergar ou refletir numa proposta de um teatro realista. Num trabalho colaborativo, buscamos alguns casos expressivos de violência e tentamos dar uma sequência juntando tudo numa mesma história, numa mesma família: “a família do seu Antônio”, que refletia vários níveis de violência, de intolerância, até chegarmos ao trágico. Com cenas fortes de violência, a trama retrata todo o machismo de Antônio, o personagem principal, que sem escrúpulo violentava a sua mulher Maria, abusava da filha enteada, e por destino cruel, acabou se suicidando. A representação configurava os retratos de casos reais com os quais o grupo teve contato. Foi um espetáculo que teve uma recepção emocionante e, no final da representação, muitas mulheres em lágrimas deixavam os seus desabafos, testemunhos de uma vida sofrida parecida com a da personagem Maria.

Foto 1 – Cena do espetáculo *Mulher Brasileira*, em Machadinho/RS (2007)



Fonte: Créditos: Graciela Pozzer. Grupo Aldeia Teatral. **Mulher Brasileira.** Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=178177735569018&set=a.178177392235719.60849.100001303771627&type=3&theater>. Acesso em: 5 ago. 2015.

O grupo iniciava a sua trajetória com espetáculos surgindo em conjunto com a comunidade, com propostas sociais, políticas e questionadoras, como um mediador das questões coletivas, juntamente com outras entidades. Os primeiros espetáculos desenvolvidos pelo grupo propunham questionar os conflitos familiares, sociais e religiosos. Nesse sentido, surgiu em 2009 o espetáculo *A Família*, com um enredo que questiona a estrutura familiar e a sua concepção nos dias de hoje.

Naquele momento, muito se discutia sobre a questão familiar, os valores da família perante as

entidades sociais, como CRAS e Assistência Social. Então percebemos que a estrutura familiar estava se modificando. Essa transformação foi identificada nas oficinas teatrais que ministrávamos nos projetos sociais, cujos alunos em sua maioria tinham pais separados. Alguns viviam com avós e outros com padrastos e madrastas, outros eram adotados. Percebemos que o amor de quem gerava passava para o amor de quem cuidava, e com isso surgiam outras tantas problemáticas. A família tradicional deixa de ser o centro de discussão, e entra em foco a convivência de pessoas que moram numa mesma casa, firmando um novo núcleo de convivência.

Nesse sentido, buscamos questionar tais circunstâncias através de um enredo com fundo psicológico, representando a trama que trata dos traumas do pai de uma família que perde sua esposa num acidente de carro. A filha não aceita a condição de viver com a madrasta e chantageia o pai para conseguir realizar os seus desejos. Como um psicodrama dramático, as cenas são desenvolvidas por revolta e intrigas, finalizando com a filha fugindo de casa e, mais tarde, sendo encontrada em estado terminal em um hospital. Com este espetáculo, o grupo foi convidado a participar do evento universitário *24 Horas de Cultura*, produzido pela Universidade do Oeste Catarinense (Unoesc), em Joaçaba/SC (Foto 2), que divulgou o evento.

Foto 2 – Marina Zancheta, Gerson Guedes e Naiane Baldissera, no espetáculo *A Família* em Joaçaba/SC (2009)



Fonte: Créditos: Viva a Cidade. Grupo Aldeia Teatral. **A Família**. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=178114568908668&set=a.178114082242050.60829.100001303771627&type=3&theater>. Acesso em: 2 ago. 2015.

O refletir das problemáticas sociais propiciou vários debates que se firmavam com as diversas plateias após as apresentações, sendo coordenados por psicólogos e assistentes sociais. O grupo Aldeia Teatral agia como um mediador. As cenas que aconteciam eram tomadas como base para promover questionamentos, interligar conceitos, contextualizar situações. Assim, o grupo colaborava no pensar político e social das comunidades. Eram processos que iriam se consolidando na caminhada teatral, justificando os primeiros passos de uma “tribo de atores”.

1.2 PROCESSOS DE CRIAÇÃO DOS ESPETÁCULOS

Para contextualizar a metodologia do grupo nos processos de criação dos espetáculos, descrevo um pouco de minha prática teatral. Como coordenador artístico do grupo e promotor das oficinas de formação dos artistas, tenho clara a orientação do grupo a partir da minha própria formação. Iniciada em 1993, na cidade de Porto Alegre/RS, a minha formação em teatro foi marcada pela experiência com o teatro de rua quando, juntamente com os ex-integrantes do grupo Espalha Fatos, os atores Márcio Silveira e Anelise Freitas, montamos um espetáculo de bufão que acabou participando do Projeto de Descentralização da Cultura, desenvolvido pela Secretaria de Cultura de Porto Alegre. O projeto teve um impacto sensibilizante para mim, pois percorremos as comunidades carentes da capital levando teatro e alegria às classes sociais menos favorecidas.

No mesmo ano, recebi o convite do diretor teatral Nilton Filho para atuar em duas comédias, *O Sganarello*, de Molière, e *Mandrágora*, de Maquiavel. As peças ficaram em cartaz na Casa de Cultura Mário Quintana, em 1995, e com elas circulamos por alguns municípios do interior do Estado do Rio Grande do Sul. Trabalhei de 1995 a 2000 no Teatro Nilton Filho ministrando oficinas, dirigindo montagens teatrais e participando dos espetáculos produzidos pela companhia. Sob a coordenação do diretor teatral Nilton Filho, que leva o mesmo nome do teatro, foi trabalhado o método de interpretação através das “ações verbais”, inspirado no método de ações físicas de Stanislavski, proposto pelo

diretor teatral David Herman³, que desenvolveu um curso em Porto Alegre/RS na década de 1990, método esse que foi a inspiração para a criação dos primeiros espetáculos desenvolvidos pelo grupo Aldeia Teatral.

O processo consistia em encontrar o verbo de ação ideal para o texto dramático a ser encenado. O trabalho de mesa era importantíssimo, acompanhado de dicionário, e a cada pesquisa íamos construindo o “esqueleto” das ações verbais. Primeiro um verbo de ação geral para todo o espetáculo, depois o texto era dividido em cenas, e para cada cena era escolhido um verbo gerador de ação. Depois, consecutivamente, cada cena dividia-se em momentos para os quais novos verbos eram escolhidos e, por fim, os momentos eram divididos em situações.

Depois de construir todo o “esqueleto” das ações verbais do espetáculo, iniciava-se o processo de improvisação sem o texto dramático. Com cada um dos verbos de ação, de cada parte do espetáculo, realizavam-se improvisações que eram escolhidas e depois inseridas no espetáculo utilizando o texto. O propósito era desenvolver as ações físicas para depois inserir o texto dramático.

Esse processo de estudo de mesa me parecia muito eficiente, possibilitando, a meu ver, grandes resultados em termos de interpretação e direção cênica,

³ David Herman, diretor e ator inglês, ministrou um curso no Teatro Nilton Filho, em 1990, sobre o método das ações físicas baseados nos fundamentos de Stanislavski. Estudou em Nova York nos anos 1970 sob a orientação de Sonia Moore. Sonia, com os livros *The Stanislavski System*, *Training an Actor* e *Stanislavski Today*, apresentou ao teatro americano as últimas conclusões de Stanislavski, sobre o seu método de interpretação para atores. Desde 1986, atua como professor e diretor na Casa das Artes de Laranjeiras (CAL), no Rio de Janeiro (SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO, 2015, p. 1).

porém os jovens atores do grupo Aldeia Teatral não tinham muita paciência em procurar os verbos de ações e, com o tempo, o processo tornou-se frágil e de difícil aplicação. A partir de então, o grupo buscou outras formas e propostas de construção de espetáculos, como, por exemplo, a que foi utilizada no espetáculo *Nascentes*. Nesse espetáculo, foi desenvolvido o processo de mimese e corpórea. Tomei conhecimento desse método em um curso com Jesser de Souza e Luciena Pascolat, integrantes do Lume, realizado na Terreira da Tribo, em Porto Alegre, no ano de 2000.

À medida que consolidava o elenco do grupo, criava uma necessidade prática de experienciar novas propostas, de desafiar-se e de ser desafiado, de buscar caminhos poéticos que atendessem às necessidades grupais, numa constante mutação. As inquietudes, dúvidas e incertezas estavam sempre presentes, com isso nos permitíamos ser atravessados por métodos dos quais o grupo se aproximava, seja por oficinas, cursos, workshops ou por poéticas vistas em outros grupos. Porém, era preciso que o grupo percorresse o seu próprio caminho, criando uma linguagem própria.

A dramaturgia do grupo Aldeia Teatral foi se estabelecendo num processo de construção conjunta com características próprias, desenvolvidas no próprio grupo. Essa construção começa pela definição de um tema, depois por uma pesquisa aprofundada sobre o assunto com o elenco. Busca-se criar um roteiro de cenas em que os atores começam a improvisar. Depois desse esqueleto pronto, dedico-me a escrever o texto dramático. Por exemplo, ao iniciar o processo de construção do espetáculo *Mulher Brasileira*, que abordava a violência contra a mulher, foi decretada a Lei Maria da Penha, em agosto de 2006, um fato que colocou a problemática tratada no espetáculo em

sintonia com uma discussão nacional e com o movimento social que problematizava essa questão.

À medida que o grupo cria e desenvolve a sua própria dramaturgia, proporciona uma imersão nas problemáticas apontadas no âmbito local. Como exemplos, podemos citar a criação nos espetáculos *Mulher Brasileira* e *A Família*, filtrando notícias, analisando estatísticas, percorrendo delegacias de polícia e o Conselho Tutelar em busca de dados sobre a violência contra a mulher. Procuramos entrevistar mulheres violentadas, adolescentes que sofreram abuso, fazendo um mapeamento da violência no município. Percebemos a gravidade do assunto pelo enorme número de ocorrências encontradas. A partir daí, tínhamos uma grande diversidade de informações que podiam ser transformadas em questionamentos através da arte.

Alicerçado nessas experiências, o grupo assume um papel de mediador de reflexões socioculturais, numa sociedade que precisa refletir acerca das suas problemáticas, possibilitando o diálogo com subjetividades ainda não reveladas. As propostas do grupo provinham da prática teatral, de sua necessidade de dialogar com o público; de transitar pelos conhecimentos estéticos, pelas percepções do sensível, de refletir sobre questões contemporâneas através da arte, principalmente na escola pública.

Foi na condição de mediador que o grupo parece ter adquirido importância na região, estabelecendo-se uma rede de relações na qual a Escola Castro Alves teve papel decisivo. Mediação aqui é um conceito importante para os estudos de recepção na reflexão contemporânea, proposto por Martín-Barbero (1991), visando um diálogo crítico, mapeando as mediações que interferem no contexto social e cultural em que está

inserido o receptor, no caso, o dos espetáculos do grupo Aldeia Teatral.

Ronsini (2010, p. 2), uma pesquisadora do princípio das mediações de Martín-Barbero, descreve que o autor propõe “a articulação de uma teoria social da modernidade periférica e sua desigualdade de classe e de teorias acerca do consumo/usos da mídia com uma metodologia para a pesquisa de recepção”. Essa criticidade de Martín-Barbero (apud RONSINI, 2010) nos alerta por infinitas mediações nas quais a sociedade está inserida, sendo necessário mapear algumas que atravessam os espectadores do grupo Aldeia Teatral para compreendermos o processo de recepção do grupo.

A prática teatral do grupo Aldeia Teatral mediava temas e conflitos complexos, questionando valores católicos, discutindo a violência doméstica, etc. A poética do grupo buscava, a seu modo, propagar questionamentos que visavam romper com certas estruturas em uma sociedade conservadora.

A circulação do grupo por outros municípios começou a despertar também o interesse nas lideranças de promover cursos de teatro em suas próprias comunidades e escolas. Desde então, iniciou-se um processo de diluição de fronteiras através das oficinas de teatro, ultrapassando os limites do município e ministrando oficinas em outros municípios, como Barracão, Cacique Doble, Sananduva, São José do Ouro e Santo Expedito, todos no Rio Grande do Sul. Trata-se de municípios próximos a Machadinho, porém com características diferentes, proporcionando experiências também diferentes.

Como ministrante de oficinas teatrais, eu propunha cursos de duração de seis meses, seguindo um manual básico através dos exercícios de Viola

Spolin, Olga Reverbel e Augusto Boal⁴, o que resultava sempre em alguma atividade prática na finalização do curso, seja uma intervenção ou montagem teatral. Iniciavam-se, assim, vários projetos de oficinas, espaço em que o teatro surgia como possibilidade de uma formação diferenciada. Geralmente, essas oficinas são produzidas pelos órgãos públicos e ministradas gratuitamente para a comunidade. Abaixo, cito os princípios metodológicos utilizados na minha primeira oficina ministrada em Sananduva, em 2006:

As aulas serão ministradas todas as terças-feiras, cada aula terá 2 horas e 30 min, tendo uma turma das 15 horas às 17 horas e 30 minutos, até os 12 anos, a outra turma das 18 horas às 20 horas e 30 minutos, acima de 12 anos. Em todas as aulas, serão feitos exercícios de relaxamento e aquecimento vocal e corporal, numa constante preparação do ator. O curso será dividido em quatro fases: *primeira fase*: desinibição teatral, *segunda fase*: jogos e improvisações teatrais, *terceira fase*: interpretação teatral, *quarta fase*: montagem teatral. As aulas serão ministradas, basicamente, com exercícios e jogos práticos e dinâmicos em uma sala espaçosa. Serão ministradas aulas teóricas mostrando um panorama do teatro brasileiro e do teatro mundial, debatendo temas como a origem do teatro, os grandes teóricos, métodos e grupos da atualidade. Também serão feitas algumas

⁴ A maioria dos jogos e das improvisações ministrados nas oficinas do Aldeia Teatral são inspirados nos três autores citados, principalmente, nas obras *Improvisação para o Teatro* (2010), de Viola Spolin, *Jogos para atores e não atores* (1999), de Augusto Boal e *Jogos Teatrais na Escola* (2010), de Olga G. Reverbel.

aulas com pesquisas teatrais na rua ou na comunidade local. No final do curso, serão realizadas montagens teatrais (FABRO, 2006).

As oficinas buscam despertar o gosto dos estudantes pelos exercícios e pelas brincadeiras que trazem. Entretanto, mostram uma abordagem pedagógica, com uma preocupação responsável por promover conhecimentos, despertando o aluno para o aprendizado e para o gosto pela arte teatral. Não temos como princípio fundamental formar atores com as oficinas, mas sim formar cidadãos mais críticos e expressivos. Em alguns casos, as escolas privilegiam as oficinas para estudantes com deficiência de aprendizagem, acreditando na força transformadora do teatro. Da mesma forma, alguns projetos vinculados às secretarias de assistência social privilegiam as oficinas para estudantes carentes.

Como facilitador dessas oficinas, percebo que a prática cênica oportuniza aos participantes a exteriorização de suas emoções, expressões orais e corporais, e faz com que se tornem mais interativos. Prova disso são os relatos de alguns professores de outras disciplinas, com os quais tenho conversado, do maior envolvimento de quem faz teatro com as atividades da escola.

1.3 OS LABORATÓRIOS A PARTIR DOS FESTIVAIS AMADORES

A participação nos festivais de teatro amador tem sido uma experiência importante para refletir sobre o trabalho desenvolvido como um laboratório em que o grupo é exposto para discutir o seu fazer teatral, agindo

como propulsor de sua metamorfose. Nesse processo, surgem muitos questionamentos, discussões, decepções, indagações, o que resulta em transformações no próprio grupo. A cada edição de que participamos como grupo, é provocado um renascimento do pensar, de um olhar para dentro de si, no íntimo da criação. Por vezes, a perplexidade toma conta, dissolve, desorienta o caminhar pela arte. Entretanto, seguimos em frente, mesmo quando usados apenas pelo tênue fio da história do nome do grupo, entrelaçando a história de cada um, constituindo novamente uma teia, dando sustentação aos novos trabalhos. O signo da mudança sempre se fez presente.

Como praticar um olhar para o seu próprio trabalho, como distanciar-se de uma obra cujo vínculo emocional é muitas vezes o que a constituiu? Esse seja talvez o papel dos festivais: proporcionar o enfrentamento com os nossos monstros, as nossas incertezas, as nossas cumplicidades e os nossos falsos pressupostos.

Os ventos vão e voltam, soprando ora a favor, ora contra. Essa tem sido a nossa experiência nos festivais. E após uma experiência desastrosa⁵ do grupo com o espetáculo *Casamento do Bandido Brom Bala*, tivemos uma experiência exitosa com *Mulher Brasileira*, espetáculo que foi classificado para a etapa final do Festival Estadual da Federação Teatro Amador do Rio Grande do Sul (FETARGS)⁶, em 2007, no município de

⁵ Desastrosa em termos da avaliação dos jurados e posterior diluição do elenco.

⁶ Hoje o Rio Grande do Sul conta com 13 festivais de teatro amador em atividade sistemática no interior do estado. O Instituto Estadual de Artes Cênicas (IEACEN) participa desses festivais com avaliadores para provocar a reflexão sobre a obra cênica e sobre a sua carpintaria. Os avaliadores são profissionais reconhecidos e

Erechim/RS, com destaque na imprensa regional (ver Foto 3).

Foto 3 – Matéria no jornal *Diário da Manhã* (2007) de Erechim sobre espetáculo *Mulher Brasileira*



10

DIÁRIO DA MANHÃ

SÁBADO E DOMINGO 17 e 18 NOVEMBRO 2007

GERAL

Grupo de Machadinho emociona o estado com 'Mulher Brasileira'

O Grupo Aldeia Teatral de Machadinho participou da final do 19º Festival Gaúcho de Teatro Amador realizado em Erechim entre os dias 7 e 9 de novembro, conquistando dois prêmios: melhor ator coadjuvante para Alex Wink e melhor atriz coadjuvante para Marina Zarsche. A premiação foi um passo importante para um grupo que iniciou as atividades neste ano, e já ficou entre os sete melhores grupos de estado.

Conforme o diretor, Airton Fabro, "É muito bom participar de um evento como o final do Festival Gaúcho, é um reconhecimento cultural muito importante para o crescimento dos grupos teatrais, que enfrentam vári-

as dificuldades para manter-se atuais neste país".

A peça 'Mulher Brasileira' emocionou todos que assistem, pois ela faz alusão a situações reais e corriqueiras que as mulheres enfrentam no seu universo feminino. Com cenas fortes e comoventes, o espetáculo com duração de 100 minutos, retrata todo o machismo do homem, suas visões e suas tentações, através do personagem Antônio, que, sem nenhum escrúpulo, abusa de toda a sexualidade feminina a sua volta, inclusive da sua própria filha. O cenário de desconstrução familiar é palco para o duelo entre figuras mitológicas, representantes do bem e do mal, questionando e polarizando sobre o grande fetichismo do homem como

elemento dominador. Um espetáculo que promove uma grande denúncia, de que o mundo precisa evoluir, e que, certos questionamentos, que movimentam o cotidiano feminino, devem vir à tona.

Conforme a psicóloga Karine Kuchhof, "o espetáculo 'Mulher Brasileira' aborda muitos tabus, assuntos proibidos em nossa sociedade, protegido pelo silêncio e 'familiarismo', onde as vítimas se calam. A peça denuncia uma realidade que não permite erros, porque todos nós temos o direito de duçar e errar, e de comprar a própria história. Portanto, é uma ótima oportunidade para todos viverem intensamente este espetáculo, antes que a cortina se feche".



Espectáculo finalista do Festival Gaúcho de Teatro Amador. Ator premiado em duas categorias

Fonte: Grupo Aldeia Teatral. **Mulher Brasileira**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=834503753269743&set=a.178177392235719.60849.100001303771627&type=3&theater>>. Acesso em: 2 ago. 2015.

professores universitários das áreas das artes cênicas, de variadas linhas estéticas. O propósito é qualificar a análise da produção cênica do interior do estado através da troca de ideias e experiências diversificadas. A maioria das cidades mantém os seus festivais com dificuldades financeiras – mesmo assim resistem, devido à importância que esses festivais adquiriram para as suas comunidades, que lotam as sessões e promovem o acesso do cidadão à escassa circulação cultural existente no interior do estado (IEACEN, 2015, p. 1).

A participação no festival com o espetáculo *Mulher Brasileira* foi um divisor de águas na trajetória do grupo, que, a partir daquele momento, devido à sua projeção, começou a ativar de forma mais marcante no cenário regional com uma proposta que problematiza a violência doméstica. Os festivais amadores agem como uma vitrine do fazer artístico. Também colaboram no despertar de uma efervescência juvenil que aumenta a cada ano, conforme indicado, na última edição, em 2015, do festival Maxi em Cena⁷, quando o coordenador José Cesar Finger citou que vários grupos regionais ficaram de fora da edição devido à quantidade de inscritos. Além destes, são realizados também outros festivais. No âmbito regional⁸, destacam-se os festivais dos municípios de Paim Filho, Tapejara e Santa Cecília, no Rio Grande do Sul.

A participação do grupo Aldeia Teatral nestes festivais tem colaborado efetivamente no seu desenvolver teatral pelo sentido da experiência e pela forma organizacional dos festivais, que proporcionam debates, oficinas, intercâmbio entre grupos, o que suscita um aprofundamento dos trabalhos

⁷ Os festivais estudantis regionais são organizados anualmente em alguns municípios da região, através de Secretarias Municipais de Educação. Alguns contam com o apoio do Instituto Estadual de Artes Cênicas do Rio Grande do Sul (IEACEN) e são muito significativos para o desenvolvimento do teatro local.

⁸ Ao referir-se ao regional, cito como pertencente à região em que o grupo está inserido. Trata-se da região da Associação dos Municípios do Nordeste Rio-Grandense (AMUNOR), que foi fundada em 16 de abril de 1962 e congrega 18 municípios: Água Santa, Barracão, Cacique Doble, Caseiros, Ibiaçá, Ibiraiaras, Lagoa Vermelha, Machadinho, Maximiliano de Almeida, Paim Filho, Sananduva, Santa Cecília do Sul, Santo Expedito do Sul, São João da Urtiga, São José do Ouro, Tapejara, Tupanci do Sul e Vila Lângaro.

desenvolvidos. O mesmo acontece com os grupos de teatros escolares, por meio dos quais se percebe um crescente enriquecimento teatral. Pode-se dizer que vários grupos estudantis se formam através desses festivais e se mantêm em função deles.

E é nessa vivência dos festivais que as metamorfoses acontecem, pois o trabalho é exposto ao debate (ver Foto 4) e os jurados⁹ entranham na sua criação, no seu pensar artístico. Assim, o grupo se permite ser atravessado pelos apontamentos, pelas sugestões, pelos elogios e pelas críticas. São momentos únicos de reflexão sobre o seu próprio trabalho. O festival oferece elementos para que o espetáculo e o próprio grupo se transformem nessa estranha relação de julgar e de ser julgado.

⁹ Nos festivais promovidos em parceria com o IEACEN, geralmente os jurados são diretores teatrais com larga experiência ou professores universitários em artes cênicas. No último Maxi em Cena, em 2015, participaram, por exemplo, Juliana Ferrari, Stela Bento e Antonio Carlos Brunett.

Foto 4 – Debate com a peça *As Princesas*, no Maxi em Cena



Fonte: Créditos: Graciela Pozzer, 2009. Grupo Aldeia Teatral. **As Princesas.** Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1002713263115457&set=a.178187632234695.60857.100001303771627&type=3&theater>>. Acesso em: 2 ago. 2015.

Também é nos festivais que se tem a oportunidade de mostrar e de questionar os trabalhos desenvolvidos com os estudantes das oficinas de teatro. Foi assim com a peça *Branca Como a Neve*, resultado de uma oficina de teatro na Escola Castro Alves, em Machadinho/RS, com participação no primeiro Festival de Teatro de Joaçaba/SC (I FESTEJO)¹⁰, no ano de

¹⁰ O Festejo é um festival organizado pelo grupo Tejo, de Joaçaba, em parceria com a Unoesc, sob a coordenação de Jorge Zamoner. É um festival regional que teve a sua terceira edição em 2015 como mostra teatral. A primeira edição foi em 2009, ano em que houve premiação. A segunda edição foi em 2012, com premiações para

2009, que conquistou o prêmio de melhor espetáculo na categoria infantil. É uma forma de os estudantes enfrentarem as suas tensões, viajar, conhecer novas pessoas, promover o intercâmbio e ter uma experiência significativa através da arte.

Os espetáculos montados pelas oficinas do grupo Aldeia Teatral, sejam eles adultos ou infantis, caracterizavam-se como um exercício teatral prático, em que se buscava a essência teatral no trabalho do ator. Todos os espetáculos fundamentavam-se, primeiramente, em reviver alguns clássicos da dramaturgia infantil como *Robin Hood*, *Branca de Neve*, entre outros, sugeridos pelos próprios alunos, despertando assim o gosto pelo fazer teatral como forma de expressão cultural. Os espetáculos desenvolvidos pelas oficinas, além de participar dos festivais estudantis regionais, circulavam gratuitamente pelas escolas com o intuito de promover a arte teatral, sensibilizando todos.

Assim, outros espetáculos oriundos das oficinas do grupo Aldeia Teatral tiveram a oportunidade de circular pelos festivais, ora conquistando prêmios, ora sendo questionados pela fraca proposta cênica, expondo-se perante as incertezas. Assim aconteceu com os espetáculos *Hobin Hood*, no II Festejo em 2010, e no Festival de Tapejara¹¹, em 2012, *As Princesas*, no Maxi

destaques. Em todas as edições, houve debates após os espetáculos.

¹¹ O Festival de Teatro de Tapejara é promovido pela Secretaria de Educação, Desporto e Cultura através do Departamento de Cultura e em 2014 realizou a sua XIV edição. O evento busca estimular a criação artística no meio estudantil e é voltado para produções teatrais de caráter amador envolvendo escolas de ensino infantil, fundamental e médio. Conta com cinco categorias: mirim, infantil, infanto-juvenil, juvenil e livre. São premiados por categoria os três melhores espetáculos, melhor figurino, melhor cenário, melhor direção, melhor ator, melhor atriz e prêmio especial do júri.

em Cena¹² (ver Foto 9), em Maximiliano de Almeida em Cena, em 2013, e *Pluft - O Fantasma*, no Festival Regional de Paim Filho¹³ (2015), *Um Homem chamado Fiorentino Bacchi*, nos festivais de Tapejara, Paim Filho e Santa Cecília, em 2014, e *Alice do País das Maravilhas*, no Festival de Santa Cecília, em 2015, no Estado do Rio Grande do Sul. Em 2012, o grupo Aldeia Teatral teve uma das suas experiências mais significativas com o espetáculo *A Gauchinha*. Pela primeira vez, o grupo se apresentou em Porto Alegre, no Festival Internacional de Teatro Estudantil (FITE)¹⁴.

¹² A 10ª edição do Festival Maxi em Cena aconteceu no mês de junho de 2015, com realização do grupo Selenita e apoio da Prefeitura Municipal de Maximiliano de Almeida, e com coordenação estadual do IEACEN. Paralelo ao Maxi em Cena, é organizado um festival estudantil, *Novos Talentos*, que em 2015 teve a sua 2ª. edição realizada através da secretaria Municipal da Educação.

¹³ O Festival Regional de Paim Filho teve a sua primeira edição no ano de 2014, com realização do Grupo de Teatro Local e da Secretaria Municipal da Educação de Paim Filho. Na primeira edição do festival, o grupo Aldeia Teatral foi convidado para apresentar o espetáculo de encerramento, com a peça *Sonhos*, objeto desta pesquisa.

¹⁴ A ideia do FITE é abrir um espaço para intercâmbios em que grupos de teatro de instituições de ensino e professores da área poderão apresentar os seus trabalhos, trocar experiências e investir em sua formação. O festival, que é coordenado pela Prefeitura Municipal, Aresta Cultural, Casa Fora do Eixo e Rede do Circo de Porto Alegre, teve a sua única edição em 2012, além de 40 apresentações em seis dias, com participantes de todas as regiões do país, e também grupos que representaram Argentina e Moçambique. O festival, que não tem finalidades competitivas, conta com a participação de profissionais qualificados, selecionados pela curadoria do festival para analisar as produções apresentadas, estimulando o crescimento e o aprofundamento de alunos e de professores. Após cada apresentação, os convidados conversam com os grupos em sessão aberta. A intenção é fomentar o ensino de teatro nos espaços pedagógicos e reconhecer os trabalhos já realizados (FESTIVAL FITE, 2015, p. 1).

Outra experiência expressiva do grupo em festivais foi com o espetáculo *Roda de Chimarrão*, que teve a sua estreia no dia 24 de abril de 2012. Nessa data, foi instituído o Dia Nacional do Chimarrão e, graças ao espetáculo relacionado ao tema, pela primeira vez o grupo Aldeia Teatral participou do programa de televisão *Jornal do Almoço*, produzido pela RBS TV (Rede Brasil Sul de Televisão) de Erechim/RS. A peça foi aprovada pela Lei Rouanet, com recursos captados do Consórcio Machadinho Energética, por meio dos quais foi possível circular pelas escolas regionais.

O espetáculo foi inspirado na lenda indígena da erva-mate, que narra a história de um guerreiro guarani que, cansado pela velhice, não podia mais ir para a guerra. Então o guerreiro recebeu um mensageiro enviado por Tupã, que lhe entregou um galho de árvore de Caá (erva-mate) e o ensinou a preparar a infusão, frisando que isso lhe devolveria as forças e o vigor. No enredo, surge o personagem *Chimarrito*, que representa o chimarrão e que terá como missão encontrar a erva perfeita. Para isso, Chimarrito enfrentará a maldosa erva Caúna.

Este espetáculo tem uma poética direcionada para o público infantil e foi desenvolvido com muito movimento corporal através do método de mimese e corpórea. O elenco percorreu o interior do município pesquisando uma linguagem corporal interiorana e os rituais dos seus habitantes ao tomarem chimarrão, além de buscar conhecer mais sobre as diversas relações que o mate proporciona. Nesse processo, o grupo participou de um projeto cultural através da lei de incentivo a projetos culturais, Lei Rouanet, com o patrocínio da Usina Machadinho, que possibilitou realizar seis meses de ensaio, três vezes por semana, para a construção do espetáculo.

O cenário tem ao fundo um painel construído de jornal que cria um ambiente propício para o jogo teatral, e os elementos cênicos utilizados possibilitam uma recepção aberta, em que os signos evocam a diversidade das experiências cotidianas. Com essa peça, conquistamos o prêmio de melhor espetáculo pelo júri popular no Maxi em Cena, em 2012 (ver Foto 5).

Foto 5 – Matéria no jornal *Boa Vista* de Erechim sobre resultado do festival Maxi em Cena (2012)



Fonte: Jornal Boa Vista. **Matéria peça Roda de Chimarrão.** Disponível em: <http://www.jornalboavista.com.br/site/noticia/12495/espetaculo-roda-de-chimarrao-ganha-premio-de-melhor-espetaculo-juri-popular-ix-maxi-em-cena-2012>. Acesso em: 20 abr. 2015.

Faço alguns relatos e aproximações das práticas teatrais nos festivais regionais para realçar a importância desses espaços na relação do grupo com a linguagem teatral proposta pelos jurados e curadores, assim como por outras experiências teatrais, de outros grupos e escolas.

São espaços que contribuíram para a transição poética do grupo. A maioria dos espetáculos do Aldeia Teatral passou por esse laboratório de experiências proporcionado pelos festivais, com sugestões, dicas e ideias referentes ao desenvolver teatral. É um pensar coletivo sobre a obra e sobre o fazer artístico. São percepções que o grupo foi trazendo para o seu trabalho prático, na busca de uma poética própria.

1.4 PROCESSOS DE CIRCULAÇÃO

Num município pequeno como Machadinho, não é possível manter-se uma temporada em cartaz, pois não há público para tal, por isso o objetivo é circular pela região, por outros municípios. A circulação é fator relevante para a continuidade do grupo, de um grupo com necessidades de promover as suas atividades, de um grupo de atores que dependem da arte para viver e sobreviver. Fazer teatro requer muita superação, pois é uma atividade imprevisível que exige disposição para realizar todas as atividades do dia a dia, ensaios, manutenção dos cenários, figurinos e adereços, divulgação, além da disponibilidade para percorrer os municípios, seja em dias de semana ou sábados, domingos e feriados.

Dessa forma, compreender a realidade do grupo é importante para perceber as suas virtudes e as suas debilidades na construção dos espetáculos, de uma prática teatral que circula por dezenas de municípios no

interior dos estados do Rio Grande do Sul e de Santa Catarina, por suas realidades e adversidades culturais. É também fundamental compreender e ser compreendido, numa região com predominância de descendentes europeus italianos, alemães e poloneses, tendo os valores da Igreja Católica como pensamento hegemônico. Nesse sentido, tem sido fundamental para o grupo se situar e entender os contrastes e as suas adversidades culturais.

O grupo Aldeia Teatral assumiu assim uma característica comunitária, com uma linguagem popular que busca diálogo com as realidades locais nas quais se insere, ao mesmo tempo que se propõe a transgredir valores através de suas propostas poéticas, oferecendo uma visão crítica e provocadora para os seus espectadores.

É através das experiências artísticas que pode ser descrito o caminho do grupo, construído por momentos de aplausos pelo resultado do espetáculo como também por momentos de choro e decepção, circulando por lugares “inapropriados”, com ginásios lotados, crianças correndo pela frente do palco durante a apresentação, bares funcionando ao mesmo tempo que era realizada a apresentação.

O grupo foi experimentando realidades e estratégias de diálogo com o seu público. É preciso estar sempre em mutação, moldando-se perante as adversidades, transformando os espaços, aprendendo a se adaptar, pois é nesses contratempos que se transgride, fazendo brotar formas de transpor, de recriar a sua linguagem, estabelecendo formas de a arte continuar sobrevivendo.

O grupo Aldeia Teatral procurou então sistematizar uma forma de fazer circular os seus espetáculos, principalmente através das Secretarias

Municipais de Educação e Assistência Social, com as quais mantém uma relação frequente. Essas secretarias agem como mediadores culturais, escolhendo os espetáculos que serão apresentados em seus municípios. Para a efetivação desse processo, tais secretarias incluem o teatro na programação do calendário de eventos do município, promovendo-o gratuitamente para todos os munícipes, geralmente com ônibus percorrendo as comunidades do interior, reunindo assim um grande público, ou em parceria com as escolas, para todos os estudantes. Assim, torna-se comum o grupo se apresentar para plateias acima de 500 pessoas, na maioria das vezes, em ginásios esportivos.

O teatro, nesses municípios, aos poucos foi se tornando um produto artístico, sendo oferecido aos munícipes como parte da política cultural. Nesse movimento, as entidades públicas passaram a promover os espetáculos do grupo com caráter de entretenimento e de uma forma gratuita para a comunidade. O teatro produzido na região passou assim a ter como público os mais diferentes grupos sociais, com uma plateia formada por grupos de idosos, clubes de mães, estudantes de escolas públicas, estudantes de projetos especiais, famílias carentes, entre outros.

Algo importante no propalar dos espetáculos do grupo é quanto a uma característica peculiar: o fator geográfico. O grupo está localizado na região norte do Rio Grande do Sul, que concentra um grande número de pequenos municípios distantes aproximadamente 20 km uns dos outros, o que facilita a divulgação e a circulação das peças teatrais. Outro fator é que seguidamente são promovidos encontros regionais de gestores públicos, ocasião em que é possível mostrar o trabalho para um número expressivo de lideranças, tais como secretários

municipais, coordenadores pedagógicos, assistentes sociais, psicólogos e diretores escolares, os quais agem como promotores dos eventos.

Todavia, descobrimos com o tempo que é necessário estar sempre preparado para o imprevisível ao circular por uma região onde a maioria das estradas é de chão batido, enfrentando os atoleiros em tempos de chuva, as precárias pontes de madeira, balsas e buracos que seguidamente fazem estourar os pneus. É necessário levar em conta essas dificuldades para compreender o universo de instabilidades que povoa a prática teatral do grupo e assim entender certos temores que ainda afetam os seus integrantes. As dificuldades práticas, de locomoção e de circulação requerem também muita dedicação, além daquela necessária ao fazer artístico.

Foto 6 – Os carros dos integrantes do grupo Aldeia Teatral cheios de lama



Fonte: Graciela Pozzer (2012). Aldeia Teatral. **Peça Expresso Ambiental em Pinhal da Serra**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=506607512726037&set=a.506607412726047.1073741835.100001303771627&type=3&theater>>. Acesso em: 20 ago. 2015.

Pode-se dizer que a recepção dos espetáculos teatrais inicia-se desde o primeiro contato do grupo com os municípios, com os seus gestores, a cada telefonema, a cada e-mail, a cada *release* enviado. O grupo Aldeia Teatral tem a preocupação de esclarecer a proposta artística, o processo de pesquisa, o pensamento crítico, a preocupação social e comunitária dos espetáculos, e com isso gerar uma expectativa de recepção.

As relações com os municípios ultrapassam os limites do palco, o diretor teatral deixa de ser apenas artista, torna-se gestor das ações no próprio município. Numa determinada apresentação, antes de iniciar o espetáculo teatral para a Secretária Municipal da

Assistência Social, o prefeito municipal chamou-me até o palco e falou para a plateia: “Até aqui, a responsabilidade foi minha, agora passo a responsabilidade de seguir com o nosso encontro para o grupo Aldeia Teatral”, deixando claro o nosso comprometimento. Nesse sentido, o grupo assume a incumbência de conduzir as ações do próprio município, além da condição de o artista estar sob responsabilidade perante a comunidade.

A descrição do processo de circulação pelos municípios, a meu ver, contribui também para compreender as diversas interferências que esse nível de recepção teatral produz no próprio fazer artístico e nas escolhas poéticas do grupo. São dificuldades e necessidades que provocam um pensar sobre o fazer teatral, nos temas escolhidos, nos próprios conceitos estabelecidos pelo grupo, na parte administrativa, e principalmente na parte poética.

Com os recursos dos projetos culturais via Lei Rouanet, com os quais o grupo foi contemplado, foi possível a aquisição de equipamentos que facilitaram o nosso trabalho, melhorando a qualidade de som, de luz e de transporte, o que resultou em maior autonomia do grupo e controle sobre a sua própria criação. O domínio dos equipamentos, principalmente de uma microfonia sem fio, foi fundamental na trajetória do grupo, pois a maioria dos espaços em que nos apresentamos são ginásios esportivos (ver Foto 7), com péssima acústica e sempre com muitas pessoas, tornando-se inaudível sem a utilização da microfonia.

Foto 7 – Público da apresentação da peça *Nascentes*, no Ginásio Municipal de Cacique Doble/RS



Fonte: Créditos: Ramon Quadros. Grupo Aldeia Teatral. **Público das Nascentes.** Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=695285437191576&set=a.695285250524928.1073741865.100001303771627&type=3&theater>>. Acesso em: 2 ago. 2015.

Para facilitar a circulação, o cenário foi desenvolvido com uma proposta de biombos, que serviam como camarim, sendo utilizados em quase todos os espetáculos para que fosse possível se apresentar em qualquer espaço alternativo: na rua, na praça, em salão paroquial, ginásio poliesportivo, salas de aulas, refeitórios escolares, igrejas, câmara de vereadores, Centro de Tradição Gaúcha (CTG), entre outros.

Um dos momentos significativos em que o grupo encontra-se diretamente com o público que acabou de assistir ao espetáculo é quando, após algumas apresentações promovidas pelas secretarias de Assistência Social¹⁵, é servido um lanche comunitário para todos os presentes e para os artistas. Esse é um momento descontraído, ocasião em que os atores conversam com o público. Nesse momento, é possível obter uma percepção de como o público recebeu o espetáculo, quais as suas primeiras impressões. A relação do teatro com a vida daqueles que o assistem vem à tona, e muitos contam as suas experiências, as suas lembranças. Conversar com o espectador, escutar os seus sentimentos, as suas histórias, é promover uma troca muito interessante e, nesses instantes, aprende-se muito. Certo dia, um senhor de 70 anos falou emocionado que era a primeira vez que assistia a uma peça de teatro e que guardaria aquele momento para o resto de sua vida.

Pode se dizer que a maioria do público que assistiu aos espetáculos do grupo Aldeia Teatral não estava habituada com a linguagem teatral. Imagino que a referência desse público seja, muitas vezes, os programas de televisão. Exemplo disso foi um caso num município em que o grupo foi apresentar o espetáculo *Chimarrito*, no ano de 2013. Naquele momento, a esposa

¹⁵ A Secretaria Municipal de Assistência Social é o órgão da administração municipal responsável pela formulação, pela implementação e pelo controle da política pública de Assistência Social. Através de profissionais como psicólogos e assistentes sociais, há um trabalho permanente com grupos de convívio, a maioria em comunidades carentes. Frequentemente, essas secretarias promovem grandes encontros festivos, com apresentações artísticas. É nesses encontros que por vezes o grupo Aldeia Teatral se apresenta.

do prefeito relatou que, ao convidar o filho para ir ao teatro, ele perguntou: “Mãe, o que é teatro?”. Para explicar, ela respondeu: “É a mesma coisa que acontece na novela”.

Por isso, é fundamental problematizar a relação do teatro com a plateia que frequenta os espetáculos do grupo Aldeia Teatral, de modo que a apreciação da obra aconteça e possa ser explorada ao máximo. Para o autor Desgranges (2012, p. 21), “o ato artístico solicita, pois, uma disponibilidade distinta do espectador. Disponibilidade essa que não parece evidente e que não pode ser compreendida como um talento natural, mas sim como uma conquista cultural”. Essa conquista cultural do espectador se dá pelo diálogo deste com a proposta do espetáculo, que busca uma construção de pensamento estimulada pelas preposições artísticas.

O caráter extraclasse da experiência teatral com os estudantes é aqui um aspecto interessante, pois possibilita utilizar um emaranhado de fios que conduzem à recepção, passando por vários mediadores culturais até chegar ao espectador. Descrever esses rituais que antecedem o momento efêmero do espetáculo pode ser determinante na relação dos estudantes (atores e público) com a construção de suas subjetividades.

Afinal de contas, vive-se num mundo contemporâneo imediatista, numa sociedade de consumo, da cultura da imagem, com interferências do poder da mídia que podem ser desastrosas, em que você adquire um produto não pela sua qualidade, mas pela expectativa que a mídia sugere. Nesse sentido também, pode-se dizer que, na prática teatral, os fôlderes, os *releases*, as divulgações dos espetáculos estão cada vez mais “encantadores” e “mistificadores”. E, da mesma forma, é possível dizer que o teatro parece um “produto de consumo” oferecido nas e pelas escolas.

Conforme Ferreira (2006), “as escolas aparecerem no cenário atual como um amplo filão de consumidores ávidos a ‘enriquecer culturalmente’ seus alunos”. Para atender a essa demanda perceptiva das escolas, as propostas cênicas incluem, cada vez mais, temáticas curriculares gerais e específicas nos espetáculos. A força intrínseca de reflexão e questionamento que a arte propõe, segundo Ferreira (2006), não é o que está em questão quando muitos dos espetáculos são escolhidos. Conforme essa autora:

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 aos quais os alunos assistem e ao valor que estas experiências podem ter na vivência deles (FERREIRA, 2006, p. 17).

Nesse sentido, o teatro pode deixar de exercer a sua função lúdica de ativar o espectador a pensar e a refletir através da apreciação artística para tornar-se apenas mais um produto extracurricular, uma aula de reforço dos diversos temas de que o currículo escolar necessita. Um processo de “didatismo autoritário”, como diria Pupo (1991) ou, ainda, um excesso de intenções didáticas, nas palavras de Carneiro Neto (2003). Porém, tais armadilhas estão presentes nas práticas teatrais daqueles que querem produzir e fazer circular os seus espetáculos. Nesse refletir e pensar sobre as escolhas poéticas e os objetivos que tínhamos com cada trabalho num contexto em que a circulação que se dá nas escolas

em eventos municipais é que busco problematizar o espetáculo *Sonhos*.

A necessidade dos coordenadores pedagógicos das escolas de que cada espetáculo deve ter uma lição subentendida como item primordial para ser escolhido tem conduzido os grupos teatrais a dar visibilidade a “conteúdos” específicos. Pode-se dizer que isso faz parte da realidade das escolas, dos grupos teatrais que pretendem circular nesses espaços. Esse didatismo no teatro, de acordo com Ferreira (2006, p. 20), “tem servido somente para ensinar às crianças espectadoras que ali estão para aprender conteúdo, alguma lição, e não apenas lhes propiciar ou incentivar o gosto pelo prazer e pela aprendizagem que a experiência estética proporciona”. O grupo Aldeia Teatral buscou desafiar essa realidade através da proposta poética do espetáculo *Sonhos*, o qual busca romper com esse didatismo que por vezes esteve implícito em alguns dos espetáculos do grupo.

1.5 AS DIVERSAS TEMÁTICAS

Vários foram os caminhos pelos quais o grupo transitou, sempre propenso a metamorfosear-se e a ser atravessado por propostas que colaboravam no fazer e discutir teatral. O grupo percorreu diversos temas e assuntos envolvidos em causas locais e regionais, transitando pela cultura gaúcha, por questões ambientais, por eventos comunitários e religiosos ou pela cultura popular.

Após as problemáticas sociais, o grupo fez uma imersão na cultura gaúcha, buscando uma transição para a linguagem infantil através do espetáculo *A Gauchinha* (ver Foto 8), desenvolvido por uma pesquisa inspirada nos textos de Simões Lopes Neto (1965), que

trata das lendas *Negrinho do Pastoreio*, *Boitatá* e *Salamanca do Jarau*. Trata-se de um espetáculo pelo qual o grupo Aldeia Teatral recebeu incentivos desde a estreia, quando participou num seminário estadual da cultura gaúcha em Erechim/RS, ocasião em que o palestrante e especialista das tradições gaúchas, Prof. Dirceu Borges, teceu inúmeros elogios ao espetáculo. Foi uma experiência positiva e maravilhosa para um grupo que veio de uma cidade pequena.

Com o espetáculo *A Gauchinha*, o grupo Aldeia Teatral buscou relatar e questionar um assunto muito importante no conviver social dos pequenos municípios, que é o êxodo rural. Muitos agricultores venderam as suas terras e foram morar nas periferias de Caxias do Sul e Bento Gonçalves, em busca de um futuro promissor. E isso gerava um desconforto entre os moradores do interior, visto que a população estava diminuindo vertiginosamente. Nesse sentido, o grupo buscou mapear alguns dados significativos e propalar os valores que a cultura gaúcha e interiorana tem, sua essência para uma vida saudável e digna. Assim, a trama do espetáculo acontece no meio rural e narra a trajetória da personagem Marieta, que está prestes a ser enviada para a cidade por seu pai, doente de desânimo e cansado de viver no interior. Entretanto, surge a borboleta Margarita, que guiará Marieta pelas três maiores lendas gaúchas – *Negrinho do Pastoreio*, *Boitatá* e *Salamanca do Jarau*, inspirado nos contos de Simões Lopes Neto. O objetivo de Margarita é fazer com que Marieta vivencie a cultura rio-grandense para encontrar o espírito gaúcho e salvar o seu pai.

Foto 8 – Espetáculo *A Gauchinha* (2008), com Marcelo Forni, Naine Baldissera e Ana Flávia Carpes



Fonte: Créditos: Graciela Pozzer. Grupo Aldeia Teatral. **A Gauchinha.** Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1002735259779924&set=a.178136408906484.60832.100001303771627&type=3&theater>. Acesso em: 2 ago. 2015.

A experiência com a cultura gaúcha tornou-se muito representativa para o grupo, possibilitando a criação de outros espetáculos sobre a temática da tradição rio-grandense. Além de *A Gauchinha* (2008), foram desenvolvidas as peças *História de Galpão* (2010), *Chimarrito* (2012) e *Nascentes* (2014), espetáculos que em sua maioria aconteciam em Centros de Tradição Gaúcha (CTGs). Essa paixão pela cultura gaúcha estava presente no próprio elenco do grupo, pois algumas das atrizes participavam de concursos de prenda, como foi o caso de Andressa Maso, que foi representante regional

no Encontro de Arte e Tradição (Enart)¹⁶ da cultura gaúcha.

Assim, a cada espetáculo desenvolvido pelo grupo, foi possível experimentar propostas diferentes de cenários, de interpretação e de aparatos tecnológicos. A peça *A Gauchinha* foi composta com música ao vivo e um cenário de biombos pintados, com dobraduras, como um origami, que ao girar vira uma floresta, uma gruta e um casebre. No espetáculo *História de Galpão* (ver Foto 9), foram pintados quatro painéis de fundo, que eram trocados conforme a cena, proporcionando diferentes ambientes para o público. Numa proposta de linguagem infantil, esse espetáculo mostra a trajetória de dois compadres que foram recrutados para a Revolução Farroupilha, tendo como intento invadir Porto Alegre em 20 de setembro de 1835. Aí tinha origem a República Rio-Grandense. Na trama, João Juvelino, um gaúcho forte e valente que preparava a sua filha Rosinha para participar de um concurso de prenda, recebe a visita de seu compadre Amâncio, um gaúcho não muito forte nem muito valente, o qual trazia a notícia do recrutamento e, ao mesmo tempo, propondo fugir. Porém, Amâncio se vê obrigado a provar a sua valentia perante o seu amor por Rosinha e acaba indo para a guerra. Nessa façanha,

¹⁶ O ENART é um dos maiores festivais de arte amadora da América Latina. É um evento tradicionalista gaúcho. Promovido pelo MTG, é realizado anualmente em três etapas: as regionais, as inter-regionais e a final. Envolve competidores de todo o Estado do Rio Grande do Sul e espectadores de todo o mundo. Estima-se haver mais de dois mil concorrentes por ano e mais de 60 mil espectadores na fase final. É de extrema importância para o Rio Grande do Sul, pois é o maior evento tradicionalista gaúcho do mundo. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Encontro_de_Arte_e_Tradi%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 20 ago. 2015.

surgem personagens cômicos como a Vaquinha Chiquita e o Saci-Pererê.

Na peça *Nascentes*, a proposta foi de utilização de novos equipamentos tecnológicos inseridos no espetáculo, tema que será explorado no subcapítulo *Novas Experiências*.

Foto 9 – Espetáculo *História de Galpão* (2008), com Airtton Fabro, Andressa Tonon, Andressa Maso e Celso Cardoso



Fonte: Créditos: Graciela Pozzer. Grupo Aldeia Teatral. **História de Galpão**. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=178176868902438&set=a.178176505569141.60848.100001303771627&type=3&theater>. Acesso em: 2 ago. 2015.

Em 2010, o grupo Aldeia Teatral começou a erguer bandeira ecológica estreando a peça *Cidade dos Jardins*. Nessa peça, foi relatado um pânico regional que a população viveu em função de um surto da febre

amarela que matou dezenas de bugios¹⁷. Visando sensibilizar as comunidades sobre um falso pânico, criou-se um personagem fictício, um Mosquito Terrorista que espalhava medo e doenças como a febre amarela, tendo sido desenvolvido por um cientista maluco que queria exterminar a população. Porém, o Robô Franzinza, seu antigo projeto, irá contra o seu criador e atrapalhará os planos. Todo o cenário é construído com material reciclável, como jornal, papelão, pedaços de canos, garrafas plásticas e fios velhos, buscando mostrar a importância do que se pode produzir com o “lixo”. Como cena sensibilizante, vários bonequinhos de bugios eram jogados ao chão, simbolizando uma matança.

Foi nesse momento que o grupo abriu-se para o questionamento ambiental, com propostas teatrais que veiculavam o tema, tendo como inspiração os ensinamentos de Leonardo Boff¹⁸. A partir de então, o grupo foi convidado para se apresentar em diversas conferências e eventos que tinham como temática o meio ambiente.

¹⁷ Em virtude do surto de febre amarela, os agricultores começaram a matar os bugios com medo da doença. Assim, os jornais e as rádios da região alertavam a comunidade contra a caça. No dia 29/9/09, saiu uma matéria do Jornal O Globo com a seguinte *manchete*: “Surto de febre amarela provoca caça ao bugio”. Assim, os biólogos gaúchos lançaram a campanha *Proteja seu anjo da guarda*, em defesa dos bugios. Relatos de violência contra os animais surgiram desde o início do surto de febre amarela no Estado (O GLOBO, 2009, p. 1).

¹⁸ Leonardo Boff é teólogo, escritor e professor universitário brasileiro, expoente da Teologia da Libertação no Brasil e conhecido internacionalmente por sua defesa aos direitos dos pobres e excluídos. Atualmente, é professor emérito de Ética, Filosofia da Religião e Ecologia na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Seu trabalho atual está relacionado principalmente com as questões ambientais, tema sobre o qual lançou alguns livros.

A causa ambiental sensibilizou as percepções do grupo, diluindo fronteiras. A cada pesquisa realizada sobre o assunto, percebia-se a importância de mergulhar neste tema, que ao mesmo tempo agia como um gerador de oportunidades. Foi nesse contexto que contribuí na elaboração do livro *Planeta Energia* e colaborei na promoção de seminários e na criação dos espetáculos teatrais *Entrando Numa Fria*, *Nascentes*, *Revolta do Lixo Papão* (ver Foto 10) e *Expresso Ambiental*. Trabalhava como palestrante, escritor, diretor e ator.

Nesse momento, o grupo Aldeia Teatral fortificou-se numa parceria com a produtora cultural, Prof^a. Ma. Magna Barp, que atualmente preside o Instituto Humaniza¹⁹, com a qual foi possível desenvolver alguns projetos culturais pertinentes para a manutenção do grupo, a saber: *Roda de Chimarrão I*, *Roda de Chimarrão II*, *Caravana Ambiental*, *A Cultura da Sustentabilidade*, *A vida Imita a Arte*, todos realizados via Lei Rouanet, por meio do Ministério da Cultura e com o patrocínio das Usinas Hidrelétricas (UHEs) regionais, circulando por dezenas de municípios.

¹⁹ O Instituto Humaniza é uma entidade com sede em Sananduva/RS, sem fins lucrativos, que atua desenvolvendo projetos culturais, esportivos, ambientais, sociais e educacionais. Teve a sua fundação oficial em agosto de 2011. No entanto, iniciativas do grupo, de modo informal, já eram realizadas há muitos anos. A entidade desenvolve projetos financiados por leis de incentivo, editais de corporações e governos.

Foto 10 – Beloni Panisson, Andressa Maso e Henrique Menon, no espetáculo *Revolta do Lixo Papão*, na Escola Padre Vieira em Anita Garibaldi/SC (2012)



Fonte: Créditos: Lucas Panisson. Grupo Aldeia Teatral. **Revolta do Lixo Papão.** Disponível em: <http://www.aldeiateatral.com.br/site/pecas/a-revolta-do-lixo-papao.html>. Acesso em: 20 abr. 2015.

Com o espetáculo *Revolta do Lixo Papão*, o grupo conciliou uma linguagem lúdica abordando discussões sobre a conscientização ambiental, reciclagem, poluição das águas, dos solos e do ar, e os devidos cuidados com o meio ambiente. No enredo, o grupo mostra a transformação de um pequeno lixinho despejado por acaso numa praça em um grande inimigo do meio ambiente: o Lixo Papão. Ele fará de tudo para destruir a

Mamãe Natureza, que contará com a ajuda do Capitão Verde e dos Soldadinhos do Meio Ambiente para se defender de suas maldades. O cenário é dinâmico e conta com efeitos cenotécnicos, como a chegada do Capitão Verde em perna de mola, e muita interação com a plateia.

A realização desses projetos culturais foi um propulsor das atividades do grupo, pois foram três anos consecutivos em que os atores ganhavam cachês fixos e o grupo se estruturava. A circulação foi facilitada atendendo às necessidades do patrocinador, do produtor cultural e dos coordenadores escolares que acolhiam os projetos. Porém, internamente, o grupo refletia sobre o seu fazer teatral e sobre a forma com que vinha desenvolvendo os espetáculos. É importante circular e manter-se ativo, como da mesma maneira é importante o desenvolver teatral e as suas propostas poéticas, que mantêm as características do grupo.

Certas perguntas nos instigavam: como transcender as práticas impositivas que propunham uma moral e um tema determinado? Como tornar pertinente a proposta dos espetáculos teatrais nos currículos escolares ou nas programações escolares? Como despertar a importância da estética do sensível? Como despertar os mediadores culturais para as possibilidades criativas que o teatro pode oferecer?

Pode-se dizer que o grupo Aldeia Teatral tornou-se eclético e que as propostas desenvolvidas surgem de suas práticas, de suas andanças, de suas necessidades, estabelecendo estratégias que permitiram com que o grupo circulasse o ano todo. Isso permitiu uma estabilidade maior na manutenção do elenco, possibilitando experimentar novas temáticas, rompendo barreiras e metamorfoseando-se. As diversas propostas sempre inquietam e desafiam o grupo, navegando por

caminhos desconhecidos, por águas turbulentas, oxigenando o pensar teatral, movimentando e permitindo ser movimentado.

Com esse pensar, o grupo se propôs a navegar, por exemplo, pela forma cômica, pois se ouvia, e se ouve ainda, entre o público da Aldeia Teatral que teatro é para rir, que tem de ser cômico. Apresentar uma comédia tornou-se essencial no diálogo com a cultura regional. Foram então criados os espetáculos *Zé da Roça*, *Rir para Não Chorar* e *Seções Femininas*, peças cômicas e com linguagens populares.

Com a peça *Zé da Roça*, foi desenvolvido o primeiro espetáculo de rua da companhia, com uma proposta de comédia popular, tendo no enredo uma farsa cômica em que o personagem principal, Zé da Roça, se faz passar por um herdeiro rico para conquistar a sua amada. Essa peça mostra um jeito alegre e popular de se fazer teatro. No ano seguinte, acreditando nessa concepção, o grupo convidou o diretor teatral Márcio Silveira, do grupo *Manjerição*, de Porto Alegre, para realizar uma oficina de preparação de atores e dar sugestões para o espetáculo. Um intercâmbio significativo e promissor teve início com outros diretores teatrais (ver Foto 11).

Foto 11 – Matéria no jornal *Bom Dia*, de Erechim, sobre a assessoria do diretor teatral Márcio Silveira

BOM DIA

Página Inicial Editorias Variedades Municípios

Buscar no Site

Registre-se Acessar

Aldeia Teatral treina para aperfeiçoar ações

última modificação 15/01/2013 17:21

Beloni Panisson, Tainá Fraron, Andressa Maso, Márcio Silveira, Naiane Baldissiera e Ailton Fabro. Foto: Ana Laura Pozzer Fabro

No início deste ano, o grupo Aldeia Teatral de Machadinho realizou um treinamento com o ator, diretor, Mestre em Teatro e Conselheiro Nacional de Políticas Culturais, Márcio Silveira, visando o aperfeiçoamento técnico e corporal dos integrantes do grupo, visto que o mesmo representa uma força de expressão cultural na região, tendo vários espetáculos agendados para os próximos meses.

A oficina de 40 horas teve como objetivo: fortalecer o trabalho do grupo e promover o intercâmbio de técnicas teatrais contemporâneas com o Diretor Teatral do Grupo Manjencio, que tem percurado o Brasil e a América Latina com seus trabalhos. Dentro deste processo, buscou-se aplicar as técnicas no espetáculo de rua "O Zé da Roça", que conta uma divertida estória de um moço que tenta a todo custo conquistar a sua amada.

Esse espetáculo é uma sátira dos costumes rurais, contada em cima de uma canoça com muita música ao vivo e muita comédia. Essa peça pode ser apresentada em eventos e datas comemorativas de entidades e municípios. Mais informações sobre o grupo, pelo telefone (54) 9982-8228 ou pelo site www.aldeiateatral.com.br.

Previsão do Tempo

CLIMATEMPO

RS - Campinas do Sul

18/01 Sex
17/ 30
0%, 0mm
Sol com algumas nuvens. Não chove.

VER VIDEO

Confira a previsão completa para sua cidade!

Publicidade

LIDER NA REGIAO! BOM DIA

100% NOVO (54) 3519-8500

SOLAR IMÓVEIS

Fonte: Grupo Aldeia Teatral. **Matéria do Jornal Bom Dia – Erechim.** Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=834525759934209&set=a.181625478557577.62322.100001303771627&type=3&theater>. Acesso em: 20 jun. 2015.

O processo de criação e construção da dramaturgia dos espetáculos sempre contou com a colaboração dos atores, primeiramente em pesquisas e discussões sobre o assunto definido, depois nas improvisações, buscando-se ouvir e discutir as ideias dos atores – um processo coletivo, portanto. Por exemplo, a atriz Beloni Panisson sempre desafiou o grupo a desenvolver um espetáculo sobre a cultura italiana. Surgiu então, em 2010, o espetáculo *Rir para Não*

Chorar, que retrata um casal de italianos com uma linguagem que mistura português e falas em dialeto italiano.

O espetáculo é uma comédia popular que trata do cotidiano de um casal de Italianos quando as suas inquietudes e os seus desejos vêm à tona. Na trama, Ino, um típico sovina e mal-humorado, sequer se lembra das datas comemorativas de seu casamento com Rosina. Ambos têm uma relação de muitas desavenças e discussões, porém, com a chegada inesperada da Dona Morte, Ino é obrigado a fazer um acordo para viver mais alguns anos, provocando um grande questionamento existencial. O espetáculo é composto por personagens típicos, e através de uma linguagem grotesca desenvolve um divertido jogo em função do tempo e da vida, fazendo aflorar os sentimentos e os sonhos humanos. O espetáculo foi premiado como melhor texto adulto no Festival Estadual do IEACEN – Maxi em Cena, uma peça cômica composta por personagens típicos regionais (ver Foto 12).

Foto 12 – Cena do espetáculo *Rir para Não Chorar* no Festival Maxi em Cena (2010) com Airton Fabro, Beloni Panisson e Naiane Baldissera.



Fonte: Créditos: Graciela Pozzer. Grupo Aldeia Teatral. **Rir para Não Chorar.** Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1003843099669140&set=a.1003843059669144.1073741897.100001303771627&type=3&theater>. Acesso em: 13 jul. 2016.

Noutro momento, quando sentamos para discutir a próxima produção, a atriz Naiane Baldissera, que cursava Psicologia, trouxe uma questão que estava no auge das discussões acadêmicas, no enfoque do movimento feminista, que traz como pauta as discussões sobre a violência verbal do homem sobre a mulher, a sexualidade feminina, a desigualdade de oportunidades de emprego e renda, o excesso de afazeres domésticos, a autoestima feminina, a submissão, entre outros. A partir desse debate, foram pontuados os assuntos mais

pertinentes, e foi organizado o roteiro para improvisações, surgindo assim o espetáculo *Seções Femininas* (ver Foto 13).

Foto 13 – Espetáculo *Seções Femininas*, em Caseiros/RS (2011)



Fonte: Créditos: Ramon Quadros. Grupo Aldeia Teatral. **Seções Femininas.** Disponível em: <http://www.aldeiateatral.com.br/site/pecas/sesoes-femininas.html>. Acesso em: 22 jun. 2015.

Lançado em 2011, o espetáculo possui uma linguagem de comédia de costumes e aborda a crise de um relacionamento conjugal a partir das dificuldades de convivência, das atividades domésticas, do relacionamento amoroso e da falta de compreensão mútua. Na trama, o casal Eduardo e Sandra acaba se

separando, entretanto, de uma forma cômica, surgem personagens que ajudarão no desfecho da história. A mãe de Sandra promoverá um grande questionamento para uma vida mais prazerosa. Carla, a melhor amiga de Sandra, dará conselhos a ela e a ajudará a destravar-se para vida, indicando um pai de santo que baixará o espírito da avó de Sandra para revelar um segredo na reconquista do seu amor. No final, o casal rediscute todo o relacionamento, representando assim uma reconquista através de uma luta interna de ambos ao tratar uma relação amorosa.

A peça percorreu dezenas de municípios, rendendo várias críticas, como, por exemplo, da diretora da Casa de Cultura de Sananduva/RS, a Prof^a. Silvia Regina Tartari Brusco, na revista *Comunicação*, de Tapejara/RS, que possui circulação regional:

Tendo assistido a mais uma peça do grupo Aldeia Teatral de Machadinho, dirigido pelo meu grande amigo Airton Fabro “Sessões Femininas”, na Casa da Cultura Prof. Hilário Copatti, no dia 26 de abril do corrente ano, este me pareceu ser o mais surpreendente espetáculo a que assisti até agora neste espaço cultural, por dois motivos: primeiro, pela quantidade de casais e jovens que vieram prestigiar a peça, quase lotando a casa, e outro, pela maneira engraçada que ele abordou temas intrinsecamente ligados à nossa sociedade, como uma espécie de radiografia ao longo do século XX. Com isto, significa que Airton tem uma visão atual do mundo moderno, priorizando aspirações, inquietações e perplexidades que as passa ao seu público de uma maneira muito engraçada, arrancando sucessivas gargalhadas da plateia, mas

também abordando temas e compartilhando com milhares de espectadores ao longo de uma década de trabalho, para que estes, além de se divertirem, reflitam sobre situações cotidianas. Mas aqui se torna evidente que o autor alargou seu universo temático ao enveredar por um caminho mais politizado, mas sem renunciar ao humor crítico sempre presente em suas peças [...] (BRUSCO, 2012, p. 10).

Fazer uma análise da recepção teatral através dos meios de comunicação, das críticas, é uma forma de dar voz à recepção, de dar visibilidade de como a comunicação está chegando ao espectador. Dessa forma, a crítica tem sido um importante elemento de comunicação, mostrando como foi a reação do espectador ou como a imprensa se posicionou diante do espetáculo, expressando tanto a voz de referências na área da cultura como as suas próprias concepções ideológicas.

Outra matéria, divulgada pelo Jornal A Folha do Sul, do município de Não me Toque/RS, descreveu “que a comédia arrancou muitos risos pela identificação do público com a situação da protagonista da história e pela abordagem. Porém, a linguagem escrachada não foi do agrado de todas” (JORNAL A FOLHA DO SUL, 2013, p. 1). Essa crítica apontou para o desgosto de parte do público em relação à linguagem utilizada. O que seria então linguagem escrachada? Como problematizar essa expressão?

A linguagem escrachada faz parte dos diversos gêneros de humor que estão inseridos nos espetáculos teatrais, programas televisivos, entre outros. Esse gênero torna-se difícil de definir, de mensurar, pois, ao

se fazer isso, está se prevendo uma situação estática e, no caso do humor, acho que as ações são totalmente imprevisíveis. A linguagem escrachada da peça *Seções Femininas* possibilita refletir sobre os conflitos conjugais, propondo um questionamento sobre a sexualidade feminina de uma forma divertida, leve. A proposta do grupo é justamente colaborar para a reflexão do espectador através do humor.

Para ter um parâmetro de análise, cito um exemplo. Recentemente, após uma apresentação do espetáculo *Seções Femininas* na comunidade Linha 10, no município de São João da Urtiga/RS, a psicóloga da Assistência Social, Ediane Zanin, pediu aos espectadores para que eles escrevessem uma palavra que expressasse o que sentiram ao assistir à peça. A maioria citou palavras como compreensão, perdão, amor, felicidade, esperança, família. Com isso, pôde-se perceber que a linguagem humorística usada no espetáculo proporcionou reflexões nos seus espectadores. A partir disso, cabe refletir sobre a intensidade da expressão usada pelo Jornal A Folha do Sul, que me parece ser limitada ao afirmar que a linguagem escrachada não agradou as pessoas. Acho que os meios de comunicação deveriam ampliar a discussão, evitando comprometer o espetáculo perante o leitor.

Dessa forma, percebe-se que a recepção depende dos vários níveis de mediação pelos quais os espectadores são afetados, das características e dos valores culturais nos quais eles estão inseridos, pelas verdades éticas a que são submetidos, pelos pensamentos dominadores. Justifico isso com um exemplo: após uma apresentação da peça *Seções Femininas*, ocasião em que a plateia entusiasmada aplaudiu de pé o espetáculo, o prefeito municipal, de

posse do microfone, expôs o seguinte: “Bem, pessoal, quero lembrar que sem Deus a gente não vive e que precisamos em primeiro lugar dele para ser feliz”, como se fosse um balde de água fria, como se aquilo que o espetáculo questionava fosse errado. Mais tarde, descobri que o prefeito é um pastor evangélico, o que possivelmente justifica a sua fala.

Assim, as diversas reflexões que surgiam no grupo sobre as práticas teatrais e sobre o fazer teatral conduziam a um processo de reexaminar a obra do grupo, com a necessidade de um olhar externo, de um ver as debilidades, questionar as dúvidas. Para isso, foi importante a parceria com diretores de outros grupos teatrais, de forma a se buscar uma renovação do trabalho artístico. Convidou-se então o diretor teatral Nilton Filho para fazer uma reflexão sobre o espetáculo *Seções Femininas*, no qual foram trabalhados alguns conceitos de dramaturgia e de interpretação. Percebemos que uma visão exterior é muito importante para a revisão do trabalho, intensificando a energia grupal.

Nessa trajetória comunitária, o grupo Aldeia Teatral criou muitos vínculos, colaborando em datas festivas, fazendo parte do calendário de eventos dos municípios, contribuindo efetivamente na organização dos espetáculos como *Auto de Natal* e *Paixão e Morte de Cristo*, pelo envolvimento comunitário e pela necessidade que os municípios tinham em promover espetáculos como esses (ver Foto 14).

Foto 14 – Naiane Baldissera e Alex Wink, no espetáculo *Paixão e Morte de Cristo* (2010)



Fonte: Créditos: Rodrigo Polo. Grupo Aldeia Teatral. **Paixão e Morte de Cristo 2010.** Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=783566175030168&set=a.247836521936472.75012.100001303771627&type=3&theater>>. Acesso em: 20 jun. 2015.

Viver numa região culturalmente tradicional marcada por valores religiosos fez com que desenvolvêssemos uma proposta teatral que buscava romper com preconceitos e tabus na comunidade. Em 2010, resolvemos montar um espetáculo sobre a ditadura militar, intitulado *Lembranças a Ferro de Brasa*

(ver Foto 15). Fizemos uma ampla pesquisa com depoimentos sobre o assunto e montamos o espetáculo com aquilo que acreditávamos ser uma proposta significativa para refletir junto com a comunidade, principalmente sobre verdades que foram abafadas, lutas sociais e humanitárias inspiradas em casos reais, o que possibilitava pensar mais a fundo a respeito do autoritarismo dos militares sobre a vida dos civis.

A peça mostra as recordações e os delírios de Verônica, uma mulher de 60 anos que em sua juventude vivenciou os “tempos de chumbo”, época da ditadura militar, sofrendo torturas e abusos, misturando o real com o imaginário. No meio de seus devaneios, ela canta e se imagina uma cantora famosa, e ao mesmo tempo relata o seu passado, quando servia de espiã para o movimento libertário, quando foi violentada e abusada por um militar. Personagens desestruturados psicologicamente pela violência, como o Asno, criam um ambiente sombrio. O grupo fez uma imersão na recente história brasileira, com dados e fatos verídicos, e construiu essa emocionante história com grandes reflexões sobre liberdade.

Foto 15 – Marina Zanchetta e Airton Fabro, no espetáculo *Lembranças a Ferro de Brasa*, em Machadinho/RS (2010)



Fonte: Créditos: Andressa Maso. Grupo Aldeia Teatral. **Lembranças a Ferro de Brasa**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=178144162239042&set=a.178144052239053.60836.100001303771627&type=3&theater>>. Acesso em: 20 jun. 2015

Nesse espetáculo, houve muita pesquisa e muito empenho do grupo, porém em termos de recepção foi um fracasso. Apresentamos a peça somente cinco vezes. Uma das apresentações aconteceu no encontro do Sindicato Rural, que reúne todos os associados no município de Machadinho. Ainda que houvessem gostado, não nos parece que tenham compreendido a

proposta. Fizemos também duas apresentações em uma escola pública, contudo a direção teceu críticas duras ao espetáculo, dizendo que “deveríamos ter mais respeito pelo governo militar”, que “o assunto do espetáculo é um assunto muito complexo, inapropriado para adolescentes”. Entretanto, a apresentação que mais nos decepcionou será relatada na sequência.

Os altos e baixos sempre estiveram presentes na história do grupo, por isso cada vez mais sinto que compreender e discutir a questão da recepção teatral é fundamental, afinal o trabalho é feito tendo em vista o público e o diálogo com ele e com a sua realidade. Um espetáculo que não estabelece qualquer comunicação com o seu público passa a não ter muito sentido. Esse parece ter sido o caso de nossa experiência com o espetáculo *Lembranças a Ferro de Brasa* (Feira do livro). Fomos apresentá-lo num evento festivo religioso em um município próximo. Ao chegarmos, havia cerca de mil pessoas, conforme dados de um dos coordenadores do evento, Celso Cardoso, e todos estavam sentados ao redor das mesas, conversando após o almoço, no local onde seria a apresentação. Dividimos o palco com os equipamentos de uma banda que faria o baile (matiné) após o teatro. Na apresentação, mesmo com o uso de microfones, poucos pararam para escutar. Foi muito deprimente.

Para além do gosto do público e da qualidade do espetáculo, outras questões se instauravam aqui. O tipo de intervenção teatral que propúnhamos pressupunha uma audiência atenta e de certa forma preparada para decifrar alguns conceitos teatrais. Nesses casos, a disposição das cadeiras, o local, o horário e especialmente a preparação do público para o evento teatral eram fundamentais. O espetáculo foi incluído na programação como uma espécie de atração entre o

almoço e a matiné. O público se encontrava assentado da mesma forma que estava no almoço, distribuído em mesas de amigos e familiares para conversas. Talvez, para agravar ainda mais a situação, o tema de nossa apresentação era um tanto polêmico, principalmente porque contestava a força militar, e isso para um público conservador é inadmissível. A relação entre a peça, o público e o tipo de evento pode ter sido uma “armadilha” para o nosso fazer teatral e precisaria ser mais bem discutida.

O espetáculo *Lembrança a Ferro de Brasa* continuou sendo inserindo na divulgação das peças em cartaz do grupo. Como nas demais, foram enviados *releases* e fotos das apresentações para os municípios, porém o espetáculo não foi mais solicitado para ser apresentado. Recentemente, propus para um município fazer a apresentação na Feira do Livro local. Recebemos do Secretário de Educação um não contundente com o argumento de que era uma proposta que provoca certas “contradições sociais”. Isso nos possibilita refletir sobre o preconceito com determinados temas e abordagens sobre os quais os mediadores culturais deixam claros os seus limites. Nesse sentido, o conservacionismo se mantém.

1.6 NOVAS EXPERIÊNCIAS

Movido por desafios, o grupo iniciou uma parceria com o músico Ramon Quadros, que possui um estúdio de edição musical e de gravação, e colaborou efetivamente para desenvolver alguns espetáculos teatrais com a utilização de aparatos técnicos e eletrônicos, desde a utilização de playbacks gravados em estúdios, projetores, efeitos de neve artificial, iluminação de *led*, entre outros.

O primeiro resultado dessa nova experiência foi na produção do projeto cultural *Caravana Ambiental*, composto por três espetáculos diferentes: *Revolta do Lixo Papão*, *Entrando Numa Fria* e *Expresso Ambiental*. Como exemplo de nova experiência, cito *Entrando Numa Fria* (2013), que tinha como desafio construir um espetáculo para o público do ensino médio como uma das condições do Instituto Votorantim Energia – patrocinador do projeto. Dessa forma, ao se pesquisar o mundo dos jovens, percebeu-se que eles estavam focados em músicas sertanejas e em tecnologia, com forte presença de celulares e vídeos, séries, filmes, entre outros. A proposta foi então inserir essas tecnologias no teatro com a expectativa de se obter um resultado positivo.

Assim, o musical *Entrando Numa Fria* foi composto por uma linguagem para o público jovem representado por duas adolescentes, Jéssica e Nanda, que, ao criarem um jornal na escola, iniciam uma investigação para resolver um grande problema ambiental na cidade. Para isso, acabam roubando o carro da Vó Jeofonda para participarem de um festival de música na cidade vizinha, e assim aproveitariam a imprensa para desmascarar o farmacêutico Dr. Fransuê, que está poluindo a água que abastece a cidade para provocar doenças e aumentar a venda de seus produtos na rede de suas farmácias. O espetáculo é desenvolvido tendo como cenário um telão de 4,5 metros, no qual numa mistura de cinema com teatro projeta algumas cenas que interagem com o espetáculo. A experiência mostrou-se exitosa na sua relação com o público, ficando evidente através das filas que se formavam para pedidos de autógrafos após as apresentações (ver Foto 16).

Foto 16 – Plateia cumprimentando os atores após o espetáculo *Entrando Numa Fria*, em Vacaria/RS (2013)



Fonte: Créditos: Airton Fabro. **Público na peça Entrando Numa Fria, em Lagoa Vermelha.** Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=507022196017902&set=a.507020849351370.1073741836.100001303771627&type=3&theater>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

O espetáculo *Expresso Ambiental*, que faz parte do projeto *Caravana Ambiental*, foi desenvolvido com uma proposta de musical para apresentar à comunidade em praça pública (ver Foto 17). A trama relata a trajetória de um trem que passa pelas regiões brasileiras para saber como o povo está cuidando do meio ambiente em suas regiões. No final, o personagem Capitão Verde chega pulando numa perna de mola, uma modernidade tecnológica que desperta muita curiosidade.

Foto 17 – Espetáculo *Expresso Ambiental*, com Tainá Fraron, na comunidade de Espigão Alto, em Barracão (2013)



Fonte: Créditos: Ramon Quadros. Grupo Aldeia Teatral. **Expresso Ambiental**. Disponível em: <<http://www.aldeiateatral.com.br/site/pecas/expyesso-no-byasil-das-mayavilhas.html>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

A partir de então, o grupo buscou novas formas de dialogar com o seu público, com diversas experiências através de audiovisuais e de outras tecnologias, visando interagir com o espectador. Percebe-se um grande envolvimento nas propostas artísticas, principalmente quando se trata de espetáculo ao ar livre, como é o caso de *Expresso Ambiental*, em que o público fica de pé em praça pública (ver Foto 18) assistindo e participando. Talvez o aspecto regional das temáticas tenha consolidado o reconhecimento nas cidades da região. O grupo caracterizou-se pela defesa da cultura regional, ministrando cursos em várias cidades, participando dos festivais regionais e fomentando assim a cultura.

Foto 18 – Público do espetáculo *Expresso Ambiental*, em Maximiliano de Almeida/RS (2013)



Fonte: Crédito: Ramon Quadros. Grupo Aldeia Teatral. **Público do espetáculo *Expresso Ambiental*.** Disponível em: <<http://www.aldeiateatral.com.br/site/pecas/expyesso-no-byasil-das-mayavilhas.html>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

Em 2014, foi desenvolvido o espetáculo *As Nascentes*, o qual utilizou uma linguagem de vídeo, teatro e música que conta a divertida trajetória do personagem *Chimarrito*²⁰ e de sua companheira Cambona, o símbolo da erva perfeita, percorrendo as

²⁰ Chimarrito foi um personagem criado pelo grupo Aldeia Teatral para representar a cultura gaúcha e também para ser um narrador das histórias. Com a cabeça em forma de cuia e com roupa de gaúcho, ele foi incluído em dois espetáculos, *Roda de Chimarrão* e *Nascentes*.

nascentes do rio Uruguai, relatando várias histórias de balseiros e de pescadores. Para isso, o grupo foi até Urubici/SC e gravou cenas com os personagens da peça no local onde nascem os rios Pelotas e Canoas, que formam a nascente do rio Uruguai. Era o segundo espetáculo com essas linguagens de projeção, realizado através de um projeto cultural desenvolvido pela Lei Rouanet. Os espetáculos eram oferecidos gratuitamente às Secretarias Municipais de Educação dos municípios-limites das respectivas usinas patrocinadoras do projeto.

Um fato importante e descentralizador deste projeto era que todas as apresentações fossem realizadas nas comunidades do interior dos municípios contemplados pelo projeto (ver Foto 19), o que foi muito significativo, pois nesses lugares nunca havia sido apresentada uma peça teatral.

Foto 19 – Espetáculo *As Nascentes* para estudantes na comunidade da Encruzilhada, em Machadinho/RS



Fonte: Créditos: Ramon Quadros. Grupo Aldeia Teatral. **Público do espetáculo *As Nascentes*.** Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=834539723266146&set=a.696516770401776.1073741869.100001303771627&type=3&theater>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

Através dos projetos desenvolvidos com o Instituto Humaniza, os patrocinadores solicitavam uma pesquisa avaliativa do trabalho do grupo, o que foi muito importante para nós, pois nos permitia conhecer a opinião de nossos espectadores. A pesquisa procurava avaliar alguns elementos que compunham o espetáculo, a reação, os momentos de tensão, as linguagens que eram utilizadas, os efeitos técnicos e, principalmente, a aceitação. Com isso, era possível diagnosticar como as

propostas cênicas eram percebidas pelo espectador. Essa pesquisa era uma forma de dialogar com o espectador e de intervir no próprio espetáculo, uma prática teatral que transitava por propostas inovadoras. Na teoria, buscava-se um conhecimento maior.

2 METAMORFOSE TEÓRICA – MEDIANDO A CONSTRUÇÃO DE UMA DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA

À medida que percorri as teorias da recepção, percebi uma enorme lacuna a ser preenchida, a ser compreendida em relação ao espectador, numa proposta que atendesse o pensar contemporâneo. Assim, propus navegar junto com o grupo Aldeia Teatral por um nível de experimentação diferente do até então desenvolvido. Essa transgressão parte da influência de algumas teorias com as quais buscarei dialogar neste capítulo, que foram significativas para a compreensão dessa metamorfose poética que o grupo atravessa.

Pretendo neste capítulo fazer uma reflexão dialogando com autores que pensam numa poética contemporânea. Busco diagnosticar as semelhanças estruturais da dramaturgia do espetáculo *Sonhos* com o conceito de Sarrazac na sua concepção sobre o drama moderno e contemporâneo. Objetivo compreender os fenômenos da recepção teatral desenvolvendo um trabalho de mediação através do espetáculo *Sonhos* com os estudantes da Escola Castro Alves de Machadinho/RS, numa relação que visa ativar o espectador inspirado na dramaturgia do espanhol José Sanchis Sinisterra.

Nesse sentido, será descrito como foi possível digerir as influências teóricas nesse processo em relação ao espectador, tendo como objeto de análise o espetáculo *Sonhos* desenvolvido pelo grupo como mediador de uma nova poética para proporcionar um pensar crítico em relação à obra, instaurando novos paradigmas cênicos para o espectador, preconizando-o como um coautor, colaborando efetivamente na composição artística.

2.1 CONSTRUÇÃO DO ESPETÁCULO SONHOS

O grupo Aldeia Teatral tem mantido em sua trajetória uma estreita relação no panorama de produção e circulação dos espetáculos, proporcionando um amplo movimento pelos municípios da região de sua abrangência. Ao mesmo tempo, assume uma postura de mediador da arte teatral nas escolas por onde circula através de oficinas, palestras, debates, questionamentos, ampliando assim a responsabilidade de dialogar sobre a arte teatral.

No decorrer dos dez anos, o grupo Aldeia Teatral se apresentou para diversos públicos, classes sociais, faixa etária, gêneros e raças, porém, nessa diversidade, percebeu uma necessidade de criar uma forma poética mais aberta e identitária com o público e com as percepções contemporâneas, visando fortalecer essa relação dialógica entre teatro e espectador.

Nessa procura, junto com o grupo, criamos um espaço de tensão e de incertezas ao percorrer caminhos desconhecidos à medida que éramos inspirados por teorias pelas quais começamos a depurar os seus conceitos. A tensão começou a se estabelecer nesse espaço da teoria perante a prática através de uma metamorfose poética que o grupo se propõe a vivenciar. E é nessa perspectiva que surge o espetáculo *Sonhos*, com uma nova poética voltada para ativar o espectador. Essa poética difere dos outros espetáculos que o grupo vinha desenvolvendo em alguns tópicos significativos, sobre os quais discorrerei.

O processo criativo na construção da dramaturgia do espetáculo *Sonhos* surgiu através de um projeto que o grupo desenvolveu em parceria com a Secretaria Municipal de Educação de Machadinho/RS, no ano de 2014, para comemorar o Dia do Professor. Na ocasião, a

secretaria solicitou uma performance que despertasse os “sonhos” dos professores, com a proposta de questionar as realizações pessoais e os desejos deles.

O tema do espetáculo propõe um questionamento perante a forma de indução dos sonhos e desejos aos quais estamos expostos dentro de um conceito mercadológico proposto pelas mídias e pelos meios de comunicação, veículos em que a força da imagem é soberana e determinante no nosso padrão de realização, nas nossas conquistas, nossos status, na valorização do corpo perfeito, estigmatizando um padrão de beleza. Assim, o espetáculo buscou fazer com que seus expectadores pudessem refletir, questionar, subverter sobre esse processo midiático em que estamos inseridos.

A fábula reflete sobre a personagem Laura, que irá lutar contra os seus pesadelos e suas lembranças de uma infância traumática quando foi abusada pelo pai, dialogando com vários personagens que entrarão e sairão de seus sonhos, questionando os verdadeiros significados de sua existência em busca de um sonho ideal.

A trama propõe camadas de leitura e de instâncias temporais, deixando muitas indagações para o público determinar e compor a obra artística. O espetáculo ocorre num ambiente fictício em que se encontra o Poço dos Desejos, composto por velas que ficam acesas durante todo o espetáculo, comandado pela Guardiã, que trabalha a sensualidade através da dança do ventre. A Guardiã conduz Laura para o mundo dos sonhos e é responsável por cuidar dos desejos descritos pelos espectadores, que, ao entrarem no teatro, são provocados a escrever.

A peça é composta por várias cenas, e cada uma delas representa um sonho de Laura, iniciando pelo

mundo perfeito em que ela se imagina, permeado de estímulos por um status de beleza e consumo, num divertido jogo de maquiagem e de superficialidade. Em seguida, a peça passa para seu segundo sonho, quando aparece um anjo que levará Laura para uma profunda reflexão sobre o seu passado, de volta a uma infância traumática por conta de seu pai, percorrendo assim sobre os medos, as angústias e a solidão da personagem. No outro sonho, Laura se encontra com sua Sombra, personagem que dará voz a outras reflexões. Depois surge um Vendedor de Sonhos, personagem que roubou os desejos descritos pela plateia para serem dramatizados como reflexão dos sonhos de Laura. Em outro sonho ainda, a Cartomante desvendará nas cartas os caminhos que Laura irá seguir.

Embora tenham vários personagens fictícios, a proposta não visa dar vida individualmente a cada um, pois todos eles são desenvolvidos por uma mesma atriz com o mesmo tom de voz, dando ênfase ao jogo do próprio texto, promovendo certo distanciamento dos personagens. Esse jogo teatral sugere um impacto da arte na vida ou da vida na arte, numa proposta que mistura realidade e ficção, trabalhando com elementos que por vezes buscam a verdade cênica, em que o papel do ator é mais potente que o próprio personagem.

Essa perda imagética no teatro é refletida na obra de Guénoun (2012), onde ele descreve que a imaginação que compreende heróis e personagens não está mais presente no teatro, que sofreu uma transferência para o cinema. Para o autor, o imaginário teatral desertou o teatro: “É então, ao cinema que devemos nos dirigir se quisermos ver personagens (e com estes nos identificarmos), ou se quisermos vivenciar a experiência de sermos sujeitos-espectadores da representação” (GUÉNOUN, 2012, p. 129).

O método de interpretação do espetáculo deu-se a partir de improvisações, em que se faz uma leitura básica das cenas e, após, os atores realizavam três improvisações diferentes para cada cena, decidindo-se apenas por uma. Mais tarde, foram inseridos no processo a música e os objetos cênicos, construindo uma poética através das ações corporais e gestuais em relação aos elementos que compõem a dramaturgia.

Nesse sentido, foi proposta uma sequência de ações em que o diálogo e o jogo teatral tornam-se mais fortes do que os personagens, um conflito mais potente que permite ao espectador sair do mundo ficcional e participar da construção artística. Essas alterações provêm de um processo gradual na perspectiva das relações e das comunicações humanas que acompanham a contemporaneidade.

Na composição da dramaturgia do espetáculo *Sonhos*, foram inseridos elementos que estão presentes em propostas recentes, cenas fragmentadas em que o espectador não acompanha mais uma ação dramática como eixo norteador da cena, seguindo uma sequência dramática, mas sim diálogos que rompem com a identificação tradicional de personagens, em que o espectador assume uma atitude lúdica como proposta de leitura. Alguns dos diálogos foram coletados em depoimentos com pessoas da comunidade, outros surgiram através de poesias, outros ainda foram escritos pelos atores num processo colaborativo, em que a dramaturgia é composta por vários fragmentos, interligados num trabalho de composição dramatúrgica.

A dramaturgia do espetáculo *Sonhos* foi construída a partir de uma pluralidade de informações, em que cada ator teve a sua colaboração, resultando numa construção conjunta que mostra o pensamento coletivo do grupo. Uma dramaturgia composta por

entrevistas, textos escritos pelos atores ou coletados durante o espetáculo, numa interação sensível com os objetos cênicos, como, por exemplo, velas que vão construindo um clima propenso para as reflexões que o espetáculo propõe, muito silêncio e troca de luz, elementos diversos que foram utilizados na composição do espetáculo.

Os depoimentos coletados com as pessoas da comunidade antes de se compor a dramaturgia do espetáculo *Sonhos* demonstraram uma expressividade consistente do dia a dia delas, como uma voz de desabafo, tornando-se um processo interessante como efeito de mediação perante a comunidade. A maioria dos depoimentos figuram sobre o mundo feminino: as dores das mulheres, a “escravidão feminina” que vive em busca de um corpo perfeito, o machismo, o abuso e o autoritarismo eram elementos significativos que começaram a dar consistência para o jogo teatral.

O cenário é composto de biombos forrados por voal azul, refletindo um clima de sonhos, em que a luz transpassa ampliando a dimensão do espaço teatral. Os atores utilizam-se de dois baús pequenos com rodinhas, onde guardam os adereços usados no espetáculo, objetos cênicos que vão lembrando a vida de Laura e que fazem parte do jogo. A proposta é de um drama reflexivo começando em tons cômicos, o qual se vai aprofundando psicologicamente à medida que retrata os traumas da personagem Laura, num autoquestionamento existencial perante este mundo no qual estamos inseridos.

A proposta é ativar o espectador através de uma dramaturgia que o instigue a pensar que poderá provocar certo desconforto, estimulando-o a buscar

entendimentos em seu *horizonte de expectativa*²¹. Com isso, ele pode perceber uma necessidade de mediação desse processo com o propósito de formação de plateia, visto que o espectador regional não está acostumado a digerir propostas de uma estética contemporânea, e assim verificar a importância de desenvolver o ensino de ver o teatro, de se questionar e de digerir os seus pressupostos.

A montagem do espetáculo *Sonhos* foi feita em três meses de improvisações, de ensaios, confecção de cenário, até finalmente o ensaio aberto ser realizado na E.E.E.M. Castro Alves com o público de professores. Após a estreia com os professores da Escola Castro Alves, realizamos um debate que permitiu que eles fizessem algumas considerações: uma professora citou que preferia um final mais feliz, já a outra disse que foi o melhor espetáculo produzido pelo grupo Aldeia Teatral. Entretanto, a mais conflitante e geradora discussão foi de uma professora que ponderou que não gostou que durante o espetáculo um dos personagens rasgasse os sonhos escritos pela plateia, pois ela se sentiu ofendida.

²¹ “Expressão de origem alemã (traduzida em inglês por *horizon of expectation* e em francês por *horizon d’attente*), que provém da fenomenologia de Husserl e da hermenêutica de Gadamer. Nessa perspectiva, o *horizonte* é, basicamente, o modo como nos situamos e apreendemos o mundo a partir de um ponto de vista subjetivo; o *horizonte de expectativas* é uma característica fundamental de todas as situações interpretativas, dizendo respeito a uma espécie de fatalismo que acompanhará qualquer ponto de vista face à visão que temos do mundo: quando interpretamos, possuímos já um conjunto de crenças, de princípios assimilados e de ideias aprendidas que limitam desde logo a liberdade total do acto interpretativo; por outras palavras, quando lemos um texto literário, o nosso horizonte de expectativas actua como a nossa memória literária feita de todas as leituras e aquisições culturais realizadas desde sempre”. (<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6479/horizonte-de-expectativas-erwartungshorizont-/>).

Este momento em que a personagem Laura lê alguns sonhos escritos pela plateia é muito significativo e provocante no espetáculo. Como Laura considera os sonhos escritos superficiais, não atendendo aos desejos dela, eles acabavam sendo rasgados, o que provocou “certo desconforto” no espectador. Esse fato gerou um questionamento de até quando podemos conviver com as diferenças. Até quando a voz do teatro pode confrontar com a voz da plateia? Esta é uma concepção que é abordada pela estética do dissenso.

O autor Rancière (2009) chama a atenção na relação com o espectador através do conceito *Partilha do Sensível*, em que se percebe um “sistema de evidências sensíveis” e que se configura como um lugar de uma vivência comum. Para ele, “as cenas de dissenso que promovem a emancipação e a criação de comunidades de partilha são ações de resistência” (MARQUES, 2011, p. 26). Já Marques (2011) diz que o dissenso é usado por Rancière para promover uma forma de resistência dentro do processo de subjetivação política, pois o que se questiona nesse mundo comum é justamente não ocultar as diferenças, as singularidades de cada um, para que se possa configurar um ato de disputa e dissenso sobre as forças controladoras e dominadoras, inseridas nas estruturas de uma comunidade. É nessa confrontação, de situar-se perante o mundo, que buscamos uma forma mais crítica de analisar e de discutir as possibilidades, problematizando-as e, assim, construindo o aprendizado.

Pode-se questionar então que se produziu uma cena de dissenso naquele momento em que a atriz, insatisfeita com a superficialidade dos sonhos da plateia, acabou rasgando esses sonhos. Nesse sentido, não foi buscado um consenso entre os espectadores ao vivenciarem o ato estético, mas sim queremos salientar

as percepções individuais de cada um e de como cada um pode confrontar-se com os seus questionamentos interiores, refletindo sobre o seu comportamento. A *estética do sensível* propõe uma forma política de se construir uma realidade a partir de indivíduos com referências múltiplas, de diferentes referências, pensamentos e culturas, rejeitando o pensamento que nega as diferenças.

Pelo formato em que o próprio grupo Aldeia Teatral desenvolve a dramaturgia e também pela direção dos espetáculos, criou-se o hábito de ir “mexendo” nos espetáculos, a partir da resposta do público e da própria percepção dos atores. Em cada ensaio ou em cada apresentação, a dramaturgia sofre pequenas alterações, pode-se dizer que os espetáculos estão sempre em processo de construção, de aperfeiçoamento, sempre metamorfoseando. Talvez essa seja uma forma que o grupo criou de manter os seus espetáculos em cartaz, ativos, potentes. Do mesmo modo, surgiu o espetáculo *Sonhos* produzido pelo grupo (ver Foto 20), aberto ao diálogo e em formação. O enredo da peça tenciona os espectadores a decodificarem os valores perante as enxurradas de imagens e de sons cotidianos a que estamos submetidos nesta contemporaneidade, impulsos esses que condicionam a trilhar pelo sentido da reflexão.

Foto 20 – Espetáculo *Sonhos*, no Park Hotel Termas Machadinho, em Machadinho/RS



Fonte: Créditos: Alexssandro Bortolossi. Grupo Aldeia Teatral.
Espetáculo *Sonhos*. Disponível em:
<<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1003840589669391&set=a.247836521936472.75012.100001303771627&type=3&theater>>.
Acesso em: 13 jul. 2016.

Ao se compor essa proposta dramatúrgica, muito se inspirou em algumas propostas contemporâneas que falam da perda do valor do personagem, do rompimento com o fictício, inspirado nas construções coletivas, na fragmentação e no hibridismo. O que se busca com o espetáculo *Sonhos* é questionar uma definição por uma

proposta poética, com textos prepositivos, não insinuando caminhos a seguir, com obras prontas e fechadas, mas sim em sintonias com os conceitos de uma obra aberta²², com lacunas a serem preenchidas pelo espectador, pontos de interrogação, questionamentos que se tornam um espetáculo estritamente pessoal, que necessitam do espectador para a concretização²³ da obra.

A proposta de obra aberta propõe que o intérprete faça escolhas em sua execução, as quais funcionam “completando” a obra ao mesmo tempo que o público a frui. Para Lopes (2010), “a abertura para a convivência de vários significados em um significante seria um valor comum na construção artística, apesar de que somente na arte contemporânea ela tomou parte de um programa poético”. Nesse sentido, utiliza-se a possibilidade de abertura como caminho de construção artística por meio

²² *Obra Aberta*: Em junho de 1962, Umberto Eco publicou *Obra Aberta*, uma coletânea de artigos sobre a poética da arte contemporânea, com um título que antecipa o tema central do trabalho. Com a ideia de “obra aberta”, o autor aponta para a tensão entre fidelidade e liberdade interpretativa (conceitos que retira dos trabalhos de seu professor Luigi Pareyson). As obras de arte teriam como característica a ambiguidade e a autorreflexibilidade, “é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração em sua irreproduzível singularidade”. (ECO, 2005, p. 40).

²³ Conceito de concretização: “A fim de abandonar o caráter imanente do sentido da obra, a Estética da Recepção resgatou o conceito de concretização de Roman Ingarden (reinterpretado pelo estruturalismo da Escola de Praga, especialmente por Mukarovsky). A retomada da concretização punha fim à intratextualidade ao substituir a imutabilidade do texto pela historicidade. Enquanto atividade de preenchimento de lacunas ou vazios de um texto por parte dos teóricos da Escola de Constança compreender uma obra a partir de sua interação com o horizonte de expectativas” (MASSA, 2007, p. 50).

da criação de obras que pudessem oferecer o máximo de possibilidades de fruição.

No contexto da concretização, Massa (2007) descreve acerca da importância para examinar a acolhida de uma determinada obra por um grupo num dado período, dentro de uma proposta da estética da recepção. Patrícia Pavis (2012) vinculou o circuito de concretização à dinâmica cultural em que o trabalho do espectador se realiza, ou seja, no seu contexto social. Para tanto, propôs a ideia de metatexto, isto é, o conjunto de textos conhecidos do espectador ou pelo encenador e utilizados por ambos na leitura do texto.

Para contextualizar teoricamente essa questão, discorrerei assim por alguns conceitos questionando um estilo dramatúrgico contemporâneo como um desafio para o grupo e para o público que acompanha a sua trajetória, em que a complementação da obra depende da atividade do espectador, que, partindo de seu horizonte de expectativas, pode estruturar uma lógica de subjetividades para a concretização da obra ficcional.

2.2 UMA ANÁLISE SOBRE DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA

Crê-se que para atingir o espectador contemporâneo ou proporcionar um espectador como coautor artístico é preciso ressignificar algumas poéticas de cena, trabalhando-se uma dramaturgia que integra um novo princípio analítico-conceitual que aborde questões relativas na construção de uma linguagem que permeie o espectador. Como seria então essa busca por uma definição por uma proposta poética, num espetáculo com textos prepositivos, construídos através de fragmentos e de diferentes camadas temporais?

No decorrer da história da dramaturgia, vários autores utilizaram elementos que quebram o andamento linear da trama, propondo uma nova forma de apresentar a história, principalmente com a utilização de elementos épico-narrativos percebida claramente nas obras de Bertold Brecht, tornando-se assim uma percepção híbrida dos modos de composição miméticos, dramáticos e narrativos, diferenciados na Poética de Aristóteles. Para Pavis (1999, p. 130), tais aplicações “desativam a mola dramática por cenas de relatos, intervenções do narrador”.

Entre os vários elementos constituintes de uma composição dramática, nos diversos momentos históricos, cito a compreensão da proposta do drama burguês do século XVIII, considerado como “drama absoluto”. Esse drama foi muito significativo e dominou a teatralidade em certo período, rompendo com a parte épica. Nesse contexto evolutivo, a partir do século XIX, Brito e Maciel (2013) descrevem que a estrutura da forma dramática começou a entrar em contradição com os novos conteúdos emergentes do tecido social, e fez-se necessário, uma vez mais, recorrer ao gênero épico-narrativo. Szondi (2011) foi um dos teóricos que contrariou a estrutura da antiga forma, a qual não dava mais conta do mundo moderno/contemporâneo e de suas complexas relações sociais.

Assim, a dramaturgia contemporânea começa a se estabelecer com base em novos paradigmas a partir do pós-épico-brechtiano. Nesse contexto, percebe-se que a “insuficiência” dos textos pedia a sua complementaridade no espetáculo, fazendo surgir a escrita cênica, autônoma e autoral dos encenadores. Para Brito e Maciel (2013), os ensaios de solução dessas crises, que provocaram a renovação das esferas dramática e cênica, fizeram com que fosse reabilitada

a figura do ator-narrador, ou ator-rapsódo, nos termos de Sarrazac. Da boca desses atores saíam textos híbridos, respondendo à demanda por novos textos e a sua intenção de restabelecer uma teatralidade anti-ilusionista. O conceito de teatro rapsódico elaborado por Sarrazac (2012, p. 152) diz respeito ao caráter híbrido das escritas dramatúrgicas contemporâneas, que misturam o dramático com o épico e o lírico, constituindo um “terceiro modo poético” de escrita. O trabalho do autor corresponde a costurar os retalhos dos textos, de fragmentos, proporcionando uma escrita contemporânea.

Essa nova estrutura abrange também a irrupção do sujeito épico e rompe com alguns paradigmas de unidades de ação, tempo e espaço, visando a uma mudança estilística da cena num processo aberto e em constituição. Nesse conceito, envolve a apropriação de elementos épicos ao teatro e o desenvolvimento de uma narrativa própria, surgindo assim a figura do “eu-épico”, que, segundo Szondi (2001), anuncia a crise do drama e que Sarrazac (2012) prefere chamar de “autor-rapsódo”

Para Sarrazac (2012, p. 77), essa voz épica faz-se evidente em relação à ação dramática, visto que ela “remete à presença do autor no seio na narrativa; indica um deslocamento da ação em benefício da narrativa, na qual o ponto de vista do autor comprova-se central”. Assim, o processo de epicização²⁴ surge como mais um método ou técnica para fragmentar a estória, para dividir

²⁴ Pavis (2012, p. 131) descreve sobre a epicização, como uma tendência do teatro a partir do final do século XIX, é integrar à sua estrutura dramática os elementos épicos: relatos, supressão da tensão, ruptura da ilusão e tomada da palavra pelo narrador, cenas de massa e intervenções de um coro, documentos entregues como um romance histórico, projeções de fotos e inscrições, *songs* e intervenções de um narrador, mudanças à vista de cenário, evidenciação cênica do *gestus* de uma cena”.

as vozes que se enunciam no palco, pluralizando os sentidos da obra.

Trata-se de uma proposta que resume o fim do individualismo heroico e do combate no singular, intervindo com uma voz narradora. Seguindo essas ideias, propomos analisar alguns trechos do texto *Sonhos* do grupo Aldeia Teatral, em que foi trabalhada a composição da dramaturgia numa perspectiva não dramática, em que, entre os diálogos dos personagens, surge a figura de Príncipe, que irá narrar o início e o fim da história, descrevendo os momentos da personagem Laura. Uma escritura se identifica com os textos e com as personagens contemporâneas, Sarrazac (2009, p. 84) descreve que “há espaço a partir do momento em que deixa de haver recitante e passa a haver personagens”. Percebe-se que vários autores contemporâneos fazem notar que a personagem do seu teatro se tornou recitante.

Essa identificação fica clara na primeira cena na fala do personagem Príncipe: “Laura é uma mulher moderna, vive na moda, ela é linda, exemplo da mulher-modelo que a sociedade deseja. Ela é magra, alta, usa celular *iPhone 6*, um exemplo. Ela é convidada para todos os eventos da sociedade [...]”.

À medida que se compreende a fala do personagem na terceira pessoa, assume-se uma perspectiva de narração. Em determinado momento, o personagem confunde o espectador à medida que propõe níveis interseccionais do sentido do texto ao citar dados pessoais do ator, por exemplo, em outra fala do personagem Príncipe: “Bem, hoje eu estava vindo aqui para este teatro quando passei numa loja e vi um terno diferente, com uma textura sedosa, fiquei encantado pela beleza do acabamento, tecido brilhoso, uma roupa que eu sempre sonhei usar! [...]”. Nesse sentido, em alguns

momentos, confundem-se o leitor com o espectador, deixando dúvidas se a fala é de uma personagem ou do ator, criando áreas interseccionais no nível dos sentidos do texto.

Em determinado momento do espetáculo, Laura tem uma relação com a sua mãe, e ao mesmo tempo isso confunde o leitor/espectador sobre a voz da mãe, se era o personagem falando ou um relato do personagem Mãe de Laura: “Tenho 70 anos, o meu sonho quando era nova era de poder estudar bastante, mas não deu, porque estava sempre doente, tinha que sair de casa pra poder estudar [...]”. Logo em seguida, há outra fala da personagem Mãe de Laura: “Tenho 60 anos, nem que a gente tivesse sonho, mas a gente não tinha estudo, vai ter sonho do que [...]”. Para Sarrazac (2012, p. 153), é precisamente o status híbrido e até mesmo monstruoso do texto produzido – esses encobrimentos sucessivos da escrita sintetizados pela metáfora do texto-tecido – que caracteriza a rapsodização do texto, permitindo a abertura do campo teatral a um terceiro caminho, isto é, outro “modo poético” que associa e dissocia ao mesmo tempo o épico e o dramático.

Percebe-se que surgem os impersonagens, numa dramaturgia fragmentada, interrompida por outro discurso ou outra figura cênica que assume a palavra, desconstruindo a possibilidade de uma caracterização psicológica, como tínhamos no drama burguês. O épico instaura o presente e o espaço da representação enquanto narra a estória, que se encontra no passado, e o espaço fictício depende do “ponto”, do instante da estória que o narrador está contando.

Na dramaturgia do espetáculo *Sonhos*, estão inseridos vários personagens, tendo como conceito a proposta da atriz de representá-los com o mesmo tom de voz, num hibridismo de gênero em que não se identifica

com clareza quem é quem. Sarrazac (2009) chama de *impersonagens* as que se aproximam mais da forma recitante que da dramática nos textos, em que a narrativa épica sobressai-se em relação à dramática. Conforme Sarrazac (2009, p. 88):

Não apenas pela razão evocada anteriormente de que ‘eles habitam o tempo’ mais do que o espaço, mas porque, encostados à sua própria morte, produzem solilóquios contínuos sobre os percursos erráticos, os cruzamentos, as alternativas, enfim, sobre os possíveis das suas próprias vidas, percorrendo-os continuamente.

Com relação ao tempo, Sarrazac (2009) propõe uma convenção a cada momento, fazendo com que as referências de espaço se multipliquem ou, por vezes, inexistam: transformam-se em espaço nenhum ou lugar nenhum. O tempo da ação dilui-se em dimensões distintas, conforme Brito e Maciel (2013, p. 69):

1) o “tempo da ficção”, que pode ser associado aos núcleos dramáticos inseridos na forma épica; 2) o “tempo da realidade”, no qual encontramos os relatos pessoais e os comentários sobre as cenas, sendo esse o tempo mais condizente com a narrativa épica; e 3) o “tempo onírico”, em que as personagens fogem de sua realidade e vivem, por alguns instantes, um sonho, uma fantasia, uma projeção, até retornarem – ou não – ao seu tempo “real”.

A cada convenção de tempo, novas relações são instauradas entre ator/personagem e ação/espectador.

Os espaços surgem com referências tão diluídas que aquele mais concreto ou mais definível acaba por ser o próprio espaço da representação. A partir deste ponto, as estórias acontecem em concomitância, com ambas as personagens. No espetáculo *Sonhos*, a personagem Laura vive vários sonhos que acontecem aleatoriamente, confundindo o espectador se em determinado momento ela está sonhando ou vivenciando a cena. Novamente, na relação com sua mãe, na cena em que a mãe manda Laura ir para a aula de balé, a moça fala: “Isso foi só um sonho?”, fala que confunde se é real ou se é apenas um sonho do personagem.

O leitor/espectador não tem certeza, contudo, sobre a origem dessa fala. A mãe entra no sonho de Laura e promove uma discussão sobre o seu passado, ao mesmo tempo que exige que a filha vista a roupa do balé, fazendo uma transição do mundo ficcional para o realismo. No final do espetáculo, surge novamente o personagem Príncipe, que assume o papel de narrador. Numa fala da terceira pessoa, Príncipe diz: “Laura não está mais dormindo, ela está pronta para realizar o show de sua vida, pois a plateia já lota o teatro, Laura irá cantar [...]”. Nos trechos citados, percebem-se convenções de tempos diferentes. São trechos híbridos que estão imbricados entre a realidade e a ficção.

Desse modo, a figura do narrador, ou do autor-apsodo, surge como elemento provocador do sentido de coletividade, numa reintegração das formas épico-narrativas que outrora fizeram parte dos textos dramatúrgicos, potencializando a pluralidade de seus significados, em que se percebe uma relação mais estreita com o público, no momento em que cede espaço ao eixo comunicativo entre palco e plateia.

Devido ao fato de a construção dramatúrgica do espetáculo *Sonhos* ter surgido através de vários

fragmentos, “vários retalhos”, ela mostra ser um processo em sintonia com o que acontece nas construções contemporâneas de muitas companhias em atividade, inspirada num processo “colaborativo”, com intercruzamento de textos de diferentes, estilos e gêneros que contam mais de uma história de um grande tema. Assim, creio que pensar numa dramaturgia contemporânea seja prever muitos possíveis para contar sua história.

2.3 UMA DRAMATURGIA QUE PROPÕE O ESPECTADOR COMO COAUTOR ARTÍSTICO

Vários fatores emergem nessa discussão sobre o teatro recente e estão em sintonia com os princípios estéticos inseridos na cultura contemporânea. Muitas são as diretrizes na concepção desta cena fragmentária que se instala na cena contemporânea. Entretanto, vejo que algo se fortalece na proposta de uma unidade de referência da inserção do espectador como um coautor, que seria a concepção da dramaturgia, a qual ganha referência na citação abaixo:

Penso que a dramaturgia, desse modo, seja um dos mais importantes elementos a ser considerado, em especial por reconhecer a redefinição que sofreu em sua dimensão textual, e ainda, a ampliação conceitual que lhe fez ser assumida enquanto construção autônoma de diferentes elementos cênicos, inclusive do espectador – como “novo” partícipe atuante do acontecimento (VALDEZ, 2010, p. 53).

Essas propostas fazem-se presentes nas escolas de dramaturgia contemporâneas, como a exemplo do *Núcleo de Dramaturgia* do Sesi do Paraná, que nos últimos anos tem revelado grandes escritores com premiações de âmbito nacional, como, por exemplo, o texto *Meteoros*, de Max Reinert e sob a orientação de Roberto Alvim, disponível no site do Sesi. Os textos desses escritores propõem uma dramaturgia que não privilegia a construção de personagens fictícios, em que os papéis estão descritos como Ele e Ela, Ator e Atriz, em que o diálogo suprime a força dos personagens.

A proposta da construção da dramaturgia do espetáculo *Sonhos* foi pensada no espectador desde a sua concepção, propondo vários pontos de interrogação, frases sem respostas, exposições de conflitos e reflexões diversas que necessitam da participação do espectador para complementar a obra. A intensão é despertar a criatividade do espectador, buscando dialogar com a sua própria concepção artística. Desse ponto de vista, cito um trecho do pensamento de Sinisterra (2011, p. 1), uma das nossas principais fontes de inspiração:

O espectador passivo, contemplativo, não me interessa. Quero ativá-lo. Essa preocupação está presente na própria estrutura dos textos. *Perdida nos Apalaches* foi escrito sob a forma de conferência, de palestra. Em *Vacío*, um ator fala com o público. Em *Os Figurantes*, um grupo de figurantes almeja se tornar protagonista. São estratégias para que o espectador participe. Não explico muita coisa. Deixo buracos, brechas a serem completadas pelo público. As minhas obras têm muitas reticências: o som e o ritmo das palavras, as frases sem término.

Penso o espectador como coautor, como cúmplice. Anseio que cada um enxergue uma obra diferente, que saia do teatro levando tarefas para casa. Detesto o modelo do espectador televisivo.

Ao citar as suas obras como referência, Sinisterra (2011) propõe uma dramaturgia que pense no espectador, podendo prever o processo de recepção desde a concepção do espetáculo na origem da dramaturgia. Dessa forma, o pensamento do autor provoca um novo pensar na constituição do fazer artístico, em modos de produção e recepção, para que se compreenda o ato do espectador que possibilite um espaço maior para a sua participação, propondo procedimentos de mediação. Trata-se de um contexto estético que sugere a individualização na concepção artística, em que o leitor da cena busca, de forma singular, construir os sentidos inseridos na proposta teatral para que possa concretizá-la como obra.

Descrever, de uma forma geral, o sentido de atividade perante a cena é muito amplo. Por vezes, propostas dramáticas impactantes inseridas na cena contemporânea podem não pressupor atividade se não forem pensadas na posição do espectador, da mesma forma que estar sentado numa poltrona de frente para o palco italiano não significa ser inativo. Para Cajaiba (2005, p. 96):

A fronteira entre palco e plateia deveria ser estabelecida por certas características das encenações, que, por sua vez, deveriam permitir a ambos serem ativos. As convenções artísticas deveriam ser assumidas pelo espectador, que por sua

vez deveria construir seu próprio espetáculo.

O comportamento ativo do espectador depende de uma capacidade comunicativa dele com os pressupostos cênicos que estabelecem uma comunicação sensível para que seja possível desenvolver uma autonomia criativa. Dessa forma, conforme propõe Valdez (2010, p. 48), o “espectador ativo não se restringe a um tipo de participação específica, de intervenção direta, pontual, prática, mas ao quanto um espetáculo pode mobilizá-lo, assumindo-o como ser pensante, reflexivo, produtor de conhecimento”.

Como seria então formar um espectador dentro das atribuições de atividade? Percebe-se que o sentido de atividade não estaria somente ligado a uma atividade física ou a uma participação mais efetiva do espectador com a proposta cênica, mas sim a um trabalho intelectual, num refletir sensível que possibilita ativar no espectador as suas emoções, no sentido de uma experiência. Creio que são conceitos que proporcionam saberes diferentes e ativam o espectador que se propõe para o ato estético, desde que haja uma disponibilidade dele em relação à proposta poética na coautoria artística.

O que se questiona na recepção teatral é que, para a concretização da obra, deve haver uma troca com o espectador, e essa troca somente acontece se o espectador tiver uma mente aberta para receber, digerir e processar a experiência proposta pelo objeto artístico. Essa disponibilidade do espectador em pensar e desenvolver o seu senso crítico, o seu sentido de vida com a obra, vivendo e decodificando o espetáculo, torna-o ativo, apto a fazer uma experiência estética. Com isso,

a obra de arte deixa de ser um produto finalizado, pronto, cabendo ao espectador concluí-lo.

O dramaturgo espanhol Sanchis Sinisterra, fundador do Teatro Fronterizo, centra o seu interesse na investigação das fronteiras entre a teatralidade e o questionamento do teatro tradicional, e entende o teatro como encontro entre emissor e receptor, ou mesmo entre atores e público, entre ator e espectador, que teve inspiração no conceito de Umberto Eco de “leitor-modelo²⁵”. Para Ferradás (2012), a criação dramatúrgica de Sinisterra se centra fundamentalmente na construção de um receptor implícito cujo objetivo é a transformação do receptor real no receptor implícito. Assim, configura-se um papel ativo do espectador que seria fundamental na renovação do teatro. Segundo Sinisterra (2002 apud FERRADÁS, 2012, p. 54):

O teatro é um encontro, não uma emissão unilateral de significações, uma experiência compartilhada, não um saber comunicado, uma confrontação pactuada, não uma passiva doação de imagens. A cena propõe as condições deste encontro, desta experiência, desta confrontação [...]. Emissor e receptor – atores e público – se indeterminam, se constituem mutuamente inclusos, em processo de comunicação que requer, por ambas as

²⁵ Leitor-modelo é um conceito proposto em *Obra Aberta* (1962), de Umberto Eco, em que o leitor é sempre postulado como um operador do texto porque é responsável por sua atualização. Um texto é sempre incompleto diante do olhar do destinatário. Enquanto o leitor não interage com o texto, este último continua sem voz ativa, fraco, preguiçoso, como nomeia o próprio Umberto Eco. E para que haja a atualização, o leitor precisa ser cooperativo, consciente e ativo no momento da leitura.

partes, uma atividade, um trabalho, uma praxe.

Nesse sentido, Sinisterra parte do pressuposto de que o espectador está acostumado a ter um papel passivo perante a arte, pretendendo assim intensificar o encontro, fortificando o trabalho do ator e os despojamentos dos recursos e dos meios técnicos. A ideia não é conduzir o espectador no interior na obra, mas sim levá-lo a um jogo desconcertante. Para Ferradás (2012), a pretensão de Sinisterra se desapega desde o princípio da pré-representação, que leva a ter uma atividade passiva do espectador. Mas sim como um processo de convivência, de retroalimentação, em que o espectador deverá questionar-se sobre os limites da imaginação e da realidade.

Para refletir sobre a dramaturgia de Sinisterra (apud FERRABÁS, 2012, p. 59), cita um trecho do texto *Ahí Está* do devido autor, que faz parte de uma coletânea de sete breves textos que escreveu:

Voz 1: Aí está.

Voz 2: Sim, aí está! Por fim.

Voz 1: Por fim, sim!

Voz 2: O encontramos!

Voz 1: Já era hora!

Voz 2: Tanto buscar e...

Nesse contexto, para Ferrabás (2012), o espectador não chega a obter um conhecimento verdadeiro do que significa o objeto, nem por que existe o motivo dessa inquietude entre os personagens, muito menos sua procedência, não sabe se é uma pergunta ou uma resposta. Percebe-se que Sinisterra busca uma teatralidade menor, despojando-se do espetacular, num desnudamento das circunstâncias. Assim, o espectador

dar-se-á com o indeterminado, e ele mesmo terá de desenvolver estratégias de decodificação. O outro texto breve, *Al lado*, é considerado para Ferrabás (2012, p. 61) uma paródia desse processo de despojamento da espetacularidade, citando a fala inicial:

Vocês tiveram muito azar, porque o realmente interessante vai ocorrer aqui ao lado. É o mal da cena a Italiana: é uma caixa mágica que abre no espaço uma nova dimensão, sim. Pode ser um pedaço da vida – um pedaço, como dizia aquele, num reino imaginário, de acordo. Porém pode suceder que o espaço aberto desaparecer a quarta parede... seja um espaço idiota. Ou seja, um espaço que não ocorre absolutamente nada que valha a pena ser visto.

Nas obras de Sinisterra, percebe-se a utilização do metateatro²⁶ como uma ferramenta valiosa na transformação dos hábitos e dos costumes do espectador perante o ato teatral, bem como uma crítica ao naturalismo. Para Ferrabás (2012), Sinisterra devolve à palavra a sua importância perante outros códigos de representação. Esse jogo de palavras é percebido e conduz o espectador a refletir. Cito mais um fragmento dramático do autor, desta vez do texto *Leitor por Horas*, estreado em 1999. No enredo da peça, Lorena é uma jovem que perdeu a visão. Para facilitar as coisas

²⁶ Metateatro: “Teatro cuja problemática é centrada no teatro que “fala”, portanto, de si mesmo, se autorrepresenta” (PAVIS, 2011, p. 240). Esta linguagem utilizada por Sinisterra coloca o personagem numa situação que interroga a veracidade da situação dramática, usada justamente para criar um afastamento do espectador perante a fábula.

para a sua vida, o seu pai rico, Celso, contrata Ismael a fim de fazer leitura de texto em voz alta para Lorena, evitando qualquer outra comunicação. No entanto, a comunicação entre Ismael e Lorena ocorre por parte dela, que expõe as suas preocupações e inquietudes, e por parte dele, enfatizando a entonação em parágrafos selecionados das leituras. A peça termina com o fim do contrato de Ismael e o seu abandono da casa. Abaixo, descrevo um trecho do diálogo entre o personagem Ismael, o leitor contratado para ler para a cega Lorena, a filha do personagem Celso:

Ismael – Eu? Quando?

Celso – Agora. Algo para fazer, algum compromisso?

Ismael – Não. Estas horas tenho reservado para vocês.

Celso – Reservadas. O que quer dizer?

Ismael – Como?

Celso – Para nós?

Ismael – Para Lorena. Para a leitura.

Celso – Não o entendo.

Ismael – Perdoe-me: nem eu tampouco.

Celso – Pergunto se tem algo para fazer agora.

Ismael – Sim, sim: já o entendo...

Celso – Então?

Ismael – O quê?

Celso – Por que disse que não me entende?

Ismael – Perdoe-me: foi você quem...

Celso – Chateia-se que lhe faça confidências?

Ismael – (depois de uma pausa) Não tenho nenhum compromisso agora (SINISTERRA, 2011, p. 18).

É possível perceber a estratégia de incompletude do autor. O texto provoca questionamentos, deixa

assuntos subentendidos, faz pensar, refletir. Nessa lógica, percebe-se que o espectador necessitaria participar da construção do sentido, da composição da obra. É importante situar o espectador nas manifestações teatrais, compreendendo a sua infinidade de características, num teatro de multiplicidade, numa dramaturgia que estimula atos criativos.

Na dramaturgia de Sinisterra, a fábula não ocupa o lugar central em que o andamento e o desenlace são totalmente irrelevantes ao devir no texto. Percebe-se que as obras de Sinisterra instalam uma incerteza no espectador, visto que este tem de resolver por si mesmo os enigmas e chegar ao final do texto no momento em que apaga a luz. Como fonte de inspiração para o texto *Sonhos*, usou-se o pensamento de Sinisterra, e nesse sentido descrevo um trecho do espetáculo que propõe esse jogo de completude com o espectador:

Laura: Eu não sei direito, eu não estou entendendo. Será que o meu...

Anjo: O seu pai...

Laura: O que tem meu pai?

Anjo: Você não iria falar dele?

Laura: Porque eu iria falar dele?

Anjo: Ele brincava com você quando você era criança?

Laura: Brincava? Eu...

Anjo: Naquele momento em que você começou a sonhar, algo interrompeu! Não é?

Laura: É que, eu era uma menina, eu só queria...

Anjo: Ser feliz, o que aconteceu? Perdeu as esperanças?

Laura: Eu não sei...

Anjo: É normal as pessoas perderem as esperanças? (FABRO, 2015)

Nesta cena ocorrida entre os personagens Anjo e Laura, há várias insinuações da relação do pai com a filha que remetem aos traumas dela. Essas interrogações preveem que o espectador pense, reflita e crie quais as possíveis reflexões sobre uma relação entre um pai e um filho. Configura-se uma proposta que nega a mimeses figurativa, trazendo ao palco um pedaço da realidade mais estilizado, deformado, tratando o espectador como um ser pensante, adulto no sentido que estamos, perante um artefato cultural que nos faz refletir sobre a vida. Para Ferrabás (2012), esse mundo possível criado pelo dramaturgo deve ter a capacidade de dizer algo sobre o mundo real e ter a capacidade de produzir alguma modificação nele. Cito outro trecho do texto *Sonhos* que retrata a questão de coautoria na mesma cena dos personagens Anjo e Laura:

Laura: Nãoo...eu não quero lembrar...

Anjo: Por que não? O passado nos assombra? Você tomou o remédio para depressão hoje?

Laura: Remédios?

Anjo: Você se esqueceu dos medicamentos, e eu apareci? Engraçado, não?

Laura: Eu tomo remédios?

Anjo: Você sofre de insônia? Não tomou o remédio e teve pesadelos? Será que eu sou seu pesadelo?

Laura: Eu não deveria tomar remédios?

Anjo: Você está doente?

Laura: Por que eu estaria doente?

Anjo: As pessoas tomam remédios quando estão doentes, não é? (FABRO, 2015)

As brechas para o espectador interagir com o texto são inseridas através de perguntas,

questionamentos a si mesmo, e com uma proposta de silêncio entre os questionamentos, proporcionando uma autoconsciência que evidencia o caráter ficcional perante o receptor. Nesta proposta do espetáculo *Sonhos*, pode-se decodificar um menor grau de dificuldade do leitor perante a intensidade dos textos de Sinisterra, ponderada propositalmente devido ao fator da cultura local em digerir novas propostas. Porém, percebe-se a existência de códigos que remetem a outros códigos, de textos que remetem a outros textos na dramaturgia. Abaixo, cito um diálogo de outra cena do espetáculo *Sonhos*, em que se pode perceber a discussão entre o personagem Laura e a sua sombra:

Laura: Por que sou tão infeliz?

Sombra: Porque negamos nossos verdadeiros desejos!

Laura: E como eu mudo isso?

Sombra: Quando você começar a se questionar!

Laura: Então, você entrou no meu sonho para ajudar a realizar os meus desejos?

Sombra: A gente vive sempre esperando ajuda divina, não é?

Laura: É errado esperar?

Sombra: É, é difícil lutar?

Laura: Será que a felicidade faz sentido nisso tudo?

Sombra: Talvez a felicidade seja circunstancial... (FABRO, 2015)

Aproximar-se de uma produção dramática de Sinisterra pode tornar-se uma experiência perturbadora para o leitor/espectador que não estiver habituado com a lógica casual dos acontecimentos, das palavras, dos espaços e dos tempos. E essa metamorfose no

espectador é buscada no texto *Sonhos*, conforme o trecho acima, onde se percebe que o leitor necessita refletir no seu horizonte de expectativas, complementando um texto fragmentário e por vezes incompleto, em que a linguagem teatral não transmite por si só a experiência subjetiva.

Nesse sentido, para se compreender a transição dessa transformação poética perante o espectador regional do grupo Aldeia Teatral se faz necessário pensar num processo de formação de público, ou de pedagogia do espectador, buscando-se uma mediação diante dos novos conceitos de teatralidades que sejam digeridos de uma maneira orgânica, sem romper com as expectativas sobre um espetáculo teatral. Abaixo cito mais um trecho do espetáculo *Sonhos* entre os personagens Cartomante e Laura:

Cartomante: Posso ser uma viajante do tempo, do passado ao futuro, abro portas profundas, levo luz nas escuridões, porém depende de você querer ver, é só tirar uma carta?

Laura: Como pode uma simples carta tirar a dor?

Cartomante: Isso não é um jogo?

Laura: A vida é um jogo, onde a gente perde e ganha? O que adianta tirar uma carta, você não revelará o meu futuro, pois tudo isso é uma ilusão. Estamos representando uma ilusão?

Cartomante: Você acha que é uma ilusão? Mas você está aí, palpitando, sofrendo, vivendo. Então me diz o que sente?

Laura: Que o tempo passa mais rápido que o vento, e eu não consigo mais acompanhar! Deverei eu acompanhar?

Cartomante: Deverá aprender a escutar?

Laura: Escutar, eu estou escutando!
Será desespero ou arrependimento?

Cartomante: Arrependimento do quê?
(FABRO, 2015)

Percebe-se que os personagens são simbólicos e evidencia-se a reflexão, a força da palavra e do questionamento, itens considerados na dramaturgia de Sinisterra. Para Ferradás (2012), Sinisterra defende a poética do translúcido, com insinuações, enigmas e sombras destinados a um trabalho de cocriação por parte do receptor implícito. Onde essa teatralidade do enigma crê num espectador que constrói interpretações e estabelece hipóteses, consciente de que a realidade também é translúcida.

Entretanto, uma das características principais inseridas na dramaturgia de Sinisterra é a função sociopolítica do teatro concebido como um instrumento capaz de intervir nos processos sociais, propondo com isso construir um espectador como um cidadão, não como um consumidor.

A proposta poética do texto *Sonhos* visa confrontar-se com a própria vida, e o espectador revê aspectos de sua história, de sua experiência pessoal e reflete sobre eles, confrontando-os com a narrativa proposta em cena, produzindo sentimentos e emoções que estavam em sua memória, o que lhe possibilita rever atitudes e comportamentos e, quem sabe, efetivar transformações em seu presente, assumindo-se como sujeito da própria história. Nesse entender, a arte propicia uma experiência subjetiva, social, potente e transformadora.

2.4 PROCESSO DE MEDIAÇÃO COM O ESPECTADOR CONTEMPORÂNEO

A partir de uma análise da dramaturgia do espetáculo *Sonhos*, construída com base em alguns princípios contemporâneos fundamentados pelos conceitos do teatro-rapsódico de Sarrazac, do sentido de concretização de Ingarden, que prezam por elementos significativos de estruturação dessa dramaturgia recente, e inspirada nos textos do dramaturgo Sinisterra, pretende-se localizar as possibilidades de mediação do teatro com o público regional, buscando-se discernir a multiplicidade de fatores que definem esse diálogo com uma cena plural que está sempre se metamorfoseando dentro de múltiplas formas e dimensões estéticas.

Ao pensar numa estética que compreenda o espectador contemporâneo, percebo inúmeras possibilidades e questionamentos para refletir, principalmente em definir o que significa contemporâneo para a região de abrangência do grupo Aldeia Teatral. No desenvolver do espetáculo *Sonhos* pensado nessa estética, nota-se que o contemporâneo dos estudantes de uma escola de ensino médio de Machadinho pode ser muito diferente de uma mesma turma de uma escola de Florianópolis/SC ou de Porto Alegre/RS. Creio que se muda muito em função dos valores sociais e culturais de cada região, principalmente levando-se em conta nossos pequenos municípios do interior. Contextualizar o espectador contemporâneo nos municípios de circulação do grupo Aldeia Teatral é se permitir deixar estar aberto para muitas lacunas.

No decorrer do primeiro capítulo sobre a prática do grupo Aldeia Teatral, ficou evidente que os espetáculos teatrais fogem de uma estética contemporânea, à medida que a maioria dos espetáculos

tenham sido fundamentados a partir do método de Stanislavski, o qual busca uma catarse no espectador, num discurso que pende ao formalismo, com linhas dramáticas bem definidas. Porém, a contemporaneidade se apresenta diferente, como era das incertezas, dos diversos pontos de vista, da multiplicidade, da diversidade, da fragmentação, da implosão dos espaços, do hibridismo estético e da utilização de múltiplas linguagens, mobilizando o público a viver uma experiência sensitiva com as obras.

Vejo que a importância do teatro na contemporaneidade se dá em função de uma grande necessidade de relações mais aprofundadas entre os seres humanos, quebrando um pouco esse paradigma de superficialidade, de bombardeios midiáticos que não contribuem para um pensar mais crítico e evolutivo. Exemplifico com uma teoria do sociólogo português Machado Pais (2010), que cita que estamos vivendo um momento do “paradigma do encontrão”. É um momento de superficialidade, da ideia de colisão, de esbarrão, e não de relação. Na correria do dia a dia, as pessoas estão cada vez mais fechadas em si mesmas, em seus problemas, em seus trajetos. A arte de escutar, que pressupõe um ouvido atento, não é mais valorizada.

Para refletir sobre essa transição poética, parto de uma convivência com os estudantes da Escola Castro Alves de Machadinho/RS, visando ampliar a relação entre essa escola e o grupo teatral como propositor da fruição artística e como reflexão poética que o grupo atravessa. Na escola, optamos por interagir com estudantes do ensino médio, na faixa dos 16 anos de idade, pelo fato de a maioria deles ter acompanhado a trajetória do grupo, possuindo uma maior compreensão sobre as transformações que se busca discutir.

O sentido de mediação perante a arte teatral, principalmente dentro da arte contemporânea, propõe-se como relação de uma ação educativa, de formação, porém é necessário estruturar uma metodologia que propusesse uma experiência estética significativa e reflexiva. Uma das maiores pesquisadoras da área é Ana Mae Barbosa (2001), que explicita o processo num percurso que vai da mediação à apreciação estética, passando pela contextualização da obra até a produção ou recriação de um resultado estético, dentro de uma abordagem triangular. Pensar numa proposta de mediação do público com o teatro contemporâneo, rompendo com a espetacularidade das propostas anteriores que o grupo Aldeia Teatral desenvolvia, torna-se um diálogo inédito com os estudantes que acompanham a nossa trajetória.

Percebe-se uma necessidade de ampliar as formas de diálogos visando decifrar os conceitos contemporâneos inseridos na cena. Para Desgranges (2006, p. 76), o conceito de mediação:

é chamado de terceiro espaço, aquele existente entre a produção e a recepção. Podemos compreender a mediação teatral, no âmbito de projetos que visem à formação de público, como qualquer iniciativa que viabilize o acesso dos espectadores ao teatro, tanto o acesso físico quanto o linguístico.

As ações denominadas de pré-espetáculos aconteceram num encontro com os alunos em sala de aula, com o objetivo de sensibilizá-los e de mobilizá-los para que participem do projeto, além de prepará-los para potencializar os conteúdos presentes no espetáculo.

Como a proposta também visava a uma reflexão da trajetória do grupo Aldeia Teatral, foi fundamentada em três questões: (1) refletir sobre os espetáculos a que os estudantes assistiram; (2) refletir sobre as percepções contemporâneas em que eles estão inseridos; e (3) fazer uma mediação sobre a concepção da proposta de espectador como coautor artístico inserido no espetáculo *Sonhos*.

A partir dessa análise que a mediação teatral propõe, busca-se ativar os princípios da experiência, exterioridade, alteridade, alienação, reflexividade, subjetividade e transformação. Assim, mediar não é explicar nem conduzir o olhar do espectador pela obra, mas sim basear-se no devir pedagógico da experiência.

Nessa relação de mediação, busquei prezar pelas interrogações e pelas percepções intrínsecas aos estudantes em relação ao teatro, visto que o grupo Aldeia Teatral já se apresentou diversas vezes na Escola Castro Alves no decorrer destes dez anos. Alguns dos alunos da turma também já fizeram oficinas de teatro e apresentaram espetáculos teatrais. Assim, descreverei em vários trechos a seguir relatos de uma convivência com a turma composta por 18 integrantes do ensino médio, sendo eles: Ana Julia Schaffer, Camila Balardin, Clederson Silveira, Daniel Rech Taufer, Dhieison Cardoso Rizzardi, Élvio Osvaldo Vieira, Jeferson Hoffmann, Jocenei Rodrigues de Barros, Julia Gabriela Menon, Larissa Carolaine da Luz, Lucia Gabriela Cavalet, Luisa Piana, Maristela de Matos, Mônica Polo, Roberta Aparecida Theodoro de Lima, Simone dos Santos Manoel, Thomás Spader Pinali e Victor Silvestri Neto.

Ao refletir sobre as experiências estéticas que tiveram com os espetáculos do grupo Aldeia Teatral, os estudantes relataram que entre os espetáculos a que

assistiram estavam *Branca de Neve*, *Hobin Hood*, *Roda de Chimarrão*, *Rir para Não Chorar*, *Seções Femininas* e *Paixão de Cristo*, esse último apresentado recentemente na comunidade. Os alunos Ana Julia, Roberta, Thomas e Élvio participaram como atores da montagem dos espetáculos *Branca de Neve* e *Hobin Hood* dentro de uma oficina ministrada em 2009 na própria escola. Um lado curioso é que os estudantes não se recordam das peças *História de Galpão*, *Zé da Roça* e *A Gauchinha*, que o grupo apresentou para toda a escola, ficando claro que o tempo apaga a memória.

As percepções estéticas dos estudantes refletem, de certa forma, seus pensamentos e subjetividades por aquilo que eles mais dão valor ou o que mais ficou potente nessas experiências. Entre os espetáculos a que assistiram, cito algumas observações que fizeram acerca do que mais eles se recordam. Camila diz: “O figurino está claro, ajuda a gente a entender, está totalmente correto, tipo no personagem *Chimarrito*, quando a gente olha, no outro espetáculo, que tem uma idosa, a Naiane (atriz) está parecida com uma idosa, que está fácil de compreender”. Os aspectos visuais, como figurino e cenário, parecem se destacar nessa apreciação. Já outros estudantes recordam-se das partes cômicas, como Ana Julia: “As partes mais engraçadas chamam mais a atenção, eu gosto mais das partes engraçadas”. Daniel complementa: “É legal quando a gente vai assistir, daí nas partes mais engraçadas o público bate palmas!”. Outros estudantes se referiram à importância da música ou das projeções inseridas nos espetáculos. Para a aluna Luiza, “teatro é uma coisa chata”. Pode-se pressupor nesse primeiro momento certa despreocupação por parte dos estudantes em relação às propostas estéticas dos devidos espetáculos, o que se evidencia através de um pensamento superficial em suas

considerações, citando apenas aspectos visuais dos espetáculos, como certa alienação social e política que está presente nessas considerações.

Percebe-se então um público distante, numa nítida quebra entre a obra e o público, existindo uma necessidade de dialogar mais, de compartilhar os seus saberes e desejos, de aprender com o teatro. Talvez as propostas anteriores do grupo não tivessem um caráter pertinente e provocador de um senso crítico. Talvez por isso essa mediação com os estudantes possa interferir e gerar maiores saberes sobre os elementos que irão ler e ver, estimulados a integrar o jogo teatral como espectadores ativos.

Além de várias perguntas e de questionamentos feitos aos alunos, essa vivência de mediação esclarecia a proposta do espetáculo e a busca por um espectador mais crítico, que se enquadrasse nos conceitos contemporâneos. Percebi que poucos alunos têm o hábito da criticidade para promover uma discussão em sala de aula, espaço em que os assuntos levantados e questionados eram logo “apagados”. É preciso provocar mais o diálogo, e essa é uma das propostas do teatro contemporâneo, que constrói autonomamente a sua fruição, despertando saberes de sensações e sentimentos a partir do diálogo mediado com o espetáculo teatral.

O público jovem da Escola Castro Alves reflete um pensamento que é característico dos estudantes da região, podendo-se perceber que o ser humano está condicionado a um sistema de manipulação e produção dos afetos, em que não são propostos canais de debates e de reflexões sobre as suas relações com o mundo e com os outros, e o indivíduo se permite ser mais alienado política, social e culturalmente. Trata-se de um assunto complexo por uma busca de contextualização

dos sujeitos contemporâneos em nossa sociedade, na procura por soluções, por lacunas a serem preenchidas entre espectador, artista e mercado cultural. Para a pesquisadora Moraes (2014, p. 51), “Vivemos na sociedade dos simulacros, sobre o monopólio da aparência, em que há um predomínio da cultura visual estandarizada”.

Ao se fazer uma rápida descrição do universo cultural da comunidade machadinhense onde vivem os jovens estudantes da Escola Castro Alves, é importante destacar algumas mediações culturais que os afetam. Por ser Machadinho uma cidade pequena e conservadora em seus costumes, a família e a religião católica aparecem como as principais referências que afetam, inclusive, a dinâmica escolar. É necessário perceber essas influências questionando as verdades estabelecidas que condicionam os hábitos e as relações experimentadas na comunidade.

Busquei então compreender as percepções contemporâneas desses estudantes no contexto em que eles estão inseridos. Nota-se que os estudantes do ensino médio dialogam online com os seus celulares cheios de aplicativos, *whatsApp*, *Facebook*, etc. Com transmissão instantânea de informações neste mundo globalizado e digitalizado em que vivemos na contemporaneidade, eles mantêm antigos hábitos herdados de sua cultura familiar, e da hegemonia católica, frequentando a igreja todas as semanas e participando dos espaços de convívio e formação desse universo e de seus valores. Acredito que essa cultura rigorosa e religiosa possa construir esse recato social a que alguns estudantes se condicionam.

Neste bate-papo com a turma do ensino médio, essas questões apareceram e estão transcritas no diálogo sobre as suas influências culturais. Entre os

mediadores de uma formação cultural são citados pelos estudantes a família, a igreja e a televisão. Ao discutir sobre o assunto, os estudantes relataram que todos assistem ao Jornal Nacional, programa de notícias da Rede Globo, e a maioria assiste a esse telejornal quase todos os dias. Muitos relataram que assistem a novelas diariamente.

Talvez este momento de bombardeio de informações, de saturação por imagens, num mundo de banalização em que os programas televisivos nos fazem acreditar que o ridículo é o bom, que a linguagem de clichês é a mais interessante, precisaríamos urgentemente de um novo olhar de quebra de paradigmas. Tal superficialidade contradiz a uma proposta teatral que prevê um aprofundamento das relações, afetando com isso o gosto pelo teatro por propostas mais poéticas.

Guimarães (2012, p. 7) afirma que é inegável que o teatro vai mal das pernas. As pessoas pouco vão ao teatro e, quando vão, escolhem sempre espetáculos presos à antiga estrutura dramática, peças de “comédia dos costumes”, que exploram conflitos familiares e ironizam relacionamentos. O teatro moderno, pelo menos no Brasil, ainda tem muito mais público interessado do que o contemporâneo.

Essa realidade citada por Guimarães (2012) é inquietante para o grupo Aldeia Teatral, cujos espetáculos preferidos são duas comédias de costumes – *Rir para Não Chorar* e *Seções Femininas* –, que se fundamentam no teatro moderno, no realismo, por meio dos quais percebemos que rir bastante é sinônimo de “bom teatro”. Neste ano de 2016, o grupo Aldeia Teatral entrou em temporada no teatro do Machadinho Termas Park Hotel, que apresenta espetáculos seguidamente para turistas de vários centros urbanos como

Florianópolis/SC, Curitiba/PR, Porto Alegre/RS e Caxias do Sul/RS. Nessas apresentações, também se percebe o gosto do público pelas comédias de costumes.

Cito um fato inquietante que relata a rejeição por peças mais complexas; certo dia, após a apresentação do espetáculo *Sonhos* no Park Hotel, um determinado espectador disse que sentiu uma aversão ao espetáculo em comparação com as outras peças (as comédias) a que assistiu. Ele alegou que sua aversão devia-se ao fato de o personagem do pai na narrativa dramática ser questionado sobre a sua índole, visto que para ele (o espectador) o teatro deve dar bons exemplos quando se fala de pai. Assim, perturbado com essa observação do espectador, esclareci que era apenas uma situação e que não generaliza todos os pais, e lhe falei da proposta do espetáculo de trabalhar a sensibilidade. Então ele me relatou que era pai de um menino de dez anos que morava com a mãe num outro estado e que tinha dificuldade nessa relação. Assistir ao espetáculo certamente ativou nesse espectador um conflito interior. Ou seja, este é um exemplo que serve para justificar que uma proposta contemporânea atinge mais a relação humana e pode gerar um questionamento maior. Descrevo Moraes (2014, p. 36):

Compreender o teatro contemporâneo pela perspectiva da estética da recepção é lidar com a complexidade da arte sem dualizar seus paradoxos e subjetividades. É compreender que o teatro da atualidade pode apresentar as mais diversas estéticas, formas, conteúdos, histórias, não histórias, personagens, não personagens, recortes, textos, não textos, tecnologias, sensações, etc.

Creio que com a falta de referência ou de uma formação de espectador acaba-se criando um padrão de estética teatral fundamentado pelas influências da televisão, da mídia, que se embasa principalmente nas telenovelas, como um produto bem-acabado, com início, meio e fim, e com uma narrativa clara com final feliz. Outro exemplo, num determinado município, após apresentar a peça teatral *Roda de Chimarrão*, a primeira dama relatou que foi pegar o seu filho para trazer ao teatro, e o filho perguntou para ela o que era teatro, e ela respondeu: “Teatro é a mesma coisa que novela”. Ao perguntar para os alunos do ensino médio que referência eles têm sobre o teatro, alguns citaram a novela. Percebe-se que está no subconsciente das pessoas essa relação do teatro com a novela. Nesse sentido, a arte fica muito desprotegida quando comparada com as produções televisivas.

A poética do espetáculo *Sonhos* propõe um novo espectador que tem a possibilidade de desenvolver um olhar próprio, particular, individual, de construção das suas referências em relação àquilo que observa. Para Moraes (2014, p. 37), “esse teatro pressupõe um espectador que não esteja preso às imagens que lhe são fornecidas, mas que construa com elas e crie novos sentidos, estabelecendo conexões próprias e experimentando aquilo de uma maneira inteiramente sua”.

A função de ler a cena pode ser fundamental para o desenvolvimento de qualquer processo artístico, uma vez que desperta o senso crítico do estudante. O pensar na recepção teatral na escola pode ser um passo significativo no fortalecimento do fazer teatral, que passa por uma grande crise de público. Para Guénoun (2012), a crise teatral está firmada, justificando que o teatro em suas formas estabelecidas não consegue responder às

necessidades culturais que a vida coletiva produz de forma tão intensa. No mesmo sentido, Desgranges (2010, p. 25) faz suas considerações:

Em nossas sociedades contemporâneas, sociedades espetacularizadas, de indivíduos viciados em imagem, especialmente imagem da própria imagem, sociedade que vive sob o monopólio da aparência, em que “só aquele que aparece é bom”, o artista da arte do espetáculo vive um dilema: trabalhar para qualidade de seu fazer artístico ou para aparecer e fazer parecer que sua arte é de qualidade?

Muitas vezes, a busca pela sobrevivência no mercado teatral faz com que os grupos de teatro concentrem os seus esforços na mídia, na divulgação e na comercialização de seus espetáculos, deixando como segundo plano a obra teatral. E esse pode ser um dos motivos dessa decadência teatral, à medida que o próprio público não se encanta mais com o teatro que vê. Tais considerações refletem em nossa prática, questionando o nosso fazer e os caminhos a seguir para fortificar essa arte, na busca por um formato artístico que atendesse às expectativas do público contemporâneo, compreendendo o papel do espectador no ato artístico.

Busquei refletir ao longo da dissertação sobre esses questionamentos, por isso a necessidade de entrelaçar conceitos de recepção para que a apreciação da obra aconteça ou se amplie e que tais questionamentos possam ser compartilhados e discutidos com o espectador. Para Desgranges (2012, p. 21), “o ato artístico solicita, pois, uma disponibilidade distinta do espectador. Disponibilidade essa que não parece evidente e que não pode ser compreendida como

um talento natural, mas sim como uma conquista cultural”. Essa conquista cultural do espectador facilita uma sintonia com as propostas inseridas no espetáculo, propondo uma construção de um pensamento estimulado pelas proposições artísticas.

Contudo, como adverte Desgranges (2012, p. 34), é preciso compreender que “a falta de um eixo claro de leitura a ser seguido, tal como se estabelece na forma dramática, pode deixar o espectador com a sensação de não saber o que fazer, de como se portar em face do que lhe está sendo proposto”. Ao analisar a relação do teatro com o espectador, em uma proposta dialógica é preciso provocar a reflexão e o questionamento durante o espetáculo teatral. Pretende-se uma dramaturgia que proponha novas construções subjetivas, com novos códigos de leituras, novas possibilidades de percepções, abrindo-se para a concretização da experiência.

Dessa maneira, entende-se a necessidade de o espectador estar disponível para colaborar na constituição ficcional como uma experiência poética, conquistando autonomia crítica e criativa, provocando um ato de pensar ativo que exige a produção de sentidos: “Mais do que qualquer outra atividade, o teatro exige um trabalho, uma inscrição complexa, voluntária e involuntária, em um processo” (UBERSFELD, 2010, p. 27). Com isso, podemos compreender que a obra de arte na cena recente não aceita mais ser vista como algo pronto, acabado, mas sim como um objeto artístico que necessita da interferência do espectador para complementá-la.

Como um ato de reflexão e visando despertar a sensibilidade nos estudantes, antes de assistirem ao espetáculo proposto, instiguei-os a refletirem sobre as suas concepções artísticas, perguntando-lhes como deveria ser um espetáculo teatral ideal para eles ou

quais os elementos que teriam de estar presentes nesse espetáculo. Seguem abaixo as suas considerações:

Daniel: Eu acho que gostaria de uma peça engraçada que no final você coloca uma mensagem legal para você pensar.

Julia: Dramatização, bastante cena chocante, eu acho mais legal essa coisa mais dramática do que divertida.

Roberta: Poderia ser sobre política, transformar o que está acontecendo no país de uma forma engraçada.

Lucia: Eu queria dizer que teatro não poderia se estender muito se não torna uma coisa mais chata, que durasse muito, tipo, uma hora eu já iria dormir. Eu não sei, é que eu não gosto muito dessas coisas.

Dhieison: Eu acho legal o humor inteligente, criticar a política brasileira com humor inteligente, que geralmente na TV tem um humor bem superficial que as pessoas, tá, é isso aí.

Maristela: Improviso, tem os programas que improvisam na hora, *Os Barbichas*, tudo improviso.

Daniel: Bah, ia fica superlegal na hora chamar a plateia assim.

A ideia da entrevista com os estudantes era permitir que falassem livremente sobre as suas percepções, deixando fluir o assunto para que se pudesse perceber como se desenvolvia um diálogo entre eles. O mais importante nesse momento era

compreender as referências deles em relação ao teatro, quais eram as inspirações ou as mediações que possibilitavam formar as suas opiniões. Assim, após assistirem ao espetáculo *Sonhos*, seria possível entender o sentido de experiência através do espetáculo:

Camila: Começar a peça, fazer alguma coisa que chame a atenção para tudo e chame as pessoas até o final, que tenha um desfecho até o final. Por exemplo, aquela novela que tem a facção, que tinha que descobrir quem era o Pai, todo mundo fica querendo cada vez mais [...].

Larissa: Isso, eu, por exemplo, nunca imaginava quem iria ser [...]. Nunca me passou na cabeça quem era ele.

Julia: Eu acho interessante um musical.

Roberta: É, mas não misturar assim.

André: Eu acho legal tudo junto, misturado.

Roberta: Não, não, teatro separado, musical só musical e dança.

Dhieison: Eu acho interessante é procurar inovar, fazer alguma coisa diferente.

André: Deixar aquela dúvida de quem matou, como aquele filme famoso, como um assassino, que uma hora você pensa que é, outra hora você pensa que é outro? Tipo, não tem nada definitivo, e deixar sempre assim no ar!

Percebi uma diversidade de opiniões, e ao mesmo tempo uma despreocupação com uma proposta mais

reflexiva. Nessa comparação, eles fazem associação com a televisão, com programas televisivos de humor como *Os Barbichas*, e com as tramas e as dramaticidades da novela. A aluna Lúcia insiste em dizer que o teatro é chato, que dormiria numa peça de sessenta minutos. Outros preferem o musical. A partir dessa hibridez de pensamentos, os estudantes demonstram os diversos meios que agem como mediadores de suas opiniões. Porém, o que mais se percebe é a influência das novelas como mediadora da cena teatral, como cita a aluna Ana Julia: “No meu ponto de vista, para ter uma peça legal, deveria ter um tema atual, com bastante emoção, que tu puxe a pessoa que está assistindo desde o começo até o fim, para que fique interessada, que nem as gurias falaram do Pai da Facção²⁷”.

Achei pertinente questionar acerca de suas percepções para, após a apresentação teatral, fazer uma análise sobre as suas expectativas ou sobre o rompimento delas. Essa escolha se potencializa na sua investigação quando se determina a observação da mediação como teatral, que permeia a relação entre a produção e a recepção do espetáculo específico de teatro. Aqui se fala de uma mediação localizada na experiência estética do espectador com a obra e também educativa por efetivar um processo de aprendizagem. Com isso, coloca-se a mediação num campo conceitual que interliga o teatro e a educação ou dentro de uma possibilidade de se ver a experiência estética como educativa. Essa visão se esclarece ao se determinar a experiência do projeto.

²⁷ Lúcia refere-se ao Pai da Facção, o personagem Gibson, interpretado por José de Abreu na novela *A Regra do Jogo*, exibida pela Rede Globo entre 2015 e 2016.

Neste momento, através de intervenções mediadoras entre espetáculo e espectador, para a efetivação desta pesquisa, norteio-me pelas perguntas: como formar espectadores a partir de um programa educativo em teatro que atue para além da facilitação de acesso físico do espectador à obra? Como contribuir para que ocorra a experiência estética do estudante na recepção teatral?

Pretendo provocar o saber sensível dos espectadores escolares pela experiência estética e busco como objetivo geral ampliar o acesso físico e linguístico desses espectadores às diversas manifestações teatrais, contribuindo para a formação de espectadores frequentadores e fruidores.

É possível justificar que nesse contexto contemporâneo, incerto e volúvel, estamos sempre em metamorfose, aprendemos modos de ser e de estar no mundo, possível de despertar o gosto pelo sensível, o gosto pelo teatro, despojados de todos os aparatos, dos impulsos atrativos provocados por tantas imagens e tanta exposição da mídia. Trata-se de uma busca sensível pelo sentido da experiência estética para decodificar os valores perante as enxurradas de imagens e de sons cotidianos aos quais o espectador está exposto.

3 METAMORFOSE POÉTICA – MEDIANDO UMA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

A minha entrada no mestrado serviu como um impulso motivador perante o grupo Aldeia Teatral para que fosse possível repensar a nossa poética, reestruturar a forma de compor os espetáculos, remodelar, metamorfosear, proporcionando um novo pensar voltado para o espectador, desafiando-nos na busca por uma dramaturgia cuja proposta é a de uma coautoria artística com esse espectador.

Assim, neste momento da trajetória do grupo Aldeia Teatral, a teoria atravessa a forma empírica, resultando numa transição poética. Transmuta dos espetáculos que vinham sendo desenvolvidos através das práticas teatrais e das propostas em conjunto com os produtores culturais para uma proposta que propõe ativar o espectador. Não é mais uma proposta direcionada para um espectador passivo, que apenas recebe as informações necessárias para compreender o ato teatral, mas configura-se como uma poética que necessita ativar o espectador.

Nesse sentido, foram esmiuçadas no capítulo anterior algumas inspirações do teatro contemporâneo, com a inserção de um espectador como coautor artístico, que prevê a participação subjetiva do espectador na conclusão do pensamento e na efetivação da obra artística. Passou-se da prática para a teoria, e agora da teoria para uma experiência estética, buscando-se as respostas dos estudantes da Escola Castro Alves, numa proposta de mediação teatral-cultural, instigando-os a vivenciar essa experiência na tentativa de elucidar a metamorfose que o grupo percorre e a recepção desses saberes sensíveis.

Dessa forma, para justificar a experiência estética, será percorrido por alguns apontamentos das obras *Estética Teatral e Teoria da Recepção* de Clóvis Massa e *Arte como Experiência* de John Dewey,

3.1 A INSTITUIÇÃO ESCOLAR COMO OBJETO DE MEDIAÇÃO

Esse olhar de mediação do grupo Aldeia Teatral torna-se pertinente na medida que tenha conquistado um espaço cultural perante as escolas, onde frequentemente retorna com seus espetáculos, provocando assim um questionar sobre a importância do fazer teatral, e dos parâmetros utilizados para tais questionamentos.

Ao se refletir sobre a trajetória do grupo perante uma instituição escolar, várias questões vêm à tona. A primeira delas seria referente ao próprio trabalho do grupo: tem sido pertinentes os espetáculos apresentados na escola? Quais os resultados que buscamos com as apresentações? Quais os conhecimentos que buscamos transmitir com o teatro? O que seria então teatro educativo? E, principalmente, essa nova proposta poética do grupo é compreendida pelos estudantes como geradora de novos saberes?

Evidentemente estas são perguntas complexas, merecedoras de uma maior discussão amparada em certas teorias e em uma pesquisa prática relatada em conjunto com os estudantes. Nessa trajetória, percebi que muito se tem usado o teatro num processo educativo com certo didatismo, como prática teatral de muitos grupos. O que se discute é: o teatro por si só não é educativo? Segundo Ferreira (2006, p. 15), “teatro é educação, é pedagogia cultural, que veicula sentidos, discursos, que exercita primordialmente a imaginação, tanto em atores quanto em espectadores. Tais

preposições permitem ter uma forma construtiva do teatro”.

Acredito que a arte teatral tem várias possibilidades de instigar um despertar sensível crítico no aluno, através de textos provocativos, propostas sensibilizantes que ativem o espectador a desenvolver a sua imaginação. Porém, percebo que o didatismo se fortificou como uma cultura impregnada e aplaudida nas escolas, seja por grupos teatrais, por coordenadores pedagógicos e até mesmo pelos próprios estudantes que acabam consumindo essa cultura. Mas como romper isso? Como promover espetáculos teatrais interessantes para esses estudantes?

A circulação pelas escolas é provocadora de várias indagações, que instigam a discutir sobre a satisfação dos estudantes em presenciar o teatro, ou a refletir se a presença deles é somente mais uma atividade para não ficarem em sala de aula, visto que a maioria das apresentações são gratuitas e os alunos são convocados a assisti-las. E se fosse em horário inverso e os alunos pudessem vir livremente até a escola somente para assistir a uma peça de teatro, quantos viriam? Será que existiria assim uma necessidade nesses alunos, ou deveremos ser pertinentes quanto a uma escola de espectadores, citando como referência a Pedagogia do Espectador (2006) descrita por Desgranges? Acredito e compactuo com a proposta de Desgranges (2006), que descreve que a escola pode se tornar um local ideal para a fruição artística, visto que é um ambiente que preza pelo conhecimento e pelas ampliações de saberes.

O que se deve refletir é se quando o estudante vai assistir a um espetáculo teatral na escola apenas por ir, como um conforto de “não ter aula”, não por necessidade de viver uma experiência, se neste estado de espectador o ato estético acontece? Será que o público é tocado

pela catarse que a peça propõe? Excessos de didatismo são apontados por Carneiro Neto (2003), que cita que tais propostas subestimam as capacidades infantis, em que explicar é redundante e facilita o raciocínio.

Dessa forma, romper com esse didatismo no teatro tornou-se uma necessidade para que se possa propiciar uma experiência estética mais potente e contribuir para uma arte menos mercadológica. Ubersfeld (2005, p. 21) descreve sobre o papel do espectador:

Ele é forçado a envolver-se no espetáculo (identificação) e a afastar-se dele (distanciamento). Não há, é certo, outra atividade que exija semelhante investimento intelectual e psíquico. Daí advém, sem dúvida, o caráter insubstituível do teatro e sua permanência em sociedades tão diferentes e sob formas variadas.

Por isso, o grupo Aldeia Teatral busca questionar a sua poética, rompendo certos vícios mercadológicos e fundamentando-se na experiência estética.

A formação de espectadores se constitui nas experiências de alguns professores de teatro, provavelmente em muitos casos isolados, ou na prática de alguns grupos teatrais que buscam tal formação, necessitando de um trabalho mais aprofundado e duradouro. Creio que a falta de formação, principalmente na região de abrangência do grupo Aldeia Teatral, impossibilita novas experiências teatrais, novas linguagens e uma relação mais consistente. Tal formação despertará o gosto por ir ao teatro, que está tão em baixa na contemporaneidade.

Em várias discussões presenciadas nas cidades grandes e capitais, atribui-se a falta de público teatral às

dificuldades com divulgação, violência, falta de segurança, estacionamento, preços inacessíveis. Porém, tais problemas não se enfrentam na cultura local de uma pequena cidade do interior, como é o caso do contexto atual em que o grupo se encontra. Entretanto, temos grande dificuldade de levar o público a assistir teatro quando ficamos em cartaz, diferentemente das apresentações promovidas gratuitamente nas escolas ou pelas Secretarias Municipais atreladas a algum evento. Então, quais seriam os motivos de o público não ir ao teatro?

Creio que uma formação de espectadores na escola poderia diluir muitos questionamentos sobre a apreciação estética e formar um público para o futuro. Objetiva-se que um processo de formação pode se tornar pertinente na relação teatro/escola, no sentido de formar uma plateia ativa e consciente, principalmente para se situar neste mundo mercadológico que compõe essa cultura em que os espetáculos teatrais estão assumindo uma característica de produto cultural. Nessa cultura, muitas das produções estão relacionadas a um evento festivo, a uma data comemorativa do calendário, como, por exemplo, espetáculos referenciando o Dia do Meio Ambiente, o Dia da Água, o combate às drogas, etc.

O grupo Aldeia Teatral tem buscado, nas oficinas realizadas na região, inserir em sua metodologia práticas de mediação teatral. Cito um exemplo na Escola Menino Jesus de Barracão/RS, onde há dois anos colaboro no ensino médio como mediador de um trabalho apoiado na disciplina de literatura em montagens de espetáculos teatrais fundamentados em obras clássicas. Em 2014, foi trabalhado *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, já em 2015 trabalhamos *A Barca do Inferno*, de Gil Vicente. Neste projeto, desenvolvi oficinas teatrais com os alunos,

trabalhando a sensibilidade e a percepção crítica. Realizamos apresentações de nossos espetáculos promovendo debates, numa relação muito significativa no que tange à arte teatral. Os alunos ficam motivados pelo teatro, e a cada ano, os estudantes ganham mais apoio com o projeto que a direção da escola adotou.

Considero a visita à sala de aula – por meio da qual foi possível dirimir vários tópicos que englobam a proposta do espetáculo *Sonhos* como uma ação educativa antes da apresentação teatral – como uma preparação para ver o espetáculo e poder assimilar toda a sua proposta. Como defende Bordieu:

[...] a obra de arte, considerada enquanto bem simbólico, não existe como tal a não ser para quem detenha os meios de apropriar-se dela, ou seja, de decifrá-la, e que o público precisa desenvolver um “grau de competência artística” vinculado necessariamente ao grau de seu controle relativo ao conjunto dos instrumentos da apropriação da obra de arte.

Ao utilizar o conceito de mediação cultural para referir-se às ações artístico-pedagógicas que dizem respeito ao acesso linguístico dos espectadores escolares, no sentido de produção e facilitação do aspecto físico do espectador ao teatro, proponho como ponto de partida questionamentos em relação à arte teatral. Que exista o discernimento sobre uma proposta que viabilize uma experiência estética potente, que se obtenha um sentido ao ir assistir a um espetáculo que proporcione reflexões pertinentes, estimulando o interesse para a abertura de debates e desdobramentos que o espetáculo propõe. Para isso, é importante o papel

de mediador não induzir ou impor o julgamento estético para os estudantes, mas sim proporcionar ambientes em que se processe a experiência estética.

3.2 SENTIDOS DE UMA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Ao se falar sobre estética, é necessário compreender a sua etimologia, que, conforme a concepção grega *Aisthesis* citada por Massa (2007, p. 30), “refere-se ao saber sensível, à possibilidade de conhecer pelos sentidos, sensações”, tendo como função refletir sobre os critérios da apresentação das obras artísticas provinda das disciplinas de filosofia da arte. O conceito do estudo dos sensíveis promoveu muitas discussões e interpretações no decorrer da história da filosofia, surgindo seguidamente várias contribuições significativas, ampliando seus propósitos. Para Massa (2007, p. 17), “A estética tem por objetivo o conhecimento diferente do conhecimento intelectual, a elaboração completa de uma poética estética deveria ser precedida de uma faculdade de sentir”.

As considerações de Baumgarten, que fundou a ciência do conhecimento sensível, conferiram à arte um lugar privilegiado da beleza, contrapondo à razão e ao intelecto. Mais tarde, surge *A Crítica da Faculdade do Juízo*, de Kant, que se denomina uma estética transcendental. Para Massa (2007, p. 35), Kant teria concebido o juízo estético como resultado do livre jogo do intelecto e da imaginação, independentemente de todo o conceito, sendo o objeto referenciado ao sujeito e ao sentimento de prazer agregado.

A teoria da estética da recepção tem provocado várias discussões, terminologias e conceitos a fim levar a uma compreensão maior na relação leitor/ obra. A grande mudança parte do próprio conceito de texto

literário como fenômeno, pressupondo a presença do leitor que se percebe como essência da criação literária. A abordagem estruturalista que examina o texto espetacular como algo fechado cedeu lugar ao enfoque pragmático, contextualizando-o cultural e espetacularmente. Merleau-Ponty com o conceito de Fenomenologia (Edmund Husserl) reelaborou o conhecimento sensível e insistiu na perspectiva da experiência estética, estabelecendo a ideia de uns logos no mundo sensível. Para Massa (2007), a fenomenologia de Merleau-Ponty e os mecanismos de identificação e distância propostos por Jauss são citados por Pavis como tentativas teóricas que pretenderam se colocar ao lado do receptor e de seu prazer estético: “A proposta compreende que, na experiência estética, as emoções funcionam cognitivamente, tarefa que a teoria cognitiva das emoções procura defender” (MASSA, 2007, p. 53).

Assim, pensar que a arte, principalmente na escola, não possui propósitos educacionais é desconsiderar o conjunto de saberes por ela constituído, seja cognitivo, corporal, afetivo ou social, denotando uma restrita compreensão sobre o conceito de cognição, visto que “a suposição de que as artes exigem menos intelectualmente do que as ciências vem do conceito de cognição, limitado em grande parte aos meios formais de pensamento que possuem caráter proposicional”. (EFLAND, 1998, p. 122). Assim, a experiência artística concretizada nas escolas se contrapõe às práticas pedagógicas tradicionais, baseadas nos paradigmas científicos positivistas da educação. Esse tipo de concepção dificulta o reconhecimento da arte como processo de cognição tão significativo para o desenvolvimento do pensamento e da ação.

As teorias da estética do sensível propõem aguçar no espectador a sua sensibilidade e o seu senso crítico

na leitura teatral, numa dramaturgia que estimule a ampliação do olhar do espectador. Pillotto (2007, p. 9) sugere que “os sinais subjetivos acontecem também pela vida das emoções – na expressão de um olhar, no movimento do corpo, no timbre da voz e tantos outros sinais que comunicam o indizível, dessa forma a razão não está dissociada do sensível”. Acredito que esse aprendizado sensível proporciona no espectador, quando ele vivencia uma experiência teatral, o desenvolvimento de outras sensibilidades como a percepção, a imaginação e a criação, provocando uma compreensão crítica maior.

A pesquisadora Silvia Pillotto (2007) faz uma reflexão sobre a importância de trabalhar o sensível com os estudantes, pois, para ela, “saber lidar com as emoções é imprescindível, especialmente no atual contexto que estimula muitas vezes a inversão de valores, a violência, a competitividade e tantos outros sentimentos que fortalecem a ideia do individualismo e do egoísmo” (PILLOTTO, 2007, p. 122). Ao experimentar o sentimento estético através das linguagens artísticas, o espectador tem a possibilidade de construir a sua visão crítica a partir do seu sentido, de sua visão pessoal e sentimental.

Acredito ser esta relação dialógica entre a obra e o público fundamental para o reconhecimento de uma experiência estética, que pode fluir em conjunto com os sentimentos do leitor/espectador que está inserido no contexto da cena contemporânea. O entendimento das teorias da estética da recepção pode despertar um senso analítico, ativo e provocativo para a arte teatral. As compreensões e as conexões do pensar estético com os movimentos contemporâneos provocam um estado potente e questionador, no qual o espectador deixa de ser apenas receptor passivo, mas um agente, pois

acredito que a experiência estética promova uma noção de completude da obra.

Nesse sentido, trago para a reflexão o conceito de experiência de Guimarães (2012, p. 7):

A lógica do nosso tempo é a do zapping televisivo, do controle remoto que não deixa a imagem parar em um canal. Isso acontece porque, numa época em que as imagens proliferam, em cartazes, em jornais, em revistas, nas bancas de jornal, elas também perdem toda a sua intensidade. É difícil nos sensibilizarmos com as imagens, porque nos acostumamos a elas. Um bombardeio aéreo no Afeganistão, um massacre tribal na Costa do Marfim filmados e exibidos no noticiário das oito não nos sensibilizam mais do que a notícia de um poste de luz caído numa rua da periferia da cidade. Entre garfada de arroz com feijão do espectador, a âncora já está em outra matéria e agora exhibe as atrações culturais do fim de semana.

Se na contemporaneidade o espectador passa a ser o foco da relação sujeito-objeto, como já apresentado na estética da recepção, os conceitos de experiência desenvolvidos por Bondía (2010) e Dewey (2010) colaboraram na compreensão da relação entre o espectador e o espetáculo. Para esses autores, a arte está justamente na redação entre um e outro: “A arte não está nem no artista, nem na obra, nem no espectador, mas na experiência, ou seja, no que acontece ‘entre’ a obra e o espectador ou ‘entre’ o espectador e a obra. Tudo acontece nesse ‘entre’” (BONDÍA, 2010, p. 1).

Rancière (2009) chama a atenção para o sentido do teatro em um contexto em que os meios de

comunicação estão se tornando uma obsessão entre as pessoas, influenciando e rompendo com o ritmo de seu cotidiano, acomodando-as no virtualismo. O espectador é aquele que está na frente da televisão mudando de canal sem prestar atenção ao que está vendo, mas, para o autor, “a TV, de modo geral, não pressupõe um olhar forte, mas um olhar alienado ou distraído. No espetáculo, o espectador de teatro é levado a trabalhar, porque aquilo que ele tem à sua frente o obriga a um trabalho de síntese” (RANCIÈRE, 2009, p. 23).

Dessa maneira, não é a informação que promove o conhecimento, e sim o sentido da experiência. Bondía (2010) afirma que a velocidade com que o homem contemporâneo está propenso a receber dados e informações, bem como a obsessão que tem pela novidade, pelo novo, impede uma conexão mais significativa entre os fatos e não permite que ele faça uma experiência no sentido de Heidegger (1987 apud BONDÍA, 2002, p. 143):

[...] 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, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo.

O sentido do fazer de Heidegger (1987 apud BONDÍA, 2002) me faz pensar o quão amplo pode ser o papel do espectador com a arte, de todos os sentimentos e de todas as formas de olhares para com ela. O espectador pode ser este ser sensível, que sofre e se emociona, que mexe com o seu ser, seja como um sujeito sofredor, padecente ou receptivo. Dessa maneira, o que buscamos é a compreensão desse momento de encontro dos estudantes com a obra de arte, vislumbrando-a como uma possibilidade de experiência.

À medida que a experiência nos acontece, o saber que ela nos passa está ligado à existência e às memórias de cada indivíduo, tornando-o algo singular. Como afirma Bondía (2002, p. 25), “o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal”. São significados e signos idiossincrásicos estabelecidos pela experiência, em que o acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual singular. Por isso que a experiência é intrínseca ao ser humano, pois não é um conhecimento fora de nós, mas configura todo o caráter do indivíduo, os sentimentos de sua personalidade.

Ao entrar em contato com a obra de arte, o estudante poderá perceber a dimensão desse encontro como um acontecimento significativo e transformador. Por conseguinte, o que se busca nessa discussão são elementos que possam questionar e justificar o sentido da recepção teatral na escola, o que se deseja saber é se o ato teatral, com o espetáculo *Sonhos*, pode ser transformador e gerador de uma experiência significativa na vida do aluno.

O contato com a arte proporciona um sentido de experiência e faz o espectador ou o leitor abarcar “uma vasta gama de conteúdo: o sensorial, o sensacional, o sensível, o sensato e o sentimental, junto com o sensual”

(DEWEY, 2010, p. 8). Todo esse envolvimento emocional que a arte proporciona é constituído na medida em que haja uma percepção atenta para que se possam digerir tais significados, possibilitando a experiência imediata.

Entretanto, diante de tantas propostas estéticas, por sua diversidade e pluralidade de informações, pelos caminhos da desconstrução do texto dramático, o espectador depara-se com um mundo fragmentado; faz-se, pois, necessário um pensar crítico da recepção, para que nesse encontro o sentido de experiência possa acontecer. Assim, pode-se justificar a escola como um local ideal para essa fruição artística, possibilitando ao aluno o exercício consciente do papel de espectador, de modo que possa sintetizar as experiências que o espetáculo teatral proporciona, bem como a intensidade de estímulos estéticos implícitos na obra.

3.3 DECODIFICANDO A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COM OS ESTUDANTES

O grupo Aldeia Teatral, a partir de dezembro de 2015, iniciou uma temporada no anfiteatro do Machadinho Termas Park Hotel, em função do Turismo desenvolvido no município através do parque aquático Termas Machadinho, que possibilita manter um público de 20 a 40 espectadores em média por sessão. O espaço conta com 200 lugares, possui poltronas confortáveis e ar-condicionado, e está disponível para o grupo apresentar os seus espetáculos, servindo como um laboratório para a prática teatral. A ideia inicial da pesquisa era levar o espetáculo até a Escola Castro Alves, porém propomos que os estudantes fossem assisti-lo no Anfiteatro do Park Hotel.

A proposta era que os estudantes se deslocassem até o teatro por vontade própria a partir do convite feito. A entrada seria gratuita para eles, e após o espetáculo, haveria um bate-papo sobre a experiência teatral. A data foi marcada para uma sexta-feira, dia 20 abril de 2016, às 20 h30 min. Juntamente, com os estudantes da Escola Castro Alves, estavam presentes turistas de Caxias do Sul, Sapucaia, Esteio, Novo Hamburgo e São Leopoldo, conforme mostra a Foto 21.

Foto 21 – Artistas e público no anfiteatro do Park Hotel Termas Machadinho (2016)



Fonte: Créditos: Ramon Quadros. Grupo Aldeia Teatral. **Sonhos.** Disponível em: <http://www.aldeiateatral.com.br/site/pecas/expyesso-no-byasil-das-mayavilhas.html>. Acesso em: 20 abr. 2015.

Dessa forma, encaminho-me agora para as reflexões surgidas após a apresentação teatral com os estudantes da Escola Castro Alves, concluindo assim parte do processo empírico da pesquisa em relação aos

estudantes e que resulta apenas como uma das possibilidades de ação diante das diversas relações e ações possíveis do campo da recepção e da fruição artística. Tenho consciência de que o próprio processo condiciona uma metamorfose, movimentando o pensar e o refletir de uma experiência estética, do papel do espectador e da função do teatro, procurando não concluir com respostas, mas com questionamentos que provoquem ainda mais o apreço pela arte teatral.

Da turma de dezoito estudantes do primeiro encontro, foram ao teatro apenas onze deles (ver Foto 22): Ana Julia Schaffer, Camila Balardin, Clederson Silveira, Daniel Rech Taufer, Élvio Osvaldo Vieira, Lucia Gabriela Cavalet, Luisa Piana, Maristela de Matos, Roberta Aparecida Theodoro de Lima, Thomás Spader Pinali e Victor Silvestri Neto. Após a apresentação, foram convidados os alunos, os atores e os integrantes do grupo para participar de uma conversa que mostrasse as suas percepções sobre a peça teatral *Sonhos*.

Foto 22 – Debate com os estudantes do espetáculo *Sonhos*, no anfiteatro do Park Hotel Termas Machadinho (2016)



Fonte: Créditos: Ramon Quadros. Grupo Aldeia Teatral. **Sonhos**. Disponível em: <http://www.aldeiateatral.com.br/site/pecas/expyesso-no-byasil-das-mayavilhas.html>. Acesso em: 20 abr. 2015.

O interesse dessa análise visa a uma reflexão sobre o espetáculo na trajetória do grupo Aldeia Teatral, seu efeito transgressor e mediador diante de uma turma de jovens discutindo questões contemporâneas. O interesse aqui era o de perceber quais atravessamentos que esse espetáculo poderia provocar nesses jovens. Quais as rupturas em relação ao cotidiano do público nas conexões com as suas experiências pessoais? Qual a percepção sobre a importância da linguagem teatral no contato com os estudantes, no desenvolver de suas sensibilidades perante o seu cotidiano? Essas são questões relevantes que focam na relação do teatro com o estudante do ensino público.

Na concepção do espetáculo *Sonhos*, embora haja vários elementos imagéticos, priorizamos o trabalho dramático, a construção do texto como essência dessa nova poética teatral do grupo, tentando transgredir a linguagem que vínhamos desenvolvendo na Escola Castro Alves, onde apresentávamos espetáculos infantis e cômicos, com alguns temas intrínsecos como meio ambiente e drogas, construindo uma dramaturgia pautada pela intenção de guiar o espectador.

Após o espetáculo, iniciou-se um bate-papo entre os atores sentados na boca de cena do palco e os estudantes das primeiras fileiras para debater sobre a experiência teatral que lhes foi proporcionada, num momento único de convivência com eles. Nesse sentido, perguntei-lhes o que tinham achado do espetáculo *Sonhos* e que conclusões eles haviam tirado dessa experiência. Imediatamente, a estudante Camila respondeu que o espetáculo apresentado complementava o que ela gostaria que fosse, como disse no outro encontro: “Eu falei de coisa de suspense, dramática, foi o que aconteceu?”. Após o comentário de Camila, pela timidez gerada no ambiente, pairou no ar um suspense sobre quem iria falar. Nisso, Camila pegou um chapéu com uma pena, que foi usado durante a peça, e colocou-o na cabeça do seu colega Thomas, dizendo: Agora você fala!

Essa foi uma forma interessante de “quebrar o gelo”, visto que a partir de um objeto artístico todos começaram a se manifestar, e claro, todos quiseram tirar uma foto com o chapéu antes de falar. A proposta do espetáculo *Sonhos* foi criar uma linguagem que, além de ativar o espectador, buscasse elementos artísticos que dialogassem com o pensamento contemporâneo. Para isso, o grupo pensou em uma linguagem sem ilusão cênica, prezando mais pelo jogo do ator, criando tensões

e questionamentos que possibilitassem envolver o espectador na composição artística. Acredito que em alguma conversa feita com os com os estudantes, eles oferecem indícios de que estamos no caminho certo:

Thomas: A peça foi muito boa, não só a pessoa, mas tu percebes que tem muitas pessoas que seguem o sonho do pai e da mãe porque têm medo de seguir o próprio, por sei lá, tentar fazer eles felizes.

Élvio: Legal a peça, reflete o que você quer fazer da sua vida.

Daniel: Acho que esta peça deu para a gente refletir realmente sobre a felicidade, qual o objetivo da nossa vida e quando a gente alcança, não é o que a gente esperava, por exemplo, toda vez que a pessoa quer ser rica, mas quando tu alcanças isso, vê que você não está completo. Acho que falta um pedaço, que seria mais a parte espiritual, falta um pouco de Deus, de união na família.

Victor: Eu acho a peça muito legal, faz a gente refletir bastante sobre nossos sonhos.

A reação dos jovens perante o espetáculo permite apontar algumas questões, ao comparar as suas falas antes e depois do espetáculo, como pensavam sobre o teatro e como pensam agora após a experiência. Observo que se antes davam ênfase ao cenário e ao figurino, ou seja, uma visão mais imagética, agora esses elementos não foram sequer mencionados. Se antes os programas televisivos eram o parâmetro, agora o foco parece ser o próprio espetáculo. E o mais importante nessa reflexão é a proposta de o espetáculo provocar

questionamentos e reflexões a partir das experiências dos estudantes, o que foi percebido em seus relatos, já que várias vezes eles citam que o teatro os faz pensar, refletir, que provoca neles a busca pelos seus próprios sonhos.

Ao se questionar a importância do debate estético com propósitos de formação de plateia perante os estudantes, pode-se dizer que o espetáculo teve um efeito positivo nessa relação. Minha expectativa é a de que esse processo tenha atuado como mediador de uma aproximação com a arte, desenvolvendo o senso crítico dos estudantes no que tange às formas artísticas. Ao comparar, por exemplo, a entrevista anterior ao espetáculo, Lúcia, uma das estudantes, pondera a sua própria percepção e os seus critérios na avaliação da obra, indicando que o jogo de texto e o pensamento subjetivo se tornaram mais atraentes:

Lúcia: Eu falei no encontro passado que eu não gostava de teatro. Hoje eu achei assim, muito legal, é uma coisa que você não consegue direcionar o olhar para outro lugar, tipo assim, eu só conseguia olhar para a cena, uma coisa que chama bem a atenção. Sabe quando você gosta de uma coisa e não quer deixar de olhar, tipo assim, um filme, eu achei, muito, muito legal. Eu achei que tinha falado que eu iria dormir se ficasse uma hora aqui, eu achei muito legal o espaço e o tempo, só, tipo assim, eu achei o espetáculo meio confuso, eu não consegui entender muito, mas achei muito legal.

Élvio: Para quem não gostava de teatro!

Lúcia: Olha, serviu muito de motivação, a gente vai se encaixando quando se vai falando, né?

Pode-se dizer que a experiência estética da aluna Lúcia rompeu com uma imagem negativa que ela tinha do teatro, imagem essa que poderia ter sido construída pelo contato com espetáculos que não possibilitavam uma experiência potente. Temos aqui indícios sobre a importância do processo de formação de plateia, de debater o gosto estético através de uma experiência teatral. Essa tem sido também a nossa experiência como grupo teatral, como produtores e espectadores em transmutação nesse mundo contemporâneo que talvez não tolere mais ilusão ou espetáculos que propõem um didatismo nas escolas.

Outro exemplo significativo na conversa com os estudantes foi o depoimento de Luiza, que, da mesma forma que Lúcia e Maristela, estava entre os estudantes que no encontro anterior declararam não gostar de teatro e sentiram-se surpreendidos pela proposta:

Luiza: Como eu falei, não gosto muito de teatro, né? Mas eu achei bem interessante essa peça, e eu tirei de lição que eu entendi dessa peça que os nossos sonhos a gente pode sonhar tudo o que deseja, que eu posso sonhar qualquer coisa, mas esse sonho para se tornar realidade só depende de mim, não depende das outras pessoas, da influência das outras pessoas, porque meu sonho para se tornar real vai depender de minhas ações e minhas vontades. Então se eu sonho, eu desejo, eu posso então, eu gostei muito, meus parabéns!

Maristela: Também eu não gosto muito de teatro, não é que a gente não goste, na verdade, é como assistir a um filme. Mas eu achei bem interessante, não é um teatro morto, é uma coisa animada. E acho que faz a gente refletir bastante, em

pensar em nossos sonhos, e não nos sonhos das outras pessoas para realizar os nossos desejos, eu achei bem interessante.

Acredito que, na medida em que o espetáculo promove um sentido de experiência e interliga os estudantes com as suas vidas, eles se sentem interessados por propostas que provoquem uma reflexão maior. Essa análise sobre a experiência nos remete a questionar a importância de uma vivência com a arte como um fator gerador e armazenador de conhecimentos que configura elementos que possam romper o cotidiano carente de percepções artísticas. Pois é nesse momento de rompimento que surgem elementos capazes de decodificar uma experiência, como afirma Bondía (2002, p. 24): “Parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião [...]”. O autor contrapõe esse mundo ritmado, moderno e veloz com o momento de parar, de vivenciar uma experiência.

O significado dessa experiência estética se dá, portanto, na fusão entre aquilo que a percepção recebe através dos sentidos e das experiências anteriores. Para Carneiro (2013, p. 62), “a obra de arte é aquilo que o produto artístico faz na e com a experiência e, portanto, depende do espaço e do sujeito envolvidos. Para que ela exista, é necessário que haja uma experiência estética”. O autor descreve acerca da importância na concretização da experiência no confronto com espectador. E certamente essa experiência com os estudantes tornou-se muito significativa na vida deles, provocando vários questionamentos.

Um momento interessante de interação que o espetáculo *Sonhos* proporciona é a possibilidade de os espectadores escreverem um desejo pessoal antes da peça, o qual é incorporado ao texto dos atores durante a cena. E aqui poderemos citar como objeto de análise os desejos descritos pelos estudantes no encontro entre eles: “laçar melhor” – o estudante fazia referência aos torneios de laço que acontecem na sua região –, “ter mais dinheiro”, “um namorado fofo”, “grêmio campeão”, “viajar pelo mundo”, “ganhar uma janta no Park Hotel”, “festejar o Natal ou o Ano-Novo em Ushuaia”, “ganhar um iPhone 6S”.

Bem, evidentemente esses desejos foram escritos antes do espetáculo. Depois, ao fazermos uma análise dos depoimentos dos alunos, percebemos certa futilidade em seus sonhos e desejos, visto que mostraram como estão submissos aos espetacularismo e ao mundo capitalista e consumista ao qual estão expostos, como uma aldeia global em que estão inseridos, que os incita a desfrutar das mesmas marcas, dos mesmos gostos, das mesmas roupas, dos mesmos objetos.

Transpor o conceito de *partilha do sensível* na relação do teatro com os estudantes da escola pública seria proveniente de muito aprendizado, como no caso das primeiras apresentações que o grupo fez, momento em que rasgavam os desejos superficiais. Devido à grande objeção do público, retiramos esse conflito do espetáculo. Repenso que é possível instituir uma comunidade de dissenso desde que sejam estabelecidas formas comunicacionais ou códigos culturais que permitam criar oposições e justaposições nesse meio comum, buscando incorporar um sentido comunitário que possibilitasse a cada espectador dialogar diretamente com a proposição artística, estimulando o

espectador a compor diálogos com as suas experiências pessoais, em que o teatro funciona como um elemento mediador.

Observa-se que o que eles escreveram revela um pensar jovem, já que há uma interligação desse conteúdo com necessidades contemporâneas dos estudantes e com os seus desejos pessoais. O teatro pode agir como um mediador do desenvolvimento cultural na escola. Entre os estudantes, nota-se que os que participaram das oficinas de teatro ministradas pelo grupo Aldeia Teatral possuem um pensar crítico mais elaborado:

Ana Julia: Eu sempre gostei de teatro, que eu não gosto muito de coisa, tipo, era só musical ou teatro, mas acho do jeito que foi, não com muita música, foi bem legal, descontraí, tipo, você não fica numa coisa só. O que eu vou levar dessa peça é aquela parte do personagem Laura, que tu sonhas, eu sonho, nós só sonhamos. Tipo, um pouco do que a Luiza falou tipo, a gente só sonha, a gente não corre atrás, a gente fica pensando muito sobre que o outro vai achar do teu sonho, que muitas vezes pode ser uma besteira o seu sonho para os outros, mas para você é aquilo que você quer, vai te fazer bem, e a gente acaba deixando de lado para pensar o que o outro vai pensar. Eu acho que essa peça ela mostra para você que você tem que correr atrás do seu sonho. Se você quer uma coisa e ela é importante para ti, não pode esperar que o outro fosse realizar. Nunca vai ter alguém que vai realizar o sonho por você, fora o teu pai e a tua mãe, que é a família que está sempre do lado, os amigos nunca vão te ajudar a buscar o teu sonho. Então eu acho que essa peça é

fundamental, tipo, ela tem uma mensagem por trás que faz você ir além do que tu sonhas, não do que tu desejas.

No relato de Ana Julia, percebe-se a paixão pela arte, pelo gosto do teatro, pela vontade de querer transformar, com um pensamento emancipatório que a arte propõe, efetuando assim um discurso entusiasmado e diretamente ligado à realização de seus sonhos e desejos.

Para a consolidação da leitura da cena teatral, seria conveniente o espectador estar apto a decodificar as propostas artísticas, as mensagens e os signos enunciados no espetáculo, pois são elementos que possibilitam percepções múltiplas em que o papel do leitor se aproxima do papel do escritor na composição artística, tornando-o mais ativo. Para Desgranges (2012, p. 18), “a experiência estética não pode, pois, ser concebida como algo que se dê sem a efetiva atuação do leitor e sem que este se disponibilize para uma produção de sentidos a priori inexistentes”. Assim, compreender as relações diversificadas que o teatro proporciona ou subentender o que está implícito no jogo teatral depende de um contato maior, de romper certas barreiras e pensares com os quais não se está acostumado.

É possível afirmar que os estudantes participaram do jogo teatral que a peça propõe a partir do momento em que evocaram uma discussão pessoal sobre as suas percepções de sonhos e de desejos, quando refletiram sobre as suas realizações pessoais. Constata-se que a maioria dos estudantes interagiu perfeitamente com a proposta poética que o espetáculo *Sonhos* sugeriu. Isso demonstra que a busca do grupo Aldeia Teatral, em sua nova concepção sobre o espectador, está encontrando

um caminho fértil. Ao mesmo tempo que desenvolveu um espetáculo com uma proposta inédita, procurou não perder as características de um grupo popular em sintonia com a sua plateia. A meu ver, esse cuidado é importante, não perder os seus valores, as suas origens, não romper por completo com as suas características para consolidar uma nova poética.

Esse estado ativo é percebido no bate-papo com os estudantes, nas falas deles. Clederson diz: “Eu sempre gostei de teatro, eu acho que essa peça é uma forma de tu refletires e te dá uma motivação também, eu acho assim, tipo, você tem que fazer realmente o que gosta e se sentir bem com o que faz, e não ir pela influência do próximo e tal”. O estudante Clederson reforça com esta fala as crenças inseridas na concepção do espetáculo, no jogo da cena com os espectadores, crenças essas refletidas nas palavras de Camila: “A peça, ela chama a atenção das pessoas por ser um tema que as pessoas, tipo, vivem no dia a dia, sonham e têm muitos desejos que só passam despercebidos”.

Isso retrata a proposta na relação com os estudantes, principalmente aqueles do ensino médio, os quais buscam uma definição de seus desejos nas realizações pessoais a partir da conclusão dessa etapa de sua vida escolar e no ingresso na faculdade. Verifica-se que suas expectativas foram despertadas para um mundo mais politizado. A partir do já discutido, busquei ser mais objetivo perguntando aos estudantes se perceberam uma diferença entre o espetáculo *Sonhos* e os outros espetáculos produzidos pelo grupo Aldeia Teatral, e também se haviam constatado alguma mudança, alguma metamorfose.

Nesse sentido, vários ponderaram. Camila respondeu que o espetáculo contemplou tudo o que esperava de uma peça de teatro: “Tipo assim, esse

espetáculo é o que a gente desejou, na verdade, no meu ver, tem parte engraçada, tem música, interação com o público, não é uma coisa muito parada, é mais agitada então, era o que a gente estava desejando”. Essa fala mostra uma sintonia com as percepções contemporâneas do grupo para com os jovens estudantes espectadores. Insisti na pergunta, se viram ou não uma mudança do espetáculo *Sonhos* comparando-o aos outros espetáculos. Camila, então, respondeu:

Com certeza que sim, vocês estão aprimorando cada vez mais, a gente acaba percebendo nos espetáculos, tipo, na peça da verdinha (ao referir-se à peça *Chimarrito*) era uma peça voltada para crianças, essa mais voltada para um jovem, um adulto, uma coisa mais que você tem que pensar, para você entender um pouco mais, aquela lá contava a história de cara, e essa aqui você tem que ficar prestando mais atenção. Quando a Naiane (Anjo) falava do pai da Laura, tipo, que você tem que ficar pensando, eu acho que o que vocês fazem estão sempre evoluindo.

Essa reflexão acerca das construções pessoais exige do aluno uma atenção maior na compreensão da obra, como citou a estudante Camila, que nos espetáculos anteriores observou que a peça “contava a história de cara, e essa aqui você tem que ficar prestando atenção”. Outra observação que cito refere-se à concepção dos personagens na composição do espetáculo *Sonhos*. Embora o espetáculo tenha vários personagens, tais como anjo, cartomante e bruxa, os atores não alteram a voz, mantendo um tom natural,

rompendo com a ilusão, com o imaginário, em que a ação da atriz é mais importante que o próprio personagem.

A partir disso, ao fazer um paralelo com certas teorias contemporâneas, percebo que essa força imaginária abandonou o espaço da representação teatral. Reforço essa ideia com as palavras de Ryngaert (2013, p. 135): “O verdadeiro diálogo contemporâneo se faz cada vez mais diretamente entre o autor e o espectador, por diversos procedimentos enunciativos, com o personagem enfraquecido mostrando ser um intermediário cada vez menos indispensável”. O enfraquecimento do personagem enunciador permite que a fala não seja mais enunciável por um personagem construindo, com uma identidade observável.

Essa mudança de perspectiva em relação ao personagem rompeu com o processo que vínhamos praticando na construção dos espetáculos, processo esse inspirado nos conceitos de Stanislavski. Foi uma difícil assimilação para o grupo Aldeia Teatral, que se inspirava no sistema naturalista para a construção dos seus personagens e, conseqüentemente, das suas ações.

Assim, no debate com os estudantes, percebi a facilidade que eles tiveram em compreender a proposta poética, principalmente aqueles que já fizeram oficinas de teatro com o grupo Aldeia Teatral, e por isso teriam uma percepção maior sobre a trajetória do grupo, como é o caso da aluna Ana Julia, que descreve esse momento de transição do Aldeia:

Para quem está todo dia fazendo a mesma coisa, a diferença às vezes não é notada, você está sempre ali, daí de repente vira rotina, mas olhando para o ponto de vista,

tipo de nós, que assistiu, tipo, muitas peças, mas a gente fez teatro, oficina, o que a gente assistia lá no começo, o que vê agora dá para ver uma evolução tanto do grupo como dos personagens, enfim, dá pra ver que aprimorou, que evoluiu e que cresceu, e dá pra ver sim uma diferença muito grande, pra quem não assiste teatro direto, mas por mais que o grupo não seja tão grande como o grupo Aldeia aqui, que não apresenta tanto aqui, é mais para fora, a gente vê que vocês estão crescendo e aparecendo. Quando eu fiz oficina, o Aldeia não era tão conhecido como ele é agora, entende? Então dá para ver que as peças, elas aprimoraram, essa de hoje é diferente das outras, porque o teatro é muitas vezes coisas que não existem, né? Mas esta traz mais para a realidade, mas tem, tipo, a bruxa, anjo e tal, mas são coisas que não são reais, mas dá para perceber que puxou para o real, são coisas assim que a gente nota muito, é perceptível que cresceu, que mudou e que melhorou.

A reflexão de Ana Julia sobre os personagens é pertinente na medida em que ela identifica no espetáculo diversos personagens, porém eles “puxam” para o real, como é a proposta pretendida pelo grupo na concepção do espetáculo *Sonhos*. Nessa discussão, busquei desvendar os efeitos de uma proposta pela qual o grupo não trabalhava, problematizando a questão com os estudantes, que se permitiram ser atravessados e envolvidos por esses caminhos híbridos do mundo contemporâneo sem apelar para o didatismo. As surpresas surgidas nessa relação com os estudantes constituem um processo que nos faz acreditar nessa caminhada, que é válido continuar rompendo as

barreiras que distanciam o teatro do espectador. A exemplo disso, cito a fala da aluna Lúcia, que não negou que para ela o teatro era uma coisa chata:

Eu achei a peça bem interessante, como eu já falei, eu não gosto muito de teatro, mas eu fiquei prestando atenção o tempo todo no que acontecia aqui no palco que eu achei bem interessante. Enquanto as cenas iam acontecendo, eu ia imaginando algumas coisas que minha mãe falava lá em casa, eu ia associando, associava muitas coisas, comparava, eu achei bem interessante. Ela não dá todas as respostas, parece que ela deixa dúvidas por detrás para a gente refletir sobre nossos sonhos (Lúcia).

Percebe-se que Lúcia, que antes negava o gosto pelo teatro, desta vez se deixou guiar pela proposta, fazendo um paralelo com a sua realidade, com o seu horizonte de expectativas. Seja pela proposta ou pelo envolvimento com os colegas, no momento do debate, Lúcia deixou-se envolver pela reflexão.

Ao se refletir sobre o espetáculo *Sonhos*, pode-se perceber o esforço no fortalecimento do trabalho do ator, da perda do personagem e da força de um discurso subjetivo, pensado no espectador, num sentido de resgatar o interesse e a interligação do teatro com o seu público. Brecht (1978) foi um grande sonhador com uma plateia capaz de avaliar as propostas trazidas à cena e que fosse apta a compreender certos elementos cênicos. Desgranges (2010) chama a atenção para isso: “O autor alemão queria que os espectadores de teatro fossem especializados como a plateia de um evento esportivo, que conhece as regras do jogo, sua história, meandros e

fundamentos técnicos” (DESGRANGES, 2010, p. 35). A pretensão de Brecht (1978) era despertar o público para uma reflexão crítica, rompendo com a ilusão através do estranhamento e deixando claro a todos que teatro não é vida real.

O espetáculo *Sonhos* procura instigar o espectador a compor junto com a cena, propondo elementos que necessitam de reflexão, provocando-o a pensar, estimulando atos produtivos. Certa inspiração provinha dos conceitos de Brecht (1978), que visualizava a criticidade do público. Pode-se compreender que essa experiência com os estudantes também se configura como um ato de formação de plateia à medida que se promove um debate sobre a experiência estética e que possibilite uma reflexão significativa. Os estudantes, instigados pela proposta, conseguem trazer e expor as suas inquietações, como segue abaixo:

Clederson: Como eu falei, pode mudar a vida de alguém esse teatro. Já falei de sonho, eu não quero saber de sonho, já vou para casa. Tipo assim, teve gente que se focou mais no teatro e vai levar para a vida. Mudou, ele quer ser tal, mas o teatro o fez pensar, refletir, mudou um caminho para o cara mesmo.

Graciela (contrarregra do grupo): Quando eu era pequena, meus pais queriam que eu tocasse violão para quando chegasse visita em casa eu iria lá mostrar. Eu odiava, então a peça me tocou também, eu fui ver pela primeira vez quando estava pronta, me tocou, e nunca é tarde para a gente buscar a realização de nossos desejos ou sonhos.

André: Tipo, essa mudança vai mais para o gosto, tipo, tem gente que se emociona mais fácil, tem gente que gosta de uma comédia, como são jovens, acho que vão gostar bastante da peça Seções Femininas, que é muito massa e vão dar muitas risadas.

Percebe-se pelos enunciados dos estudantes que a transição poética que o grupo atravessa reforça a função do teatro como uma linguagem que instiga a refletir, a produzir significados. Os estudantes demonstram habilidades para interpretar as narrativas propostas. Como análise reflexiva, cito a declaração do aluno Élvio, que participou das oficinas teatrais do grupo Aldeia: “É que nem falaram que as outras peças já eram uma história mais contada, com começo, meio e fim, e tal, essa aqui, você tem que pensar mais, concentrar mais na peça para entender ela”. Thomas, que também já participou das oficinas de teatro, citou: “Essa é uma peça boa, não só porque tem que interagir fisicamente, mas interagir mentalmente. Tenho certeza de que todo mundo se identificou num ponto da peça. Tipo assim, é bom porque faz você pensar mais, refletir mais o que você quer”.

Ao refletir sobre o conceito de dramaturgia usado no espetáculo *Sonhos*, o qual possibilita uma atenção maior do espectador, busquei questionar os estudantes para saber se realmente o espetáculo propunha essa abertura para eles. Descrevo, assim, um diálogo sobre esse assunto:

Daniel: Eu acho que essa é a proposta da peça, de deixar a pessoa mais livre para pensar, não ir na cabeça dos outros para o que vai acontecer.

Camila: dizia que nos sonhos a gente segue os pais, né? Tipo, o sonho do meu pai sempre foi que eu fosse arquiteta, tipo, desde... Mas eu tenho esse sonho, de ser arquiteta, só que não pela cabeça de meu pai. Às vezes a gente tem que refletir: será que eu devo seguir o sonho do meu pai? Como ele tem uma empresa, será que eu devo continuar na empresa? Daí eu penso, o que eu quero fazer não é isso.

Os questionamentos foram realizados para que todos os estudantes contribuíssem com alguma observação. Nesse ambiente entre estudantes e atores, criavam-se falas subjetivas, reflexões diferenciadas, as quais davam visibilidade para discussões que até então passavam despercebidas pela maioria – eles e nós. O espetáculo *Sonhos* agia como um mediador das percepções. Os estudantes demonstravam certas afinidades com a linguagem teatral, aderindo a esse novo propósito de espectador como coautor, mesmo que por vezes o espetáculo pareceu ser um “pouco confuso”, o que foi relatado por alguns estudantes, mas, independentemente disso, permitiram-se navegar por essa proposta.

Assim, à medida que o ambiente propunha um espaço de discussão, os estudantes sentiam-se cada vez mais confiantes, construindo discursos persuasivos. A arte propiciava esse espaço social e político para manifestar as inquietações que eles tinham. Seguem abaixo mais dois relatos em que as alunas Camila e Lucia demonstram um discurso autônomo inspirado a partir das tensões propostas pelo espetáculo *Sonhos*:

Camila: Uma coisa que me chama a atenção é aquela parte que coloca a bunda, coloca os peitos, que é o que até nós para tirar fotos, tem que estar arrumadinho, bonitinho, é que a gente se preocupa com o que os outros irão pensar, que vão achar isso, onde a gente acabou de assistir uma peça e a gente acabou se arrumando para tirar uma foto, faz a gente refletir que a maioria das coisas a gente está fazendo para os outros, o que vão achar. Até esses dias eu estava com uma roupa meio engraçada, assim, muito engraçada, e a mãe pediu para ir à padaria, eu estava com aquela roupa, daí a mãe me fez voltar e trocar aquela roupa. Daí eu perguntei; mãe, mas e daí? Não, mas tem que trocar, você vai assim, que coisa feia. Daí eu disse: mãe, e daí, eu quero ir assim, não importa o que os outros pensem. E ela, falou: eu sei que não importa, mas eles vão falar o que de você. Daí eu falei: sim, não importa o que eles pensem, não importa o que eles vão falar. Eu quero dizer que a gente se preocupa sem perceber.

Lucia: O que eu achei legal foi também que essa peça não tem um assunto determinado, é sonhos, mas não determina em algum sonho, então me faz pensar sobre as ambições que tenho em minha vida, sobre o que eu sonho sobre o que eu desejo, e acho que foi uma sugestão para mim, porque no ano que vem meu sonho e desejo é estar numa faculdade, é o sonho da minha mãe, mas é o meu sonho também. Porque me motivou, eu consegui entender que só depende de mim, que eu quero passar depende de mim, numa federal ou numa particular, que a gente faz, mas eu que vou tornar esse

sonho realidade, então foi uma motivação para eu formular meu pensamento e ver o que realmente quero para a minha vida.

A título de conclusão, esse processo de mediação com os estudantes produziu um cenário de reflexão significativo, ativando o espectador, ocasionando rupturas com as suas realidades, discutindo o fator família, o futuro, os sonhos, a motivação e, certamente, fazendo um discernimento sobre as mediações às quais estão sujeitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mais do que a finalização de um trabalho, trata-se aqui do início de um novo ciclo através destas conclusões que propiciaram refletir sobre o momento de transição poética do grupo Aldeia Teatral e também de um novo pensar no que tange à arte na escola e à nossa própria relação com o espectador. Concluo que, a cada dia que passa, novas metamorfoses surgem, novos olhares, novos pensares que possibilitam redefinir significados na relação do teatro com o espectador a partir desta proposta, desta análise que ora descrevo. Refletir sobre a trajetória do grupo foi um ato de transgressão, de rompimento, de atravessamento, que me possibilitou seguir um pouco mais aliviado pela reflexão, porém mais instigado pela proposta que se operou.

Vários processos se mesclaram, vários conceitos contribuíram para essa reflexão, vários teóricos inspiraram uma transformação potente do grupo Aldeia Teatral, principalmente neste momento histórico e cultural que estamos vivendo, nestes tempos contemporâneos que alguns denominam de pós-modernidade e que não nos permitem visualizar ou compreender o todo. São transições difíceis, cheias de incertezas, um momento histórico de crise político-social que o país atravessa. Faz-se necessário redefinir significados e, mais do que nunca, construir um pensamento crítico, refletindo, buscando ativar o aluno como um espectador atento às questões contemporâneas.

Neste estudo, propus mapear algumas mediações que atravessam a recepção olhando para o espectador como um coautor artístico. Percebo assim a importância na formação de plateia para obter resultados

pertinentes, o que procurei demonstrar a partir da análise dos depoimentos dos estudantes envolvidos, dos gostos, antes negativos e depois surpreendidos positivamente pelo processo. Percebi também que vale a pena caminhar junto com a escola, que se confirma como um local apropriado para a fruição artística.

Existem sim várias rupturas a serem atravessadas, referências às quais as comunidades estão expostas pelas mediações providas no contato com a mídia, as tecnologias digitais, as crenças familiares, os grupos comunitários, os programas televisivos, as instituições, as obras literárias, os filmes, as danças, o teatro. Entretanto, é nesse conjunto de mediadores que podem surgir fissuras a partir da experiência estética, provocadora de uma percepção crítica e ativa do espectador.

Ao se referir à nova proposta do espetáculo *Sonhos*, com o qual já foi possível realizar algumas apresentações em escolas, no anfiteatro do Machadinho Termas Park Hotel para turistas e também para a comunidade em geral, sendo o evento organizado pelas Secretarias Municipais, percebemos altos e baixos quanto à recepção, visto que se percebe a necessidade de alguma mediação.

O leitor/espectador deve estar precedido de uma mediação sobre as convenções das teatralidades contemporâneas, fundamentadas em alguns conceitos descritos por Sarrazac, decifrando uma dramaturgia híbrida que está imbricada entre a realidade e a ficção, em que a figura do narrador, ou do autor-rapsodo, surge como elemento provocador do sentido de coletividade, numa reintegração das formas épico-narrativas, entre outras circunstâncias, como a perda do valor do personagem e a não espetacularização, para que se promova uma relação mais estreita com o público.

Foram descritas algumas possibilidades da recepção teatral para a concretização da obra, considerando-se que deve haver uma troca da obra com o espectador, sendo essa troca proporcionada por uma obra aberta, como sugerem os textos de Sinisterra. Ao mesmo tempo, o espectador deve ter uma mente aberta para receber, digerir e processar a experiência, compondo junto com o dramaturgo, desenvolvendo o seu senso crítico, o seu sentido de vida com a obra, vivendo e decodificando o espetáculo, tornando-o ativo.

Percebe-se que os espaços em que o grupo Aldeia Teatral se apresenta, como ginásios enormes, em apresentações para grandes públicos, podem não se configurar como adequados para promover uma experiência estética potente, no trabalhar sensível e emotivo do espectador. Para isso, é necessário desenvolver uma proposta mais intimista, ressignificando valores. Enfim, são realidades que necessitam de questionamentos e de metamorfoses.

Outro ponto pertinente diz respeito ao trabalho de criticidade, que se amplia e provoca novos significados à medida que se instala uma estética do dissenso. Porém, faz-se necessário estabelecer novos parâmetros de mediação, principalmente com um público que está acostumado com espetáculos espetaculares e de fácil compreensão, para uma proposta que por muitas vezes pode não resultar no esperado.

Compreende-se que a metodologia de mediação dever ser vista não como explicativa, mas como provocativa de questionamentos, para que propicie vivenciar uma experiência estética mais potente e em sintonia com os saberes sensíveis que o espetáculo teatral oferece, estabelecendo-se uma sintonia com os espectadores para que ampliem os seus conceitos na decodificação das obras contemporâneas.

Ao refletir sobre a trajetória do grupo Aldeia Teatral, através do debate com os estudantes sobre essa metamorfose poética, percebi que ela teve a sua intensidade e os seus rompimentos que vieram à tona nestes dez anos de atividades, sendo norteadora de um novo processo de construção dramatúrgica, de novas possibilidades de interação e percepção com o espectador. Tais convenções artísticas visaram propiciar aos estudantes que assumissem o papel de espectadores como coautores, construindo os seus próprios espetáculos. Os indícios de que a proposta deu frutos me parece estar no próprio depoimento dos estudantes, à medida que relataram associações, recordações, lembranças.

Os depoimentos coletados dos alunos serviram como instrumento dessa aferição, mesmo se crendo que isso tenha sido muito pouco para compreender as suas inquietações, até mesmo pela dificuldade dos espectadores em expressarem as suas opiniões. Busquei nesta dissertação uma proposta metodológica que atestasse uma necessidade dessa metamorfose que o grupo atravessa. Foi possível instituir um caminho de mediação com a turma do ensino médio da Escola Castro Alves a partir das preposições que as especificidades contemporâneas solicitam.

Constata-se, nestes dez anos de atividades do grupo Aldeia Teatral, uma vivência numa região de grande adversidade política, social e cultural, que fez compreender que é preciso respeitar essas adversidades e conviver com elas para que se possa continuar trilhando a arte, da mesma forma que se necessita de novos caminhos a seguir, de novas orientações para a construção dessa metamorfose, para um mundo mais politizado e em sintonia com as percepções contemporâneas.

Creio que estudar a recepção e a mediação como um processo educativo seja fundamental para firmar o teatro-educação como forma de ensino que transpõe as barreiras da sala de aula e para colaborar com uma educação, com uma metodologia mais socializadora, que, independentemente das mensagens e dos temas abordados, é uma arte que busca esse comprometimento com a reflexão humana, a vida humana e, mais do que nunca, nessa contemporaneidade, precisamos aprofundar a relação humana.

Por fim, percebo que nessa problematização surgiram vários outros caminhos a serem discutidos, a serem interrogados na constituição de uma dramaturgia ativa, na composição poética de uma dramaturgia em sintonia com o pensar contemporâneo, incluindo processos híbridos nos quais estamos inseridos. Há que se ter como grande objetivo norteador a reflexão sobre as experiências estéticas na Escola Castro Alves, aprofundando a sua relação, buscando potencializar a arte teatral na sua essência, desmistificando a sua característica didática perante as abordagens focadas nesta pesquisa.

A partir de agora, continuarei em outras travessias tratando sobre o espectador, com outras inquietações, aberto para outras metamorfoses, buscando uma compreensão maior do que ficou subentendido nas entrelinhas. Quero estreitar ainda mais uma relação de dez anos de atividade do grupo Aldeia Teatral com as instituições escolares, contribuindo na ampliação de vínculos entre a arte e a educação, entre a escola e a sociedade.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BAUMGARTEL, Stephan Arnulf; SILVA, Heloisa Marina da. **O acontecimento teatral como proposta política, paralelos entre o teatro do oprimido e o teatro pós-dramático**. UDESC. 2001. Disponível em: <http://www.udesc.br/arquivos/porta_antigo/Seminario18/18SIC/PDF/038_Stephan_Arnulf_Baumgartel.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2014

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência ou sobre o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, São Paulo, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

_____. **Entrevista**: Jorge Larrosa. Rio de Janeiro: 29ª Bienal, 2010. Disponível em: <<http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/29Bienal/Canal29/Paginas/Noticia.aspx?not=37>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte**: os museus de arte na Europa e seu público. Porto Alegre: Zouk, 2005. p. 71.

BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. **Teatro dialético**: ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRITO, Nayara Macedo Barbosa de, MACIEL, Diógenes André Vieira. Das novas escritas dramatúrgicas: aspectos rapsódicos da criação do Como se fosse [im]possível ficar aqui. **Revista Conceição** - Unicamp, Campinas, SP, v. 2, n. 1, p. 64-77, jan./jun. 2013. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/104/124>>. Acesso em: 5 dez. 2015.

BRUSCO, Silvia Taratari. **Revista Comunicação**, Tapejara, Rio Grande do Sul, 2012.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares**: teatralidades, performances e política. Uberlândia, MG: Edufu, 2011. (Coleção Teoria Teatral Latina).

CABRAL, Beatriz A. V. **A estética da recepção no campo da formação do professor de teatro**. In: ANAIS DO XIX SEMINÁRIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 19, 2009. Disponível em: <<https://issuu.com/biangecabral/docs/namec9e674>>. Acesso em: 5 dez. 2015.

CACHOPO, João Pedro. Momentos estéticos: Rancière e a política da arte. **AISTHE**, v. 7, n. 11, 2013. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/Aisthe/article/view/2190>>. Acesso em: 15 out. 2015.

CAJAIBA, Claudio. **Teorias da recepção**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. **Encenação dos dramas da língua alemã na Bahia**. Salvador, Bahia, 2005. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9621/1/ComSegLuiz%2520Claudio%2520Cajaiba%2520Soares.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2015.

CARDOSO FILHO, Jorge Luiz Cunha. 40 anos de estética da recepção: pesquisas e desdobramentos nos meios de comunicação. **Revista Diálogos Possíveis**, Salvador, jul./dez. 2007. Disponível em: <<http://www.faculdaadesocial.edu.br/dialogospossiveis/artigos/11/04.pdf>>. Acesso em: 5 jan. 2015.

CARNEIRO, Leonel Martins. A experiência do teatro: de John Dewey ao espectador do teatro contemporâneo. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 56-71, 2013. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/69076/71521>>. Acesso em: 29 jun. 2014.

CARNEIRO NETO, Dib. **Pecinha é a vovozinha!** São Paulo: DBA, 2003.

CARREIRA, André. Caixa de Pont[o]. **Jornal Brasileiro de Teatro**, Florianópolis/SC, n. 1, 2015. Disponível em: <http://media.wix.com/ugd/23361d_c383f5fa792543698c6603dead1654bc.pdf>. Acesso em: 20 set. 2015.

CONCILIO, Vicente. **BadenBaden** – Modelo de ação e encenação no processo com a Peça Didática de Bertold Brecht. Jundiaí - São Paulo: Paco Editorial, 2016.

COPEAU, Jacques. **Apelos**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CREPALDE, Ferdinando. **Crítica ao teatro maranhense**. Oficina de Crítica Teatral da VI Semana do Teatro no Maranhão. 2011. Disponível em: <<http://criticateatralma.blogspot.com.br/2011/06/o-teatro-comercial-e-o-teatro.html>>. Acesso em: 25 out. 2015.

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

_____. **A pedagogia do espectador**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. **A pedagogia do teatro**: provocação e dialogismo. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 2011.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. A encenação, uma nova arte. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 61-9.

EFLAND, A. **Arte e cognição**: Teoria da aprendizagem para uma época pós-moderna. In: BARBOSA, Ana Mae (org.). A compreensão e o prazer da arte. São Paulo: SESC Vila Mariana, 1998.

FABRO, Airton. **Mulher brasileira**. Texto de teatro. Arquivo do grupo Aldeia Teatral, 2006.

_____. **Sonhos**. Texto de teatro. Arquivo do grupo Aldeia Teatral, 2015.

FAVARETTO, Celso F. Estética na era tecnológica. **Atrator Estranho**, São Paulo, n. 27, mar. 1997.

FEIX, Tania Alice. O teatro na pós-modernidade: uma tentativa de definição estética. **Revista Artefilosofia**, Ouro Preto, 2007. Disponível em: <http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_02/artefilosofia_02_04_teatro_04_tania_alice_feix.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2014.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERRABÁS, Cristina. **La construcción del espectador en el teatro breve de José Sanchis Sinisterra**. Colección Teoría y Práctica. Bilbao, Espanha: Artezblai SL, 2012.

FERREIRA, Taís. **A escola no teatro e o teatro na escola**. Porto Alegre: Mediação, 2006. (Coleção Educação e Arte, v. 6).

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FESTIVAL FITE. **O festival**. Porto Alegre, 2015. Disponível em: <<https://festivalfite.wordpress.com/about>>. Acesso em: 25 out. 2015.

GLOBO. **Surto de febre amarela provoca caça ao bugio no RS**. 2009. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Brasil/0,,MUL1102307-5598,00-SURTO+DE+FEBRE+AMARELA+PROVOCA+CACA+A O+BUGIO+NO+RS.html>>. Acesso em: 29 jun. 2014.

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2012.

IEACEN. **Mapeamento dos festivais de teatro amador do interior do Rio Grande do Sul.** Porto Alegre, 2015.

Disponível em:

<<https://ieacen.wordpress.com/mapeamento/festivais>>.

Acesso em: 20 out. 2015.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária.** 3. ed.

Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.

JAUSS, Hans-Robert. A estética da recepção:

colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa (Coord. e Trad.).

A literatura e o leitor: textos de estética da recepção. 2.

ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

JORNAL A FOLHA DO SUL. **Muito riso e dicas.** Não

me Toque. Rio Grande do Sul. 15 mar. 2013. Disponível

em: <<http://www.afolhadosul.com.br/muito-riso-e-dicas>>.

Acesso em: 29 jun. 2014.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático.** São

Paulo: Cosac Naif, 2007.

LOPES NETO, J. Simões. **Contos gauchescos e**

lendas do sul. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1965.

Disponível em:

<http://www.cesaiojose.com.br/biblioteca/Lendas_do_Sul_by_Jo%C3%A3o_Sim%C3%B5es_Lopes_Neto.pdf>

Acesso em: 10 out. 2015.

LOPES, Marcos Carvalho. Umberto Eco: da “Obra Aberta” para “Os Limites da Interpretação”. **Revista Redescrições** – Revista on line do GT de Pragmatismo e Filosofia Norte-Americana, Ano 1, n. 4, 2010. Disponível em: <http://www.gtpragmatismo.com.br/redescricoes/redescricoes/04/5_lopes.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2015.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Lisboa: Gradiva, 1989.

MARQUES, Ângela. Comunicação, estética e política: a partilha do sensível pelo dissenso, pela resistência e pela comunidade. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 22, p. 25-39, dez. 2011.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. América Latina e os anos recentes: o estudo de recepção em comunicação Social. In: SOUSA, Mauro W. de. (Org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasilense, 1995.

_____. Dos médios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MASSA, Clóvis. **Estética teatral e teoria da recepção**. 1º Concurso Nacional de Monografias – Prêmio Gerd Bornheim. Porto Alegre: SMC, 2007.

_____. Redefinições nos estudos de Recepção/Relação Teatral. **Revista Sala Preta**, São Paulo. PPGAC/USP 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57350>> . Acesso em: 10 dez. 2015.

MOSTAÇO, Edélcio. Uma incursão pela estética da recepção. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 8, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57352>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

NOGUEIRA, Marcia Pompeo. **Tentando definir o teatro comunidade**. Projeto de Pesquisa Banco de Dados em Teatro para o Desenvolvimento de Comunidades. CEART/UDESC. Florianópolis, 2008. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/Marcia%20Pompeo.pdf>. Acesso em: 10 out. 2015.

NÚCLEO DE DRAMATURGIA. **O projeto**. Curitiba, 2015. Disponível em: <<http://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia>>. Acesso em: 10 out. 2015.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2011.

PILLOTTO, Silvia Sell Duarte. Educação pelo Sensível. **Linguagens**: revista de Letras, Artes e Comunicação, Blumenau, v. 1, n. 2, p. 113-127, maio/ago. 2007. Disponível em: <<http://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/683>>. Acesso em: 15 out. 2015.

PUPO, Maria L. B. **Entrevista Maria Lúcia Pupo**. Escola Móbile. São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.escolamobile.com.br/arquivos/2011/geral/es-paco-reflexao/revistas-mobile/2007/entrevista.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2014.

_____. **No reino da desigualdade:** teatro infantil em São Paulo nos anos setenta. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **Processos contemporâneos de criação teatral e pedagogia.** In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS – ECA-USP, São Paulo, 2008.

Disponível em:

<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/webform/projetos/Projeto%20CNPq_0.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível.** 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. Entrevista - Jacques Rancière. **Revista Cult**, São Paulo, n. 139, p.17-23, 2009. Disponível em:

<<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere>>. Acesso em: 12 jan. 2014.

_____. O espectador emancipado. **Revista Urdimento UDESC/CEART**, Florianópolis/SC, n. 15, 2010.

Disponível em:

<http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2010/Urdimento_15.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2014.

REINERT, Max. **Meteoros.** 2011. Disponível em:

<<https://dramaturgiacatarinense.files.wordpress.com/2012/10/meteoros.pdf>>. Acesso em: 8 dez. 2014.

RIBEIRO, Almir. Uma escrita efêmera. A dramaturgia do ator manipulador no Teatro do Inanimado. **Móin-Móin:** revista de estudos sobre teatro de formas animadas, Jaraguá do Sul, ano 7, n. 8, p. 150-163, 2011.

RIBEIRO, Martha. Espanto e reconhecimento na peça didática *A Decisão*: tentativas para entrever o modo de experiência do espectador no teatro contemporâneo.

Revista Sala Preta, São Paulo, v. 14, n. 1, 2014.

Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/74571>>

. Acesso em: 8 dez. 2014.

ROSSETO, Robson. O espectador e a relação do ensino do teatro com o teatro contemporâneo. **Revista Científica FAP**, Curitiba, v. 3, p. 69-84, jan./dez. 2008.

Disponível em:

<http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/RevistaCientifica3/10_Robson_Rosseto.pdf>. Acesso em: 8 dez. 2014.

RONSINI, Veneza V. Mayora. A perspectiva das mediações de Jesús Martín-Barbero (ou como sujar as mãos na cozinha da pesquisa empírica de recepção). In: COMPOS - ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 19., 2010. Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro, 2010. Disponível em:

<[http://compos.com.puc-](http://compos.com.puc-rio.br/media/gt12_veneza_ronsini.pdf)

[rio.br/media/gt12_veneza_ronsini.pdf](http://compos.com.puc-rio.br/media/gt12_veneza_ronsini.pdf)>. Acesso em: 5 mar. 2016.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **A invenção da teatralidade seguido de Brecht em processo e O jogo dos possíveis**. Porto: Deriva, 2009.

_____. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

SINISTERRA, José Sanchis. O expectador como cúmplice. **Questão de Crítica**: revista eletrônica de críticas e estudos teatrais, Rio de Janeiro, v. 4, n. 28, jan. 2011. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2011/01/o-espectador-como-cumplice>>. Acesso em: 8 Jun. 2015.

_____. **O leitor por horas**. Tradução: Rogério Viana. Curitiba, 2011. Disponível em: <<https://programadeleitura.files.wordpress.com/2013/05/oleitorporhoras-josesanchissinisterra-trad-rogerioviana-maio-2011-01.pdf>>. Acesso em: 8 jun. 2015.

SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO. **Sobre o diretor**. 2015. Disponível em: <<http://sonhodeumanoiteoespetaculo.blogspot.com.br/p/sobre-o-diretor.html>>. Acesso em: 10 out. 2015.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** [1880-1950]. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VALDEZ, Carmen M. B. **O espectador da cena contemporânea**: seu lugar na deriva, sua condição não passiva. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

APÊNDICES

APÊNDICE A - Principais sites consultados

Facebook do grupo Aldeia Teatral: Aldeia Teatral

No Facebook do grupo Aldeia Teatral, encontra-se um registro mais amplo das atividades desenvolvidas. Através de fotos e de releases, faz-se um registro de todas as ações do grupo, tais como intervenções, apresentações, participação em eventos e ensaios, sempre buscando mostrar os bastidores. Dessa forma, são detalhados todos os espetáculos desenvolvidos, mostradas as fotos dos locais apresentados e a plateia, além de serem compartilhadas matérias da imprensa.

Site do grupo Aldeia Teatral: www.aldeiateatral.com.br

Já o site do grupo Aldeia Teatral possui menos informações devido ao seu formato. Nele é possível encontrar a história do grupo, releases, fotos e a clipagem dos espetáculos que estão em cartaz. No site, o espectador também pode deixar a sua avaliação de como foi o espetáculo. Abaixo, os principais sites consultados que deram origem a esta dissertação:

FABRO, Airton. **Branca como a Neve**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=178187925567999&set=a.178187632234695.60857.100001303771627&type=3&theater>>. Acesso em: 2 ago. 2015.

JORNAL DIÁRIO DA MANHÃ. **Grupo de Machadinho emociona estado com Mulher Brasileira**. Jornal Diário

da Manhã. Erechim, RS, 2007. Disponível em:
<<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=834503753269743&set=a.178177392235719.60849.100001303771627&type=3&theater>>. Acesso em: 2 ago. 2015.

JORNAL VIVA A CIDADE. **A Família**. Jornal Viva a Cidade. Capinzal, SC, 2009. . Disponível em:
<<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=834504599936325&set=a.178136408906484.60832.100001303771627&type=3&theater>>. Acesso em: 2 ago. 2015.

MASO, Andressa. **Lembranças a Ferro de Brasa**. Disponível em:
<<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=178144162239042&set=a.178144052239053.60836.100001303771627&type=3&theater>>. Acesso em: 2 ago. 2015.

_____. **Sinais de Vida**. 2011. Disponível em:
<<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=211029825617142&set=a.211028622283929.67488.100001303771627&type=3&theater>>. Acesso em: 22 jun. 2015.

PANISSON, Lucas. **Revolta do Lixo Papão**. 2012. Disponível em:
<<http://www.aldeiateatral.com.br/site/pecas/a-revolta-do-lixo-papao.html>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

POLO, Rodrigo. **Paixão e Morte de Cristo**. 2010. Disponível em:
<<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=783566175030168&set=a.247836521936472.75012.100001303771627&type=3&theater>>. Acesso em: 20 jun. 2015.

POZZER, Graciela. **A Gauchinha**. Disponível em:
<<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=8345045999>>

36325&set=a.178136408906484.60832.100001303771627&type=3&theater>. Acesso em: 2 ago. 2015.

_____. **Aldeia Teatral Treina para Aperfeiçoar Ações.** Jornal Bom Dia de Erechim. 2011. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=834525759934209&set=a.181625478557577.62322.100001303771627&type=3&theater>>. Acesso em: 20 jun. 2015.

_____. **Casamento do Bandido Brum Bala.** 2006. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=178185595568232&set=a.178185512234907.60855.100001303771627&type=3&theater>>. Acesso em: 2 ago. 2015.

_____. **Entrando Numa Fria:** público de Vacaria/RS. 2013. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=507022196017902&set=a.507020849351370.1073741836.100001303771627&type=3&theater>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

_____. **Espetáculo Roda de Chimarrão.** Erechim. 2012. Disponível em: <<http://www.jornalboavista.com.br/site/noticia/12495/esp-etaculo-roda-de-chimarrao-ganha-premio-de-melhor-espetaculo-juri-popular-ix-maxi-em-cena-2012>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

_____. **Expresso do Noel:** público em Lagoa Vermelha/RS. 2011. Disponível em: <<http://www.aldeiateatral.com.br/site/pecas/expyesso-no-byasil-das-mayavilhas.html>>. Acesso em: 22 jun. 2015.

_____. **Mulher Brasileira**. Disponível em:
 <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=834502993269819&set=a.178177392235719.60849.100001303771627&type=3&theater>>. Acesso em: 2 ago. 2015.

_____. **Rir para Não Chorar**. Disponível em:
 <<http://www.aldeiateatral.com.br/site/pecas/rir-para-nao-chorar.html>>. Acesso em: 20 jun. 2015.

_____. **Zé da Roça – Festival em Joaçaba/SC**. 2011.
 Disponível em:
 <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=834524883267630&set=a.181625478557577.62322.100001303771627&type=3&theater>>. Acesso em: 20 jun. 2015.

QUADROS, Ramon. **Chimarrito** - Ginásio municipal de Cacique Doble/RS. 2012. Disponível em:
 <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=695285437191576&set=a.695285250524928.1073741865.100001303771627&type=3&theater>>. Acesso em: 2 ago. 2015.

_____. **História de Galpão**. Disponível em:
 <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=833541230032662&set=a.833541223365996.1073741890.100001303771627&type=3&theater>>. Acesso em: 20 jun. 2015.

_____. **Seções Femininas**. Disponível em:
 <<http://www.aldeiateatral.com.br/site/pecas/sessoes-femininas.html>>. Acesso em: 22 jun. 2015.

QUADROS, Ramon. **Expresso Ambiental**. Disponível em:
 <<http://www.aldeiateatral.com.br/site/pecas/expyesso-no-byasil-das-mayavilhas.html>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

_____. **Expresso Ambiental**: público de Pinhal da Serra/RS. 2013. Disponível em: <<http://www.aldeiateatral.com.br/site/pecas/expyesso-no-byasil-das-mayavilhas.html>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

QUADROS, Ramon. **Nascentes**. Comunidade da Encruzilhada em Machadinho/RS. 2013. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=834539723266146&set=a.696516770401776.1073741869.100001303771627&type=3&theater>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

TONON, André. **Auto de Natal**. Novo Tiradentes/RS. 2009. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=834508829935902&set=a.834508369935948.1073741891.100001303771627&type=3&theater>>. Acesso em: 2 ago. 2015.

WIKIPÉDIA. José Sanchis Sinisterra. Disponível em: <https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Sanchis_Sinisterra>. Acesso em: 10 out. 2015.

APÊNDICE B - Espetáculos do grupo Aldeia Teatral
(ficha técnica)

O Casamento do Bandido Brom Bala (2006): Elenco: Andressa Tonon, Eduarda Garcia Borges, Emily Cristina dos Santos, Kérolin Godoy, Laís Polo Marina Zanchetta, Paula Taufer Peruzzolo e Paulo Giovani Polo. Sonoplastia e iluminação: Graciela Pozzer. Texto e direção: Airton Fabro.

Mulher Brasileira (2007): Elenco: Airton Fabro, Alex Wink, Ana Carpes, Beloni Panisson, Marcelo Forni, Mariana Tessaro, Marina Zancheta, Naiane Baldissera e Silvia Matos. Sonoplastia e iluminação: André Tonon. Texto e direção: Airton Fabro.

A Gauchinha (2007): Elenco: Ana Carpes, Ana Claudia Bágio, Gerson Guedes, Marcelo Forni, Mariana Tessaro, Marina Zancheta e Naiane Baldissera. Sonoplastia e iluminação: André Tonon. Texto e direção: Airton Fabro.

A Família (2008): Elenco: Airton Fabro, Marina Zancheta, Naiane Baldissera e Gerson Guedes. Sonoplastia e iluminação: Andressa Maso. Texto e direção: Airton Fabro.

As Travessuras do Coelhoinho Pascoal (2008): Elenco: Airton Fabro, Andressa Tonon, Marina Zancheta e Naiane Baldissera. Sonoplastia e iluminação: Eduarda Vieira. Texto e direção: Airton Fabro.

Branca Como a Neve (2009): Elenco: Aline Garcia, Ana Laura Pozzer Fabro, Bianca Betiolo, Daniela Luktmeier, Eloisa Schenato, Élvio Vieira, Guilherme Fabris, Julia Menon, Leandra Baldissera, Roberta Theodoro, Thomas

Spader e Vitória Colombeli. Sonoplastia e iluminação: Eduarda Vieira. Texto: Airton Fabro. Direção: Airton Fabro e Gerson Guedes.

Cidade dos Jardins (2010): Airton Fabro, Marina Zancheta, Naiane Baldissera e Gerson Guedes. Sonoplastia e iluminação: Andressa Maso. Texto e direção: Airton Fabro.

Lembrança a Ferro de Brasa (2010): Airton Fabro, Andressa Tonon, Beloni Panisson e Marina Zancheta. Sonorização e iluminação: Andressa Maso. Texto e direção: Airton Fabro.

Rir para Não Chorar (2010): Elenco: Airton Fabro, Beloni Panisson e Naiane Baldissera. Sonorização e iluminação: Ramon Quadros. Texto e direção: Airton Fabro.

História de Galpão (2010): Elenco: Airton Fabro, Andressa Tonon, Andressa Maso e Celso Cardoso. Sonorização e iluminação: Lucas Panisson. Texto e direção: Airton Fabro.

Sinais de Vida (2011): Elenco: Airton Fabro, Camila Rodrigues, Henrique Menon, Mikaela Carniel e Tainá Fraron. Sonorização e iluminação: Andressa Maso. Texto e direção: Airton Fabro.

Seções Femininas (2011): Elenco: Airton Fabro e Naiane Baldissera. Sonorização e iluminação: Ramon Quadros. Texto e direção: Airton Fabro.

Zé da Roça (2011): Airton Fabro, Andressa Maso, Beloni Panisson, Henrique Menon, Mikaela Barnieri e Tainá

Fraron. Música: Thiarles Teixeira da Silva. Texto: Airton Fabro. Direção: Airton Fabro.

A Revolta do Lixo Papão (2012): Airton Fabro, Andressa Maso, Beloni Panisson e Tainá Fraron. Sonorização e iluminação: Ramon Quadros. Texto e direção: Airton Fabro.

Entrando Numa Fria (2013): Elenco: Airton Fabro, Andressa Maso, Beloni Panisson, Ramon Quadros e Tainá Fraron. Sonorização e iluminação: Lucas Panisson. Texto e direção: Airton Fabro.

Chimarrito – Roda de Chimarrão (2013): Airton Fabro, Andressa Maso, Beloni Panisson, Henrique Menon, Mikaela Carniel, Naiane Baldissera e Tainá Fraron. Música: Thiarles Teixeira da Silva. Iluminação: Lucas Panisson. Texto: grupo Aldeia Teatral. Direção: Airton Fabro.

Expresso da Alegria (2013): Airton Fabro, Andressa Maso, Beloni Panisson, Henrique Menon, Ramon Quadros, Naiane Baldissera, Rubia Mezzomo e Tainá Fraron. Sonoplastia e iluminação: Lucas Panisson. Texto: grupo Aldeia Teatral. Direção: Airton Fabro.

Fiorentino (2013): Airton Klein de Souza, Ana Julia Tonial, Ana Luiza de Melo, Fernanda Ritti Joana Mezadri Cavasola, Gabriel Arthur Lorato, Giovana Petry, Laura Zago e Luis Benedeti. Texto e direção: Airton Fabro.

As Nascentes (2014): Elenco: Airton Fabro, Andressa Maso, Beloni Panisson e Tainá Fraron. Sonorização e iluminação: Ramon Quadros. Texto: grupo Aldeia Teatral. Direção: Airton Fabro.

Sonhos (2015): Andressa Maso, Luis Benedetti e Tainá Fraron. Texto: grupo Aldeia Teatral. Direção: Airton Fabro.