

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO

Leandro Bauer Bolina

**PEDAGOGIA DO ESPECTADOR:
análise crítica da montagem de um espetáculo infantil e uma proposição para
a formação de espectadores**

Belo Horizonte

2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO

Leandro Bauer Bolina

**PEDAGOGIA DO ESPECTADOR:
análise crítica da montagem de um espetáculo infantil e uma proposição para
a formação de espectadores**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Graduação em Teatro na Escola
de Belas Artes da Universidade Federal de
Minas Gerais, como requisito parcial para o
grau de Licenciado em Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Carvalho de
Figueiredo

Belo Horizonte

2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
Colegiado do Curso de Graduação em Teatro
colteatro@eba.ufmg.br
(31xx) 3409 5385

CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO / Habilitação Licenciatura

FOLHA DE APROVAÇÃO

Às 10:00h do dia 15/05/2023, reuniu-se remotamente pela plataforma Google Meet a Banca Examinadora, constituída pelos professores Ricardo Carvalho de Figueiredo, Adélia Aparecida da Silva Carvalho e Reginaldo dos Santos, para avaliar o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do discente Leandro Bauer Bolina, intitulado “PEDAGOGIA DO ESPECTADOR: Análise crítica da montagem de um espetáculo infantil e uma proposição para a formação de espectadores”, como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em Teatro.

O candidato foi considerado APROVADO.

Ricardo Carvalho
de Figueiredo

Assinado de forma digital por
Ricardo Carvalho de Figueiredo
Dados: 2023.05.17 19:34:37
-03'00'

Prof. Ricardo Carvalho de Figueiredo – Orientador

Profa. Adélia Aparecida da Silva Carvalho – Membro

Prof. Reginaldo dos Santos – Membro

Belo Horizonte, 15 de maio de 2023.

PEDAGOGIA DO ESPECTADOR: ANÁLISE CRÍTICA DA MONTAGEM DE UM ESPETÁCULO INFANTIL E UMA PROPOSIÇÃO PARA A FORMAÇÃO DE ESPECTADORES

Leandro Bauer Bolina¹

Prof. Orientador: Ricardo Carvalho de Figueiredo²

Resumo

O presente artigo propõe uma análise pedagógica distanciada a partir da experiência atoral, vivenciada pelo autor, do processo criativo de um espetáculo infantil profissional (2022-2023) produzido para realização em escolas públicas e privadas de Belo Horizonte/MG e região metropolitana. Em conjunto com o relato da experiência, realizou-se a análise pedagógica crítica e reflexiva a respeito do processo de criação e sua relação com o público-alvo (as crianças) e seus desdobramentos para a promoção do debate sobre a *formação de espectadores*. Para tal efeito, este trabalho se ancora entre os campos de estudo da *Pedagogia do Espectador*, da mediação teatral e do teatro infantil. Conclui-se o estudo com a elaboração de proposições de práticas artístico-pedagógicas mediadas de fomento à formação de espectadores, compreendendo os movimentos prévio à ida ao teatro, a fruição da obra artística e o encontro *a posteriori* como possibilidade de atuação em parceria com a circulação do espetáculo abordado.

Palavras-chave: Pedagogia do espectador; Mediação teatral; Teatro infantil; Formação de espectadores.

Abstract

This article proposes a pedagogical analysis distanced from the actor's experience, lived by the author, of the creative process of a professional children's show (2022-2023) produced to be performed in public and private schools in Belo Horizonte/MG and metropolitan region. Together with the experience report, a critical and reflective pedagogical analysis was carried out regarding the creation process and its relationship with the target audience (children) and its consequences for the promotion of the debate on the formation of spectators. For this purpose, this work is anchored between the fields of study of Spectator Pedagogy, theatrical mediation and children's theater. The study concludes with the elaboration of propositions of mediated artistic-pedagogical practices to promote the formation of spectators, comprising the movements prior to going to the theater, the fruition of the artistic

¹ Graduando em Teatro pela Universidade Federal de Minas Gerais. É professor, ator, educador e pesquisador de teatro. Focaliza, na atuação, os seus estudos para uma atuação expandida nos diferentes eixos: teatro, audiovisual, televisão e publicidade. Tem experiência em projetos culturais, educação não formal, formal e busca alinhar a sua formação artística-docente em seus processos artísticos.

² É professor do curso de graduação em Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

work and the a posteriori encounter as a possibility of acting in partnership with the circulation of the show addressed.

Keywords: Spectator Pedagogy; Theatrical mediation; Children's Theater; Spectator training.

1. INTRODUÇÃO

Conhecer e estar em contato com o Teatro só me foi possível durante rápidas vivências em ambiente escolar formal – quase sempre nas aulas de Arte. Lembro-me que a minha primeira experiência em um edifício teatral para assistir a um espetáculo de teatro foi em uma excursão escolar – ainda no ensino fundamental I, o qual considero um importante momento na minha trajetória formativa.

Em seguida, ao ingressar em outra escola pública para o Ensino Fundamental II, consegui participar de um projeto extracurricular chamado *Projeto Teatro na Escola*³. Esse foi o momento em que iniciei meus estudos sobre teatro e atuação, ainda em âmbito escolar e sem objetivo artístico-formativo, uma vez que o projeto tinha outro direcionamento.

Enquanto percorria alguns espaços de formação artística⁴, outra possibilidade me despertou a atenção, para além da atuação: a docência. Durante esse processo, tive o privilégio de compartilhar experiências e conhecimentos, a convite de alguns professores, em oficinas ministradas por mim a turmas de colegas iniciantes e não iniciantes no teatro.

Há algum tempo já exerço a profissão de ator em algumas linguagens como teatro, audiovisual e publicidade. Durante a minha trajetória formativa, a presença em espaços de educação não formal (cursos livres, workshops, oficinas artísticas, dentre outros) apreendendo e trocando experiências e vivências sobre teatro e, mais especificamente, atuação, sempre foi latente. Pensemos aqui a educação não

³ O *Projeto Teatro na Escola* é um projeto extracurricular criado pelo ator e professor de Língua Portuguesa, Paulo Lobo, na Escola Municipal Francisco Magalhães Gomes, em Belo Horizonte/MG, com o intuito de inserir vivências teatrais para os discentes da escola. Esse projeto acontecia no contraturno escolar, no regime de ensino não formal, durante todo o ano escolar, para os estudantes do Ensino Fundamental I e II. Havia também no projeto o intuito de criar-se um repertório de leituras dramáticas com os jovens estudantes e aliá-la a prática de montagem cênica.

⁴ Dentre cursos, workshops e oficinas de formação artística formal e não formal, destacam-se os cursos livres de teatro no Programa Valores de Minas (2015-2016) e o curso técnico em Artes Dramáticas do Centro de Formação Artística e Tecnológica - CEFART (2017-2019).

formal como “toda aquela que é mediada pela relação ensino/aprendizagem; tem forma, mas não tem uma legislação nacional que a regule e incida sobre ela” (SIMSON et al., 2007, p. 3).

A educação e o processo de acepção e compartilhamento do saber sempre caminharam lado a lado ao meu processo de formação também enquanto indivíduo. Segundo Nogueira (2002, p. 19), o processo de formação do indivíduo é um caminho que necessita atenção ao se pensar sobre a sua trajetória, pois ele é um ator socialmente configurado em seus mínimos detalhes, uma vez que “os gostos mais íntimos, as preferências, as aptidões, as posturas corporais, a entonação de voz, as aspirações relativas ao futuro profissional, tudo seria socialmente constituído.

Permaneci construindo, aos poucos, um repertório cultural distinto em minha infância (especificamente, em meu processo inicial de socialização) e, conseqüentemente, contribui também com a ampliação do meu *capital cultural*⁵. Eis que, então, além do meu processo de profissionalização enquanto ator, resolvi graduar-me em licenciatura em Teatro, mas sempre me questionando: o que pode um artista-docente?

Esse movimento dialógico entre teatro e educação sempre esteve em minha companhia e, com isso, identifico e reverbero o desejo de falar sobre esse importante lugar de *formação de espectadores*, no contexto escolar - especificamente com crianças e jovens. Logo, propus como objeto de pesquisa para este artigo o relato da minha experiência atoral na montagem de um espetáculo teatral para crianças, realizado no segundo semestre de 2022 em Belo Horizonte, Minas Gerais. Com este objeto, percorro, a partir da análise desta experiência, uma reflexão artística pedagógica enquanto pesquisador e docente em formação em Teatro.

Contudo, na tentativa de fomentar o debate sobre formação de espectadores para o teatro, partindo da reflexão sobre a sua estrutura e caminhos para uma efetiva realização, bem como contextualizando as minhas vivências enquanto futuro

⁵ “Em A Reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino (2014), Bourdieu afirma que o capital cultural é caracterizado por gostos, hábitos e valores que são repassados aos indivíduos desde o seu nascimento. Aqueles que pertencem a famílias de classes altas recebem não somente uma herança financeira, mas também cultural, como o gosto pela leitura, o acesso a museus, teatros, o gosto por determinados estilos musicais e o aprendizado de novos idiomas. Essa herança cultural irá garantir-lhes maior êxito na vida escolar. Já os indivíduos que não receberam de suas famílias o capital cultural necessário para atender as exigências da escola acabarão fracassando no processo educacional” (MARTINS, 2017, p. 86).

docente-ator, propus, também, o diálogo com uma importante vertente presente nos campos de estudo do Teatro e da Educação: a Pedagogia do Teatro.

Para isso, ao tecer uma análise crítica a partir de uma experiência pessoal, abordando-a em uma perspectiva artística-pedagógica, trouxe para esse diálogo importantes teóricos que se dedicam incansavelmente ao estudo da Pedagogia do Teatro, especificamente em um recorte para a minha proposta acerca da *Pedagogia do Espectador*, a exemplo de Flávio Desgranges, Maria Lúcia Pupo e Ingrid Koudela.

O diálogo com esses pensadores contribuiu, durante a minha escrita, para o meu desejo de proposição, ao final deste artigo, de criação de uma proposta de práticas artístico-pedagógicas de formação de espectadores, a ser pensada na circulação em conjunto com o espetáculo abordado no estudo.

Ainda durante a escrita foi possível compreender a importância de que a fruição da obra teatral contemple não só a um pequeno grupo de crianças/jovens, como também a todo o grupo. Para isso, é importante que sejam elaboradas atividades de introdução à linguagem teatral a serem desenvolvidas com os jovens – de forma prévia, como mecanismo de aproximação entre esses jovens e à obra artística a ser fruída/experimentada.

Nesta perspectiva, propus, na primeira parte do trabalho, o relato distanciado do processo de criação atoral do espetáculo teatral infantil, bem como o recorte de alguns pontos a serem analisados e refletidos na óptica de pesquisador e docente em formação, em uma temporalidade futura do processo ocorrido, dialogando com o eixo de estudo abordado: *pedagogia do espectador*.

Na segunda parte, aproximo ainda mais a experiência relatada à *pedagogia do espectador*, abordando conceitos e características de processos de formação de espectadores, encaminhando ao fim para uma proposta de práticas artístico-pedagógicas que fomentam o processo de formação do espectador, a ser implementada em conjunto com o espetáculo infantil no processo de circulação e apresentação nas escolas.

Como conclusão ao trabalho, apresentado em formato de artigo baseado em um relato de experiência, proponho uma sequência de três atividades formativas para os espectadores, considerando os seguintes estágios: prévio à ida ao teatro; fruição da obra teatral; e o momento após a fruição do espetáculo teatral.

A seguir, é apresentado o processo de montagem do espetáculo teatral⁶, os seus desdobramentos e sua relação com a *Pedagogia do Espectador* a fim de, ao refletir sobre todo o processo, efetivar uma proposição de práticas artístico-pedagógicas que poderão contribuir para o processo de formação de espectadores.

2. ANÁLISE PEDAGÓGICA DA EXPERIÊNCIA ATORAL: APONTAMENTOS PARA O FOMENTO À FORMAÇÃO DE ESPECTADORES

2.1 O processo de criação e seus desdobramentos

FIGURAS 1 e 2 - Escultura e ilustração do personagem feita pela criança-espectadora



Fotos do autor. Janeiro de 2023.

Como ponto de partida para o relato desta experiência atoral, a partir de uma rememoração distanciada dos fatos, elejo as duas figuras acima que simbolizam a possibilidade da existência de diferentes formas de se propor uma *pedagogia do espectador*. As figuras também recortam um espaço-tempo na qual o relato irá se localizar – entre agosto de 2022 e janeiro de 2023, uma vez que o espetáculo teatral ainda se encontra em circulação – ampliando os seus horizontes e construindo a sua trajetória formativa.

As imagens acima correspondem a dois presentes que recebi de uma criança-espectadora, ao final de uma das sessões do espetáculo teatral infantil

⁶ A composição da ficha técnica do trabalho, a produtora e todos os envolvidos não serão citados. O objetivo do artigo não é falar sobre alguém, mas sim refletir e encontrar caminhos e desdobramentos de uma experiência.

apresentadas na 48ª Campanha de Popularização do Teatro e da Dança⁷ (2023), em Belo Horizonte. Ao receber os presentes, comecei a pensar acerca do processo que antecedeu à produção dos mesmos. A mãe da criança havia, previamente, introduzido à criança informações sobre o espetáculo? Havia ali, materializado no boneco e no desenho, alguma prática pedagógica de iniciação à obra teatral com a criança? Como a criança conhecia as características físicas do personagem protagonista da obra e como o reproduziu em objeto?

Ao compartilhar brevemente com a mãe da criança os meus questionamentos, eles foram ganhando horizontes: sim, a mãe havia realizado na semana anterior à ida ao teatro atividades de introdução a história da obra teatral com a criança, bem como compartilhado com ela as outras possibilidades de encenação da mesma obra, inclusive em outras linguagens, como o audiovisual, uma vez que a obra em questão se refere a um texto clássico infantil, já elaborada algumas vezes pela indústria do cinema.

Aos meus olhos, apresentava-se a grande importância de se refletir sobre a formação de espectador: a capacidade crítica e sensível de promover no fruidor da obra teatral a possibilidade de realizar uma leitura individual sobre o evento artístico e o estímulo à sua autonomia.

O breve contato com o jovem Rafael⁸ e sua mãe reacendeu em mim, enquanto pesquisador e docente em formação, o desejo de se pensar em práticas de fomento à formação de espectador e sua importância para nós, os artistas da cena e docentes em formação. Dessa forma, trago uma breve análise crítica e reflexiva do processo criativo deste espetáculo infantil, a partir de sua rememoração, com o intuito de introduzir neste processo a óptica pedagógica-artística do docente em formação, para além do ator que vivenciou a criação, buscando enfatizar a importância da obra para com seu público-alvo (crianças) e seu potencial futuro enquanto prática artístico-pedagógica de formação de espectadores.

O processo de montagem desse espetáculo infantil decorreu no curto espaço de tempo entre os meses de agosto e setembro de 2022 e teve sua estreia realizada no dia 26 de setembro. O espetáculo foi realizado por uma produtora

⁷ Evento de difusão e fomento de apresentações de espetáculos de Teatro e Dança, de todos os gêneros e estilos, de grupos e produtoras locais, a preços populares. Este projeto é realizado anualmente em Belo Horizonte/MG e Região Metropolitana, durante as férias de verão, e conta com a organização do Sindicato dos Produtores de Artes Cênicas de Minas Gerais – SINPARC.

⁸ Nome fictício para a criança que presenteou o autor com o boneco e a ilustração.

artística⁹ que focaliza o seu trabalho na produção de espetáculos teatrais infantis para circulação em escolas públicas e privadas de Belo Horizonte/MG e região metropolitana. Para a realização do trabalho, foram realizados *castings* para a montagem do elenco, prática recorrente na empresa.

É importante, de antemão, dissociar e enfatizar a presença de algumas problemáticas metodológicas que essa experiência de montagem teatral possui em comparação a qualquer outro processo de criação presente em grupos de teatro e escolas de formação de atores e atrizes, por exemplo.

Nesta vivência, opera-se uma prática de criação mercadológica, ou seja, há um formato tradicional de funções e setores dentro da obra, dito teatro comercial. Logo, distingue-se de um *processo colaborativo*¹⁰, por exemplo, mesmo que durante toda a montagem tenha se estabelecido uma coletivização do processo criativo com diálogo horizontal entre elenco e equipe técnica, abertura para intervenções artísticas com o texto, dentre outros aspectos.

O espetáculo infantil a ser abordado neste trabalho trata-se de uma montagem atual do clássico infantil *Pinóquio* escrito pelo italiano Carlo Collodi no final do século XIX. Ao longo da história, inúmeras versões desta ficção foram concebidas, tanto para o teatro quanto também para a indústria cinematográfica. A dramaturgia apresenta ao leitor/espectador a jornada do carpinteiro Gepeto que ao desejar ter um filho, decide confeccionar um boneco de madeira. Pinóquio – o boneco de madeira, ganha a possibilidade de viver pela magia da Fada Azul, que o impõe uma única condição: não decepcionar e desobedecer Gepeto. Porém, Pinóquio não segue a indicação da Fada Azul e do Grilo (personificação da consciência do boneco) e vivencia inúmeras situações de risco que o oferecem a aprendizagem da experiência a partir de punições.

A presença de traços de uma abordagem maniqueísta, diálogos autoritários e relações de aprendizagem punitivas na dramaturgia original e que permaneceu nas montagens seguintes e, inclusive, em versões atuais, foram pontos problemáticos que permearam o nosso processo de criação e de atualização da obra. Não era

⁹ Essa é uma prática muito comum no cenário teatral belo-horizontino: empresas que se dedicam à produção de espetáculos teatrais infantis para circulação em escolas, eventos privados e, também, sessões abertas ao público. Normalmente, caracterizam-se por um *modus operandi* mercadológico, setorizado, e que, normalmente, focalizam um produto final a ser comercializado.

¹⁰ Entende-se o processo colaborativo aqui enquanto “fruto direto da criação coletiva das décadas de 1960 e 1970, [...] constitui-se numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos” (ARAÚJO, 2009, p. 48).

mais possível e relevante reproduzirmos essa perspectiva didática-punitiva que tanto caracterizava a obra. Logo, foi necessário transcender essa lógica presente e promover uma nova perspectiva sobre essa obra tão marcante na história da dramaturgia clássica infantil.

Sendo assim, para a montagem foi realizada a fruição de algumas versões já realizadas, principalmente para o audiovisual, com o intuito de encontrar referências atuais que colaborassem para solucionar a narrativa didática, autoritária e punitiva, presente em muitas versões da obra, inclusive em algumas montagens atuais.

Já tínhamos um texto adaptado para encenar, mas ainda assim tinha-se a pretensão de realizar atualizações na dramaturgia, sendo esse processo marcado por muitos debates, no formato de longas reuniões com elenco, direção e produção, nas salas de ensaio.

O elenco e a direção, imersos no processo artístico e criativo, sempre em diálogo, buscavam soluções para atualizar um clássico tão expressivo e comunicativo para com a infância. Não se podia mais dar espaço à promoção de conhecimento e aprendizagem com base em punições, como é presente na versão original da obra.

Era preciso transcender o lugar de uma abordagem de ensino tradicionalista (presente no texto da obra) que, muitas vezes, pune e tira o espaço de fala daquele que recebe o saber do docente, detentor de todo o conhecimento. Era preciso ir além, gerar conflitos, inquietações nas crianças, tirá-las de uma posição passiva das cadeiras dos teatros, levá-las a produzir conhecimento a partir da sua própria experiência com a obra, articulada no âmbito da sensibilidade, percepção e cognição. Uma vez que, segundo Gagliardi (1998):

[...] a criança é espectadora desde seu nascimento; um espectador que a quantidade de imagens e a qualidade de sua emissão, bem como a facilidade aparente de sua decodificação induzem a uma atitude de fruição superficial e desatenta, ou seja, passiva. O que significa dizer que quanto mais o olho consome as imagens, mais ele parece perder - ou pelo menos atenuar - sua capacidade de registro e avaliação (GAGLIARDI, 1998, p. 67).

Aquele foi um dos momentos marcantes de coletivização do processo criativo do espetáculo, uma vez que o elenco participou ativamente de proposições que buscavam caminhos possíveis para uma atualização dramatúrgica. Ao se analisar essa experiência, é possível considerá-la também como prática pedagógica.

Entretanto, deve-se questionar sobre essa coletivização na função dramaturgica da obra, uma vez que há o profissional e sua função hierárquica presente no processo, mas o mesmo não participou dessas discussões e/ou propôs novos encaminhamentos, ficando à cargo do próprio elenco e da direção este movimento, que aqui denomino de atualização dramaturgica. É necessário dizer também que o mesmo profissional desempenhava outras funções técnicas no espetáculo - característica muito comum em produções comerciais, o acúmulo de funções, e isso, provavelmente, colaborou para sua contribuição técnica menos efetiva em todas as suas funções delegadas – que ultrapassaram três.

Contudo, ao relatar essa vivência atoral, questiono enquanto pesquisador e docente em formação: o porquê de haver em Belo Horizonte uma grande demanda de trabalhos artísticos nesse eixo (comercial) que, muitas vezes ou quase sempre, são adquiridos por escolas como produtos de entretenimento. Neste movimento, há no ambiente escolar espaço de reflexão crítica sobre as obras apresentadas? Há alguma prática pedagógica sobre o espetáculo teatral para além do consumo de um produto cultural? Há algum direcionamento pedagógico que estimule a fruição sensível e estética da obra e a construção da autonomia da criança espectadora?

É inegável falar sobre a qualidade artística de espetáculos deste circuito - que muitas vezes são produções com grande riqueza presente nos signos cênicos da obra, como iluminação, figurino, cenário, sonoplastia e, também, a própria atuação dos atores/atrizes, que transmitem em cena performances virtuosas que transitam entre a atuação, o canto e a dança. Mas será que são apenas essas as qualidades levadas em consideração pelos representantes das escolas que contratam os espetáculos teatrais? Há, nos representantes das escolas, alguma outra capacitação que os transcendam deste lugar de análise virtuosística e didática do espetáculo infantil a ser contratado? Normalmente não há essa formação, ou experiência prévia, nos contratantes dos espetáculos. Porém, o processo de formação de espectador a ser discutido é capaz de propor novas vivências e esboçar soluções para essa questão.

Além disso, predomina-se a busca por espetáculos que possuem forte cunho didático, em uma expectativa de que o texto do espetáculo teatral focalize sempre em transmitir algum conteúdo, muitas vezes se assemelhando a um didatismo autoritário. Assim,

aprende-se um jeito de ser espectador, o que e para onde olhar, o que entender e de que forma significar o visto, o ouvido, o sentido. Parece-me que o didatismo no teatro tem servido somente a ensinar às crianças espectadores que ali estão para aprender algum conteúdo, alguma lição, e não para lhes propiciar ou incentivar o gosto pelo prazer e pela aprendizagem que a experiência estética proporciona (FERREIRA, 2010, p. 20).

Esse tipo recorrente de prática de “iniciação teatral” às crianças e aos jovens, predominantemente no ambiente escolar, é capaz de gerar uma outra preocupação no campo de estudos da pedagogia do espectador, uma vez que é muito provável que as crianças e os jovens que tiverem apenas este contato com o teatro, tenham uma visão solidificada de que a arte teatral se finda em uma perspectiva didática autoritária.

O elenco e a direção se empenharam em distanciar-se de uma proposta cênica didática tradicionalista, em que se assemelha à presença da figura do detentor do conhecimento e do aluno como receptor passivo do saber, ou seja, a criança-espectadora como um ser passivo em relação à cena, aos atores e à obra. Este movimento do elenco e da direção, em conjunto, se aproximará - mais adiante – da função do mediador teatral, presente nas práticas de formação de espectador cotejadas por Desgranges (2006)

[...] a função do mediador teatral, em oficina, é estimular o participante a manifestar-se artisticamente sobre a cena, efetivando a (co) autoria que lhe cabe, elaborando compreensões que vão sendo construídas para além da mera análise fria e racional do que viu. O que importa são os contralances criados pelo espectador, que indicam formulações compreensivas que concretizam o que se espera dele: a efetivação de um ato produtivo, autoral (DESGRANGES, 2006, p. 168).

Portanto, torna-se possível afirmar que a preocupação em atualizar a proposta cênico-didática do espetáculo teve relação direta com o entendimento da criança enquanto ser ativo e contribuinte da obra cênica a ser apresentada, focalizando, inclusive, no estímulo à sua autonomia sobre a experiência sensível durante a fruição da obra teatral. Afinal, foi unânime na equipe dessa montagem o entendimento da criança enquanto um ser “esperto” e de opinião ativa.

Outro fator importante a ser destacado no processo eram os encontros diários com toda a equipe e que, quase sempre, eram marcados por muito diálogo pedagógico a respeito do texto, das entonações e nuances utilizadas pelos atores no texto falado, no jogo corporal das personagens, enfim, todo um *modus operandi*

atorial direcionado à criança parecia ser algo que transcendia a sala de ensaio que apenas marca e remarca uma cena.

Mesmo que muitas vezes essas práticas pedagógicas não fossem conscientizadas como tais, é importante se pensar que “um dos aspectos marcantes do pensamento acerca do valor pedagógico da arte está no desafio de tentar elucidar em que medida a experiência artística pode, por si, ser compreendida enquanto ação educativa” (DESGRANGES, 2006, p. 21).

Outro destaque que surgiu ao se tecer essa análise crítico-reflexiva acerca do processo de criação do espetáculo infantil é a problemática de não ter tido nenhum diálogo/consultoria, durante o processo, com profissionais que se debruçam sobre o estudo da Pedagogia do Teatro, em específico, o teatro para crianças e, também, a pedagogia do espectador.

Mesmo que, ao dissertar sobre essa experiência seja possível encontrar indícios de preocupação com o tema, inconscientemente ou não, não foram consultadas referências bibliográficas, nem profissionais que pudessem colaborar pedagogicamente com o processo criativo, uma vez que o foco da montagem, ou seja, o seu público-alvo, são as crianças.

O curto espaço-tempo estipulado para ensaios e produção do espetáculo, uma vez que o processo de construção se iniciou com data de estreia e apresentações já agendadas, impossibilitou também a minha contribuição enquanto docente em formação no processo, para além do ator em cena.

A lógica de *produção-comercialização-consumo*, presente em processos de criação como esse, muitas vezes acaba por inviabilizar uma discussão teórico-prática mais aprofundada acerca do processo, como é possível observar em outras abordagens de processo criativo, por exemplo.

A montagem do elenco deste espetáculo ocorreu de forma convencional, como é comum no circuito comercial de produções de espetáculos: por meio de *castings*¹¹. Um chamado aberto foi realizado através de redes sociais e grupos de atores. O processo de seleção ocorreu através da realização de leituras dramáticas com o texto a ser encenado e a presença da equipe técnica do espetáculo. Para o trabalho, foram selecionados quatro atores e uma atriz.

¹¹ Termo em inglês, atualmente muito utilizado, destinado a processos de seleção de elenco e que correspondem a “maneira pela qual são atribuídos aos atores os papéis de uma peça” (PAVIS, 2005, p. 107).

O número de personagens na peça supera a quantidade dos atores selecionados, ou seja, há a necessidade de alguns profissionais realizarem mais de um personagem. Na dramaturgia original, há apenas uma personagem mulher de destaque, enquanto os outros são predominantemente masculinos e brancos. A ausência de personagens pretos na dramaturgia também desperta a atenção, embora essa configuração tenha sido mantida nessa montagem atual.

Entretanto, mesmo que não tenha personagens pretos na versão original da obra, há atores pretos que ocupam lugares de destaque na montagem. Este movimento de atualização de ocupação de personagens – inclusive alguns de destaque – é extremamente importante, principalmente no universo infantil, em que normalmente ocorre o primeiro contato da criança com a obra teatral. Esse movimento viabiliza a ampliação dos horizontes da representatividade, uma vez que a criança pode se sentir ainda mais inserida na obra, mesmo que não se trate apenas de uma inserção ficcional, mas também de inserção no mundo atual e em lugares que, previamente, não lhe eram possíveis imaginar. É preciso ressaltar que a representatividade não se fecha ao campo de discussão de obras artísticas apenas e está presente em todas as esferas sociais.

A presença de um elenco diverso possibilita a obra teatral estar ainda mais próxima da realidade das crianças. Durante a primeira temporada¹² de sessões para escolas, poucos retornos foram repassados ao elenco pelos professores que acompanhavam suas turmas à ida ao teatro, assim como também por parte dos próprios estudantes. Alguns chamavam mais a atenção: de agradecimentos pela proposição dramática diferente das convencionais e já apresentadas, até o retorno de duas crianças pretas felizes compartilhando o fato de se sentirem representadas pelos atores negros do elenco. Porém, infelizmente esses retornos dos professores e dos estudantes eram sempre cessados pela “falta de tempo”, uma vez que eram repassados brevemente durante o momento de fotos ao fim de cada apresentação.

A impossibilidade de um diálogo com a plateia e os professores após as sessões, bem como o contato a *posteriori* com as turmas, impediam todo e qualquer tipo de troca entre os envolvidos. Não havia espaço para a “rememoração daquilo

¹² Foram realizadas 30 sessões entre setembro e novembro de 2022, para escolas públicas e privadas de Belo Horizonte/MG e região metropolitana, em um Teatro Público da região central de Belo Horizonte.

que foi visto, de modo a poder, em conjunto e concomitantemente à manifestação de impressões pessoais, reconstituir o conjunto da encenação” (PUPO, 2015, p. 336). Logo, findava-se ali a experiência da criança em sua ida ao teatro.

Em decorrência disto, enquanto ator deste espetáculo e também docente em formação, questiono: a minha vivência neste processo se conclui no fechar das cortinas? O que acontece após isso: ir embora para casa e finalizar o dia de trabalho? Como viabilizar que este processo se mantenha em construção e, principalmente, em diálogo com os “futuros espectadores”? Afinal, o breve retorno que tínhamos ocorria no momento de sessão de fotos e, em sua maioria, o conteúdo correspondia ao campo estético da obra e da performance dos atores, apenas.

Por isso urge a necessidade de se refletir sobre todo o processo, não somente como exercício de encontrar vestígios de uma Pedagogia do Teatro, para em seguida elucubrar sobre a formação de espectadores, mesmo que já estivessem presentes inconscientemente – como há, mas também como possibilidade de se atualizar a montagem teatral, uma vez que o projeto seguirá em circulação.

Sendo assim, faz-se necessário promover um primeiro passo para ir adiante à centralidade da discussão deste artigo: a formação de espectadores. É preciso articular este processo criativo, que resultou em uma montagem cênica, com o próprio corpo docente que assistirá a obra com os seus jovens alunos/as, uma vez que a figura do docente será próxima à de um mediador, pois “a construção de conhecimento propiciada pela ida ao teatro será uma experiência sensível e a consciência de seu valor será conquistada por meio da sua mediação” (KOUDELA, 2010, p. 4) com os discentes.

Como horizonte próximo de implantar um primeiro contato entre a obra teatral e as crianças espectadoras, este torna-se possível a partir da mediação cultural e teatral, importantes movimentos que nos auxiliarão a refletir sobre a relação entre escola (docentes e discentes) e o teatro (a obra cênica e os atores) e suas potencialidades para práticas pedagógicas de formação de espectadores.

Para isso, precisamos dialogar sobre o teatro infantil e a criança, elemento protagonista e propulsor do processo criativo de um espetáculo teatral infantil, assim como o caminho para a sua vivência/formação enquanto espectadora.

2.2 O teatro infantil e a criança: encaminhamentos para futuros espectadores

O teatro infantil será aqui abordado como um teatro feito para crianças, ou seja, “aquele que é feito pelo adulto para a criança” (CAMAROTTI, 2002, p. 13-14), e é historicamente posto em inferioridade às demais categorias de teatro.

Essa discriminação histórica, pode-se pensar que tem relação direta também com o olhar social para com a criança e a infância, pois segundo Camarotti (2002, p. 13) “o problema que gerou essa pejoração, a raiz desse mal, está na própria visão distorcida que a sociedade em geral e o homem de teatro, em particular, têm da criança”.

É a partir de uma abordagem estruturalista, presente nos campos de estudos da infância, que “as crianças e as suas práticas sociais concretas não são relevantes” (SARMENTO, 2013, p. 25) que se respinga, por consequência, no teatro infantil como a prática de um teatro inferior - pejorativamente didático - ou menos importante, em relação aos demais gêneros.

É preciso colocar luz à criança enquanto um indivíduo ativo (em formação) da sociedade, uma *criança-ator*¹³, que se desprende a partir da

desconstrução de uma imagem social da infância que, tradicionalmente [...] remeteu para o limbo as crianças e a infância enquanto objetos sociológicos: as crianças tradicionalmente são tematizadas não como seres sociais plenos, mas como entes em transição e desenvolvimento, sofrendo, ora de modo passivo ora, em casos minoritários, de modo desviante, o processo de socialização que os conduzia a meros receptores de reprodução social (SARMENTO, 2013, p. 35).

Importa pensar em trabalhos cênicos efetivos que contribuam para a construção sensível de conhecimentos e experiências. É por isso, então, que urge a necessidade de dialogar sobre a presença da criança em espaços culturais como o teatro e sua formação como espectadora de uma obra teatral, a fim de iluminar o processo de *formação de espectadores*, movimento importante que corrobora

¹³ Para saber mais sobre a criança enquanto ser social ativo e se introduzir a temática de estudos da criança, eixo de pesquisa presente na Sociologia da Infância, em intersecção com outras áreas de estudos da infância, recomendo a leitura do capítulo *A Sociologia da Infância e a Sociedade Contemporânea: desafios conceituais e praxeológicos* (SARMENTO, 2013, p. 13-46), presente no livro **Sociologia da Infância e a formação de professores**, organizado por Romilda Teodora Ens e Marynelma Camargo Garanhani.

também o estímulo da autonomia da criança e sua perspectiva enquanto ser ativo da sociedade.

Portanto, propor uma experiência à criança não basta, assim como levá-la ao teatro apenas, também não basta. Caso apenas isso bastasse, não era preciso pensar em *formação de espectador*, e poderia se contentar apenas com a noção de *formação de público*.

Segundo Koudela (2010):

um projeto que cuide da viabilização do acesso físico dos espectadores ao teatro pode ser considerado um projeto de **formação de público** de teatro, almejando a ampliação dos frequentadores e criando em determinada parcela da população o hábito de ir ao teatro (KOUDELA, 2010, p. 5, grifo nosso).

Enquanto um projeto de **formação de espectadores** “visa não apenas à facilitação do acesso físico, mas também ao acesso aos bens simbólicos. Almeja-se inserir o espectador na história da cultura” (KOUDELA, 2010, p. 5). Ou seja, um difere-se do outro, ao entendermos que não basta apenas fomentar e garantir o acesso ao espaço físico, mas também introduzir na criança a oportunidade de criar significados e interpretações a partir de sua experiência sensível com o espetáculo teatral, estimulando a sua autonomia.

É importante que se garanta à criança o duplo acesso (físico e simbólico)¹⁴ ao teatro, e que a fruição da obra teatral contemple não só a um pequeno grupo de crianças, mas ao todo do grupo. Para isso, é preciso que seja introduzida e difundida entre a turma um conjunto prévio de iniciativas, durante e após à ida ao teatro, tornando possível, em processo, a inserção da criança espectadora na história da cultura e deixando de lado a ideia da visita ao teatro como mera excursão e entretenimento. Embora a excursão não seja o foco deste trabalho, este movimento existe e é importante pensá-lo também enquanto evento de saída e retorno à escola em um processo coletivo de relações entre os docentes e

¹⁴ Ingrid Koudela (2010) em seu texto *Ida ao Teatro* aponta as diferenças entre o acesso físico e o acesso simbólico/linguístico ao teatro. O primeiro se relaciona com o fomento à presença do público em bens culturais como o teatro, assim como iniciativas de circulação de eventos teatrais em espaços não convencionais, políticas de barateamento dos ingressos, práticas que viabilizem o acesso ao teatro, de modo geral. Já o segundo “opera no terreno da linguagem. [...] a relação que o espectador estabelece com a cena teatral, da conquista de sua autonomia crítica e criativa” (KOUDELA, 2010, p.5), ou seja, em práticas de introdução da linguagem teatral ao espectador.

discentes, além da oportunidade da promoção da expansão do conhecimento para além da sala de aula tradicional.

A experiência de fruição se encaixa como base fundamental do processo e precisa ser potencializada, uma vez que estar diante de um espetáculo teatral não garante que o experienciamos. A prática educativa se consolida no movimento de despertar a criança para a fruição e o diálogo com a arte, ou seja, torná-la espectadora. Para isso, faz-se importante a mediação, entre docente e as crianças, que antecede à ida ao teatro, bem como o momento de compartilhamento entre eles após a fruição do espetáculo teatral.

Portanto, a formação de um olhar mais aprimorado – por parte dos espectadores em formação, para a análise dos espetáculos teatrais deve ir “além da necessidade de instrumentalizar os indivíduos no conhecimento da linguagem teatral” (MOLINA, 2013, p. 24).

Assim, justifica-se a necessidade de propor práticas de formação de espectadores que "relaciona-se diretamente com a autonomia que, dessa forma, é dada aos sujeitos para que tenham as suas próprias opiniões em relação àquilo que assistem" (MOLINA, 2013, p. 24).

3. ENSAIOS DE DESMONTAGEM: FORMAÇÃO DE ESPECTADORES E PROPOSIÇÕES DE PRÁTICAS ARTÍSTICO-PEDAGÓGICAS

Ao relatar a experiência do processo criativo de um espetáculo infantil, o seu contato com o público-alvo (crianças) e as problematizações e análises a partir deste processo, reafirmada a importância de se levar em consideração o espectador, ou seja, um processo que o inclua desde a sua formação inicial, torna-se latente pensar em proposições de práticas artístico-pedagógicas de fomento à formação de espectadores.

A pedagogia do espectador para Flávio Desgranges (2002):

está calcada fundamentalmente em procedimentos adotados para criar o gosto pelo debate estético, para estimular no espectador o desejo de lançar um olhar particular à peça teatral, de empreender uma pesquisa pessoal na interpretação que se faz da obra, despertando seu interesse para uma batalha que se trava nos campos da linguagem. Assim se contribui para

formar espectadores que estejam aptos a decifrar signos propostos, a elaborar um percurso próprio no ato de leitura da encenação, pondo em jogo sua subjetividade, seu ponto de vista, partindo de suas experiências, sua posição, do lugar que ocupa na sociedade (DESGRANGES, 2002, p. 30).

Notada a sua grande contribuição, norteadas pelo teórico Desgranges (2002), tenho como objetivo apontar possíveis percursos de atividades introdutórias às crianças espectadoras, que fomentam a sua inclusão na linguagem teatral, a fim de potencializar a experiência sensível-estética com a obra e estimular a sua autonomia perante o evento artístico, contribuindo assim para a sua formação enquanto espectadora, pois “a experiência teatral é única e cada espectador descobrirá sua forma de abordar a obra e estar disponível para o evento” (DESGRANGES, 2002, p. 30).

Essa proposição advém também do desejo de introduzi-la à produtora e ao elenco do espetáculo aqui abordado. Deseja-se, assim, instaurar um diálogo pedagógico no espaço de trabalho que transcenda a lógica de produção-consumo, além de promover também uma outra qualidade artística ao espetáculo. Essas práticas podem, inclusive, serem ofertadas em conjunto com a comercialização dos espetáculos às escolas, ofertando assim uma vivência mais aprofundada de iniciação à linguagem teatral, em vez de se manter em uma perspectiva de entretenimento apenas.

A pedagogia do espectador justifica-se, então,

pela necessária presença de um outro que exija diálogo, pela fundamental participação criativa desse jogador no evento teatral, participação que se efetiva na sua resposta às proposições cênicas, em sua capacidade de elaborar os signos trazidos à cena e formular um juízo próprio dos sentidos (DESGRANGES, 2010, p. 27).

Logo, é preciso trazer para o processo o próprio espectador - no nosso caso a criança, a partir de um importante movimento: a mediação.

O movimento de mediação é o ponto-chave para introduzir e estabelecer na criança o seu contato e desenvolvimento com a linguagem teatral. Através dela, é possível aproximar a obra teatral às crianças que irão assisti-la, bem como os docentes que acompanharão este processo e os próprios artistas também, pois a mediação cultural designa “[...] processos de diferente natureza cuja meta é promover a aproximação entre indivíduos ou coletividades e obras de cultura e arte”

(COELHO *apud* PUPO, 2015, p. 332). Em outras palavras, podemos dizer que ela opera como uma ponte que viabiliza o processo de formação de espectadores.

Esse processo de mediação não acontece apenas entre as esferas aqui abordadas, docente-estudantes, espectadores-artistas, mas a sua noção

cobre um amplo espectro de profissionais e instâncias voltados para a facilitação do acesso às obras, que concerne desde providências ligadas a um marketing mais ou menos sofisticado até aquilo que nos interessa diretamente aqui, ou seja, ações no sentido de promover leituras do universo simbólico inerente às obras artísticas (PUPO, 2015, p. 332).

Com isso, a mediação pode ser vista também como uma importante iniciativa para além da formação de público, ou seja, ao garantir o acesso ao espaço físico, ela atua também na esfera da formação desse espectador que estará em contato com a obra artística presente naquele espaço.

No teatro, podemos pensar a mediação enquanto

toda e qualquer ação que se interponha, situando-se no espaço existente entre o palco e platéia, buscando possibilitar ou qualificar a relação do espectador com a obra teatral, tais como divulgação (ocupação de espaços na mídia, propagandas, resenhas, críticas); difusão e promoção (vendas, festivais, concursos); produção (leis de incentivo, apoios, patrocínios); atividades pedagógicas de formação, entre tantas outras (DESGRANGES, 2002, p. 65).

É, então, a partir de sua configuração e implementação que se torna possível pensar em práticas pedagógicas que estimulem a formação de espectadores.

3.1 Ensaios de desmontagem

Para que se atue sobre a prática de formação de espectadores, ou seja, a introdução do espectador à recepção da obra teatral de modo autônomo e crítico, Desgranges (2006) propõe que sejam pensados procedimentos pedagógicos de mediação teatral a serem realizados com os futuros espectadores.

É a partir desta sua análise que surgem os *ensaios de desmontagem*¹⁵ que se caracterizam como “procedimentos pedagógicos de mediação teatral oferecidos nas escolas, antes e depois dos espetáculos, aos alunos participantes, visando dinamizar a recepção da obra” (DESGRANGES, 2006, p. 159-160).

A *priori*, esses procedimentos foram pensados para serem elaborados e desenvolvidos pelos próprios profissionais envolvidos no espetáculo teatral aos jovens estudantes, em um contato prévio à apresentação da obra, e também após a sua exibição. Porém, Koudela (2010, p. 4, grifo nosso), em seu texto *A ida ao teatro*¹⁶, aponta para a ampliação dessa perspectiva de mediação, visualizando assim que “a construção de conhecimento propiciada pela ida ao teatro será uma experiência sensível e a consciência de seu valor será conquistada por meio da sua mediação, **professor**, complementando as sugestões aqui apresentadas”. Logo, a figura do professor torna-se fundamental neste processo de mediação teatral, pois poderá também exercer a função de mediador desta formação.

A função de mediador teatral será a de “estimular o participante a manifestar-se artisticamente sobre a cena, efetivando a (co)autoria que lhe cabe, elaborando compreensões que vão sendo construídas para além da mera análise fria e racional do que viu” (DESGRANGES, 2006, p. 168).

Sendo assim, a mediação pode ser pensada em dois *eixos de formação*: o primeiro será aquele em que os artistas envolvidos na obra teatral poderão atuar como formadores de mediadores, ou seja, proporão aos docentes das turmas vivências e procedimentos pedagógicos que dialogam com o processo criativo do espetáculo e que serão aplicados aos estudantes em um movimento prévio à ida ao teatro e também após a fruição da obra; o segundo ficará a cargo do contato direto entre os artistas da obra e as crianças (futuro espectadores), realizando os mesmos

¹⁵ Desgranges escreve sobre os *ensaios de desmontagem* ao narrar sobre sua experiência com o *Projeto Formação de Público*, desenvolvido pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, entre os anos de 2001 e 2004. O Projeto focalizava espectadores jovens e adultos, professores e alunos das escolas municipais inscritas, logo as práticas pedagógicas de mediação teatral eram realizadas, *a priori*, com os jovens estudantes. Para saber mais sobre este processo, sugiro a leitura do capítulo *A formação de espectadores: relato de uma experiência*, presente no livro **A Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo** (DESGRANGES, 2006).

¹⁶ Como o intuito deste artigo não é se aprofundar tanto a respeito da cartilha de proposições que Koudela (2010) escreve diretamente aos professores (não necessariamente de Teatro) e sim da prática de formação de espectadores – vertente da *Pedagogia do Espectador*, sugiro a leitura do seu texto na íntegra a quem se interessar. Disponível em: <https://culturacurriculo.fde.sp.gov.br/Administracao/Anexos/Documentos/420090630140316A%20ida%20ao%20teatro.pdf>.

procedimentos pedagógicos, porém com uma vivência atoral prévia sobre o processo.

Para a proposição que desejo esboçar neste artigo, irei optar pelo segundo eixo, o qual estou denominando de *eixo de formação*. É a partir de seu desenvolvimento que desejo implantá-lo como prática pedagógica de formação de espectador, a ser circulada em conjunto com a exibição do espetáculo abordado e, também, como possibilidade de diálogo entre elenco e equipe técnica, bem como a atualização da obra em alguns aspectos.

O espetáculo infantil discutido apresenta, em sua jornada de criação, um intenso trabalho de preparação corporal para as personagens - em especial o protagonista, e a presença da musicalidade em cena - ambos os procedimentos ocorreram durante o processo e reverberam fortemente nas cenas do espetáculo. Logo, como mote para a proposição das práticas pedagógicas, estes foram os eixos temáticos escolhidos.

Permitam-me uma breve digressão: a ênfase em práticas que focalizarão as articulações do corpo humano justifica-se por ter sido um intenso enfoque na preparação da personagem protagonista da obra, uma vez que o mesmo é um boneco de madeira e tem seus movimentos capacitados a partir de suas articulações. É importante ressaltar também que este recorte é uma escolha e há outras várias possibilidades de eixos temáticos presentes na obra, que podem ser escolhidos para a proposição de práticas pedagógicas que corroboram a formação de espectadores.

Além disso, para toda a elaboração e sequência dos procedimentos pedagógicos, é preciso pensar em flexibilidade nas proposições pedagógicas e atentar-se às demandas de cada turma, ou seja, é promissor que se tenha um primeiro contato com a turma para sondar/diagnosticar se há alguma demanda específica que exija algum profissional que acompanhe individualmente algum estudante e/ou a possibilidade de haver estudantes que não possam ou não se sintam confortável para tais práticas.

As proposições poderão aproximar os estudantes ao processo de criação corporal das personagens e, no momento de fruição do espetáculo, poderão se sentir próximos também à vivência dos atores no processo de criação.

Sendo assim, como trabalho de introdução da criança à linguagem teatral e ao universo da obra abordada e prévio a ida ao teatro, proponho dois momentos

que irão dialogar com o processo criativo e terão como função a inserção da criança à obra: (1) *vivência corporal: as articulações*; e (2) *musicalidade em cena: corpos-dançantes*.

Compartilhada a experiência do trabalho de introdução à linguagem teatral – previamente à ida ao teatro e, posteriormente, a fruição do espetáculo, é de suma importância, segundo os apontamentos de Desgranges (2006), que se mantenha o contato com os jovens espectadores e que esse processo de decodificação da obra teatral ocorra no momento após a fruição, ou seja, que se continue o trabalho de mediação e formação de espectador.

Dando sequência a proposição, como procedimento pedagógico de formação do espectador, após a fruição da obra teatral, e ancorado na premissa de que “esse mergulho no jogo da linguagem teatral, provoca o espectador a perceber, decodificar e interpretar de maneira pessoal os variados signos que compõem o discurso cênico” (DESGRANGES, 2006, p. 23), proponho uma continuidade a ser realizada no reencontro com a turma, dias após a fruição do espetáculo, denominada: (3) *Um novo olhar sobre a obra teatral apresentada - a) Elaboração de cenas curtíssimas e b) Construção de imagens no papel*.

3.1.1 Vivência corporal: as articulações

Práticas de ativação das articulações.

Organização¹⁷: contextualize os estudantes sobre o conceito de articulação – presente no corpo humano, assim como a sua função no equilíbrio, movimentação e sustentação do corpo.

Objetivo: despertar a atenção dos estudantes para os movimentos articulatórios presentes no corpo humano, bem como a sua importância no movimento humano.

Descrição: em um espaço amplo (sala de aula sem as carteiras e mesas, pátio da escola, quadra de futebol) proponha aos estudantes que cada um escolha um lugar no espaço para deitar com o dorso do corpo para o chão. Em seguida, estimule-os a direcionarem a atenção para as articulações do corpo humano:

¹⁷ Os termos utilizados no desenvolvimento das atividades artístico-pedagógicas foram inspirados e referem-se aos comandos propostos por Viola Spolin em seus jogos teatrais. Para saber mais sobre a obra de Spolin, indico a leitura dos seguintes livros: *Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin* e *Improvisação para o Teatro*, ambos escritos por Spolin.

tornozelos, joelhos, quadril, punhos, pescoço, ombros, cotovelos, dentre outros. Proponha aos estudantes que movimentem essas articulações com movimentos de circundução, ainda deitados no chão, a começar pelos membros inferiores até chegar aos membros superiores - início nos tornozelos e fim no pescoço.

Indicações: *Escolham um local no espaço para deitar de dorso para o chão; visualizem as articulações presentes no corpo de cada um; movimentem essas articulações com movimentos redondos (circundução); comecem pelos tornozelos até chegar ao pescoço.*

Avaliação: é importante que se observe a compreensão dos estudantes de acordo com os comandos, bem como as suas facilidades e dificuldades em realizar movimentos que focalizam a articulação. Ao fim da vivência, sugiro que se realize uma roda de conversa para ouvi-los a respeito de dúvidas, dificuldades, se houve algum incômodo durante o exercício, bem como propor aos estudantes que comentem sobre como a sensação corporal ao final do exercício se diferencia do início.

Observação:

- Durante o momento de descoberta/ativação das articulações, sugiro que utilizem como possibilidade sonora de estimulação as músicas presentes no espetáculo.

3.1.2 Musicalidade em cena: corpos-dançantes

Movimentos articulatórios dançantes

Organização: separe a turma em quatro grupos. Dialogue com os estudantes sobre o ato de dançar. Procure estabelecer um diálogo de confiança com a turma a fim de romper com o aspecto virtuoso presente na arte da dança, bem como estabelecer o combinado de não haver durante a vivência a presença da dicotomia *certo-errado* e o juízo de valor sobre os movimentos concebidos pelos estudantes.

Objetivo: vivenciar a prática de criação coletiva de uma sequência de movimentos coreográficos.

Descrição: em um espaço amplo (sala de aula sem as carteiras e mesas, pátio da escola, quadra de futebol) solicite aos grupos que relembrem e realizem novamente a atividade anterior: ativação das articulações.

Outro signo muito presente no espetáculo é a musicalidade, a partir da sonoplastia e das canções performadas pelos atores, além de coreografias também realizadas em alguns momentos da obra. Logo, justifica-se pensar em proposições que dialoguem com este aspecto muito presente na versão da obra, a fim de ser mais um elemento de introdução dos estudantes à obra a ser fruída por eles.

Indicações: *Momento de experimentação:* proponha aos estudantes que expandem os movimentos de circundação das articulações livremente - sugiro que utilizem a analogia de um pincel que pinta sob uma extensa tela em branco. Esses movimentos devem também, em sequência, se deslocar no espaço.

Momento de criação: ainda em grupo, oriente os estudantes para que cada participante proponha um movimento oriundo de um movimento articulatório (podem resgatar movimentos que surgiram na vivência anterior). Após cada um propor o movimento, cada grupo deverá ter um agrupamento de movimentos com o mesmo número de participantes. Oriente os estudantes a definir, como preferirem, uma ordem entre os movimentos para se estabelecer assim uma apresentação.

Avaliação: cada grupo deverá apresentar aos demais estudantes a sequência de movimentos criada. Proponha, ao final das apresentações, uma roda de conversa objetivando a abertura do espaço de diálogo aos estudantes sobre as impressões ao assistir os colegas, as questões que podem ter surgido durante o processo, inquietações, discordâncias, dúvidas, entre outras.

Observações:

- Em continuidade à proposição anterior, que focaliza vivenciar movimentos a partir de sua propulsão gerada pelas articulações e por estímulos sonoros (músicas presentes na peça), o intuito é que esses corpos passem também a dialogar com o espaço em que se encontram e possam, assim, preenchê-lo com movimentos dançantes.
- É importante que se tenha o cuidado para que o verbo *dançar* não seja empregado de forma a tolher ou repelir o/a estudante à prática, no sentido de se pensar a dança enquanto movimento virtuoso ou prática condicionada apenas aos corpos femininos. O intuito é que sejam despertados nos estudantes movimentos livres e sem preconceitos a partir de movimentos articulatórios, sem nenhum julgamento de valor.

3.1.3 Um novo olhar sobre a obra teatral apresentada

a. *Elaboração de cenas curtíssimas*

Organização: dividir a turma em quatro grupos, se possível, em quantidade numérica igual.

Objetivo: criação de cenas curtíssimas de até 3 minutos em grupos.

Descrição: em grupos já determinados, os estudantes terão o espaço em que se encontram (sala de aula, pátio da escola, quadra) para propor uma modificação na cena que escolheram. Não se trata de reproduzir a cena ou se preocupar em acertar algo, mas sim de colocar em prática a (co)autoria do espectador na obra.

Indicações: solicite aos estudantes que escolham alguma cena do espetáculo que, por algum motivo, lhes despertaram bastante a atenção para modificá-la de acordo com a inquietação/desejo que os levaram a escolher esta cena.

Avaliação: apresentação do trabalho de criação das cenas curtíssimas entre os grupos. Após a fruição das cenas, promover uma roda de conversa entre os estudantes e os estimular a comentar sobre o processo de criação, bem como a referência escolhida como mote de criação e o motivo que os levaram a escolher determinado fragmento da peça para modificá-lo, além de expor inquietações/dificuldades/anseios/prazeres do processo de criação.

Observações:

- Além de propiciar um momento de prática teatral, está presente também o exercício de (co)autoria da obra e, também, da autonomia e sensibilização do jovem perante o seu processo pessoal de interpretação da obra.
- Mesmo que seja um processo subjetivo e individual de recepção, decodificação e interpretação da obra, a proposição da atividade em grupo focaliza também o exercício do diálogo e o contato com a heterogeneidade de interpretações de uma mesma obra.

b. *Construção de imagens no papel*

Permeado pelo presente do jovem Rafael, citado no início do desenvolvimento deste artigo, proponho aqui outra possibilidade de se exercitar a interpretação e a (co)autoria da obra: a partir da construção de desenhos/imagens no papel.

Organização: separar a turma em duplas; se necessário, pode haver algum trio. Disponibilizar para cada dupla uma folha de papel. Indicar que os estudantes utilizem seus próprios lápis de cor, canetas, canetinhas.

Objetivo: produzir uma ilustração, em papel, referenciada no espetáculo assistido.

Descrição: em duplas, os estudantes irão produzir uma ilustração, sem juízo de valor, que tenha como referência o espetáculo assistido e as instruções a seguir.

Indicações: *Qual imagem do espetáculo mais te surpreendeu? Se você fosse o dramaturgo/autor da peça, qual momento do espetáculo você gostaria de modificar? Há alguma imagem do espetáculo que você se sentiu representado/a?* Estes questionamentos podem se atualizar, de acordo com o perfil da turma e da experiência de fruição com ela em específico, e tem o intuito de guiar/estimular no estudante a imaginação para a criação das imagens no papel.

Avaliação: exposição e apresentação das ilustrações pelas duplas. Cada dupla deverá apresentar a sua ilustração e descrevê-la ao restante dos colegas. Ao final de toda a exposição, poderá ser aberta uma roda de conversas entre os estudantes para comentarem sobre o trabalho do outro, tirar dúvidas, expor inquietações/dificuldades/anseios/prazeres do processo de criação.

Proponho, na última parte do encontro, um trabalho coletivo de atualização da obra, ou seja, trazer à tona o espaço de (co)autoria da obra pelo espectador, a partir de toda a vivência ocorrida desde o primeiro encontro deste processo até o presente momento, considerando: introdução à linguagem teatral da obra, fruição da obra teatral e, por fim, a atualização do olhar sobre a obra.

Estas proposições, além de estimular a autonomia do estudante, dialogam também com a ideia de que “o espectador, para efetivar uma compreensão da história que lhe está sendo apresentada, recorre ao seu patrimônio vivencial, interpretando-a, necessariamente, a partir de sua experiência e visão de mundo” (DESGRANGES, 2006, p. 24). Fato esse que expande o campo da formação de espectador para além das práticas pedagógicas aqui propostas, pois para realizar a tríade *perceber-decodificar-interpretar* sobre o espetáculo estimula-se também uma retomada no estudante a respeito de sua experiência prévia no mundo.

Sendo assim, a ideia central deste encaminhamento final de proposição se consiste em

compreender, ainda, que o contemplador, em seu ato de elaboração do sentido presente nos signos utilizados pelo autor, pode ser visto como um **co-autor** da obra. Desse modo, podemos tomar esta concepção particular da obra, articulada por cada receptor quando formula uma interpretação dela, como um **ato de criação** (DESGRANGES, 2006, p. 28. grifo nosso).

Por isso propus, como continuidade da prática de formação de espectadores, *a posteriori* a fruição da obra, duas diferentes proposições de uma mesma abordagem: propulsar no estudante a sua (co)autoria da obra. Doravante, o

acontecimento artístico se completa quando o contemplador elabora a sua compreensão da obra. A totalidade do fato artístico, portanto, inclui a criação do contemplador. Na relação dos três elementos - autor, contemplador e obra - reside o evento estético (DESGRANGES, 2006, p. 28).

Por fim, a escrita dos procedimentos pedagógicos aqui esboçados não tem como objetivo fechar ou solidificar-se em proposições inflexíveis. Entretanto, enquanto autor e propositor dessas ideias, tenho como desejo que elas sejam abertas ao acaso, ao encontro do novo e, também, às especificidades em que elas se encontrarão presentes.

Todavia, isso também não pode ser um impeditivo para pensarmos em uma possível estrutura para elas. Logo, podemos notar que elas não se fecham em si, mas possuem um desenho sólido de ações e dispositivos que buscam ter uma continuidade, entre uma e outra, e também, mesmo que esteja bem objetivada, encontra-se em aberto para as singularidades de cada lugar em que ela poderá ser aplicada.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

É, portanto, latente que se deva pensar em caminhos para a formação de público e, para além, espectadores. Desde Desgranges (2006) e sua vasta contribuição para os eixos de estudos da *pedagogia do teatro* e, também, da *pedagogia do espectador* até os dias atuais, urge a necessidade de se refletir e atualizar, sempre, o lugar do espectador perante a obra teatral e a sua importância em consonância com a mesma.

Para isso, a análise crítica-reflexiva tecida durante o artigo, realizada em um momento *a posteriori* e distanciada do processo criativo de uma experiência atoral do autor, contribui também na necessidade de se estabelecer e refletir, durante o processo criativo, sobre a presença da figura do espectador sendo levada em consideração na criação.

É a partir disso que casos de grande exponência surgem como exemplos de ações que já contribuíram, e ainda contribuem ativamente, para o processo de reflexão sobre o espectador, a sua formação e sua relação direta com a obra artística, dentre eles: *Projeto Formação de Público* (2001-2004) liderado por Desgranges, e *Conexão Galpão*¹⁸, através do *Programa de Ações Formativas em Teatro - PAFT*¹⁹ (2002) gerido pelo Galpão Cine Horto.

É preciso afirmar que os procedimentos pedagógicos aqui propostos, bem como a ideia de utilizá-los em parceria com a circulação do espetáculo, não tem o compromisso – nem é capaz – de solucionar ou fechar em si a discussão sobre a formação do espectador. Torna-se necessário, então, expandir essa discussão para outras esferas de atuação, bem como o poder público e ações governamentais de incentivo e fomento à cultura, por exemplo.

Doravante, é necessário se pensar também na participação do Estado na questão aqui apresentada: promover o acesso (e a permanência) à cultura e aos bens culturais. São inúmeras as iniciativas que podem e precisam ser tomadas, como políticas de barateamento dos ingressos, fomento à circulação de espetáculos teatrais nas escolas, fomento à elaboração e construção de projetos teatrais, projetos de formação continuada para docentes e atividades pedagógicas sobre a introdução da linguagem teatral nas escolas, democratização da acessibilidade aos espaços culturais, dentre outras.

Sendo assim, pensar sobre o processo de formação de espectadores é também realizar o processo de democratização do acesso à arte teatral. É iluminar a experiência. Além de apresentar uma nova possibilidade ao jovem, promove-se

¹⁸ Conexão Galpão (2002) é um projeto sociocultural, idealizado pelo Galpão Cine Horto (Belo Horizonte/MG) que proporciona espetáculos gratuitos para crianças e jovens estudantes. O projeto oferece uma experiência única através do contato direto com as artes cênicas logo na infância e juventude. Para saber mais, sugiro a visita ao site: <https://galpaocinehorto.com.br/projetos/conexao-galpao-2/>.

¹⁹ O PAFT busca fazer da ida ao teatro, uma atividade que não termina nela mesma. O programa promove uma formação e diálogo entre artistas e professores, possibilitando maior apropriação dos jogos teatrais dentro das escolas. Para conhecer mais sobre o programa basta acessar: <https://galpaocinehorto.com.br/projetos/programa-de-acoes-formativas-de-teatro-paft/>.

também a sua autonomia, o seu processo de socialização e a ampliação do seu capital cultural que, quase sempre, é escasso.

Há que se pensar também na experiência do processo, do tempo que será singular para cada envolvido, pois

a experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer 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, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (LARROSA, 2002, p. 24).

É nesse processo singular que a autonomia passa a ser conquistada e solidificada, “aquisição esta, aliás, que não se outorga por decreto, nem se incute por propaganda, ou mesmo se transfere por convencimento, mas que só se conquista por **experiência**” (DESGRANGES, 2006, p. 156, grifo nosso).

Com isso, é possível visualizar também que o processo de formação de espectadores não se constitui nem colabora apenas enquanto processo de formação para recepção de uma obra teatral. Esse movimento é ainda mais expandido, uma vez que ele tem a capacidade, através de seus procedimentos pedagógicos, de proporcionar ao jovem uma vivência emancipatória de *ser e estar* no mundo.

Contudo, as propostas de procedimentos pedagógicos para a introdução à linguagem teatral aqui articuladas, podem ser capazes de somar com o processo de formação de espectadores, especialmente se dialogadas e ofertadas com a obra teatral aqui apresentada às escolas parceiras.

Foi possível entender também, durante o processo de escrita e análise da experiência atoral e seu diálogo com a *pedagogia do espectador*, que o movimento de introdução da linguagem teatral ao espectador em formação pode se realizar de diferentes maneiras. O exemplo das imagens citadas no início do artigo demonstra uma delas: o diálogo e atividades prévias realizadas entre a família.

O uso de tecnologias da informação, como redes sociais, apresenta-se também, entre outros, como um caminho complementar possível de propagação dessas práticas pedagógicas, estimulando este trabalho nos processos anteriores e

posteriores à ida ao teatro, seja pela família, pelo círculo de amigos, assim como através da mediação de docentes também. Ou seja, há outras formas e meios possíveis de serem considerados de se realizar práticas de formação de espectadores.

É perceptível visualizar também a proximidade entre a *pedagogia do espectador* e o próprio processo de socialização do indivíduo, bem como a constituição do seu capital cultural. A formação do espectador não ignora a sua experiência prévia de vida e seu repertório cultural/social; pelo contrário, é a partir dessa bagagem que se torna possível o seu acesso à linguagem teatral, bem como não apenas estimular a autonomia perante a obra artística, mas resgatá-la enquanto indivíduo em constante formação.

Por fim, é necessário reafirmar a importância de se refletir e dar luz ao processo de formação de espectador, uma vez que esse processo transcende a esfera do artístico e contribui também socialmente para a autonomia do indivíduo, bem como reacender a importância de se focalizar o espectador enquanto (co)autor da obra artística, assim como enfatizar a necessidade de sua presença no evento teatral para que se constitua o fenômeno teatral - no diálogo horizontal entre espectador e obra artística.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Antonio. **O processo colaborativo como modo de criação**. Olhares, n. 1, p. 46-51, 2009. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002736213.pdf>. Acesso em: 03 abr. 2023.

CAMAROTTI, Marco. **A linguagem no teatro infantil**. 2. ed. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2002.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2002.

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

FERREIRA, Taís. **A escola no teatro e o teatro na escola**. 2. ed. Porto Alegre: Mediação, 2010.

GAGLIARDI, Maíra. O teatro, a escola e o jovem espectador. In: **Comunicação e Educação**. São Paulo, n. 13, p.67-72, set./dez. 1998.

LARROSA, Jorge Bondía. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan./fev./mar./abr. 2002. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/pdf/rbedu/n19/n19a03.pdf>. Acesso em: mar. 2023.

MARTINS, Isayanne F. C. C. Construindo uma didática antropológica: os desafios do uso da Antropologia no processo de formação docente. In: BESERRA, Bernadete de L. R.; GUSSI, Alcides Fernando; SALES, Yuri Nóbrega (Orgs.). **Experimentações etnográficas em antropologia da educação**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2017.

MOLINA, William Fernandes. **Formação de espectadores na escola: prática ou utopia?**. 2013. 58 p. Monografia (Curso de Especialização em Pedagogia da Arte) - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/71626/000879624.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2023.

NOGUEIRA, C. M. M., & NOGUEIRA, M. A. (2002). A sociologia da educação de Pierre Bourdieu: limites e contribuições. **Educação & Sociedade**, 23(78), 15-35.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Luzes sobre o Espectador: artistas e docentes em ação. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 330-355. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/50327>. Acesso em: 7 abr. 2023.

SARMENTO, M. J. A sociologia da infância e a sociedade contemporânea: desafios conceituais e praxeológicos. In: ENS, R. T.; GARANHANI, M. C. (Orgs.). **Sociologia da infância e a formação de professores**. Curitiba: Champagnat, 2013. p. 13-46.

SIMSON, O. R. M. V.; PARK, M. B.; FERNANDES, R. S. *et al.* Educação não formal: um conceito em movimento. In: **Visões singulares, conversas plurais**. São Paulo, v. 3, p. 13-41, 2007.