

JOVENS ESPECTADORES

Aline Cristiane Grisa¹

Resumo: O presente artigo, a partir de um estudo empírico com jovens estudantes, atores e espectadores, busca desvelar e compreender suas relações com o teatro na sociedade contemporânea. Para tanto, foram utilizados os mais diversos referenciais teóricos (em destaque: ADORNO e FREITAS) que, acompanhados de alguns pensadores da área teatral (UBERSFELD, CAMARGO e DESGRANGES), puderam dar respaldo às reflexões apontadas no texto.

Palavras-chave: Jovens, espectadores, teatro, contemporaneidade.

Abstract: The present article, starting at an empirical study with young students, actors and spectators, aims to unveil and understand their relationship with theatre in the contemporary society. Therefore it has been employed the most diverse theoretical references (specially: ADORNO and FREITAS) which accompanied by some theatrical thinkers (UBERSFELD, CAMARGO and DESGRANGES) could give support to the reflections highlighted in the text.

Key - words: Young, spectators, theatre, contemporary

"A televisão me deixou burro, muito burro demais. Agora todas as coisas que eu penso me parecem iguais. (...) É que a televisão me deixou burro, muito burro demais. Agora eu vivo dentro desta jaula junto dos animais" (banda Titãs). Invertendo o olhar do palco para a plateia e acendendo as luzes, lanço o olhar para este outro em nós, o espectador, levando em consideração conceitos colocados por Anne Ubersfeld, argumentos de Roberto Gill Camargo, complementados por Desgranges e elucidados por falas significativas de alguns dos jovens² que se consideram espectadores de teatro.

¹ Atriz e professora de teatro. Licenciada em Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas pelo Departamento de Artes Dramáticas da UFRGS em 2004. Mestre em Teatro pelo PPGAC – UFRGS em 2009.

² Entrevistas realizadas entre dezembro de 2007 e julho de 2008 com LÚCIA, 16 anos, estudante do Ensino Médio no Colégio Aplicação da UFRGS; SÔNIA, 17 anos, aluna da Oficina de Formação da Terreira – Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz; EDUARDA, 19 anos, estudante de hotelaria – ênfase em Turismo no SENAC/RS; VIRGÍNIA, 20 anos, estudante de Artes Cênicas da UFRGS; ALAÍDE, 22 anos, estudante da Oficina de Formação do TEPA; PAULO, 16 anos, estudante do Ensino Médio no Colégio Aplicação da UFRGS; ELIAS, 19 anos, vestibulando; ISMAEL, 20 anos, estudante da Oficina de Formação da Terreira – Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz; PEDRO, 23 anos, estudante de Filosofia da UFRGS; MISAEL, 23 anos, estudante de Artes Cênicas da UFRGS. Todos os nomes citados são fictícios, para que seja mantido em sigilo a verdadeira identidade dos entrevistados. Neste artigo nem todos apresentam falas. Os nomes foram escolhidos com base em personagens de algumas peças de Nelson Rodrigues.

Primeiramente faz-se necessário definir o espectador, porém, "não há um espectador, mas uma multiplicidade de espectadores reagindo uns sobre os outros" (Ubersfeld, 2005, p.20). A partir deste pressuposto, entendo que, em um processo de comunicação, os espectadores jamais serão passivos, ou seja, não irão apenas receber e codificar uma mensagem sem interferências. No teatro, os espectadores são convidados a fazerem suas próprias seleções do que está sendo apresentado. A peça teatral servirá mais como uma expressão-estímulo, isto é, condução dos espectadores a uma ação possível, do que para mera admiração. Para tanto, os espectadores deverão envolver-se e serem coautores do espetáculo, senão ele não acontecerá.

"Quem vai ao teatro é bem diferente de quem não vai", diz Eduarda, uma das nossas jovens entrevistadas, e completa: "Quem vai, observa mais, viaja mais, acho que as pessoas que vão ao teatro são mais criativas também, são sensíveis e têm cabeça mais aberta". Se assim for, os espectadores que vão frequentemente ao teatro estariam mais aptos do que os demais a envolver-se e captar, por completo, todas as "sugestões" de uma peça teatral.

Mas "raramente vamos sós ao teatro e, além do mais, no teatro *não estamos sós*. Assim, toda mensagem recebida é refratada (sobre os vizinhos), repercutida, retomada e devolvida em um intercâmbio muito complexo" (Ubersfeld, 2005, p.20). Toda essa complexidade pode ser prejudicada exatamente por esses reflexos, pois, como espectadores, também prestamos atenção nos nossos iguais e "têm peças que não dá para aguentar: as pessoas ficam bocejando, estão dormindo, é contagiante. Mas têm peças que eu não vejo o tempo passar de tão boa, tão engraçada, passa voando, tudo chama atenção" (Eduarda).

Como se vê, apesar de construirmos nossas impressões individualmente, não saímos ilesos das influências causadas pelo estado ou impacto da peça nos outros espectadores:

"(...) sabe-se como é difícil para um espectador isolado de estar na contracorrente e aceitar ou recusar um espetáculo contra seus vizinhos. O espectador também é um ator: também ele tem necessidade de outro como testemunha, não é bom se estar sozinho no teatro (UBERSFELD, 1981, p.3)."

Mas, para não estarmos sós no teatro e podermos seguir nossa "viagem" acompanhados, é necessário saber que tipo de espectadores somos, e Camargo (2003, p.28) nos propõe algumas denominações a partir de nossas ações e interesses. Por exemplo: são chamados frequentadores aqueles que querem se manter atualizados e ampliar seus conhecimentos, independente de gostarem ou não daquele espetáculo, assistem regularmente às peças.

"Pode até ter diferença de um teatro adulto para um infantil, mas pra mim não tem, acho que depende da pessoa, porque é tudo muito relativo. Qualquer peça é direcionada para o jovem, mesmo aquela que ele não entende, qualquer peça é legal!" (Eduarda).

Já os eventuais são os espectadores que vêm conferir o que ouviram dizer a respeito do espetáculo e o que está sendo anunciado pela mídia. Paulo, outro entrevistado, seria um desses espectadores: "Eu não costumo ir ao teatro, não é um hábito, mas eu já fui. Eu assisti com a minha mãe ao "Manual Prático da Mulher Moderna", que era uma comédia engraçada. Eu queria ver "Terça Insana", mas é muito caro."

Os denominados críticos conhecem a história e estética teatral, procuram os erros e os acertos, a adequação, a originalidade, o grau de importância e as qualidades plásticas. Guardadas as proporções, poderíamos dizer que Lúcia, nossa entrevistada, que faz teatro há alguns anos na escola, já tem certo conhecimento e seria este tipo de espectadora, ao dizer:

"Eu procuro ver a expressão de cada artista, eu procuro ver se eles estão dentro dos personagens. Eu vejo eles como um exemplo, eu gosto de prestar muita atenção em cada partezinha do corpo deles, o que eles estão fazendo com o dedo, com o olho, cada expressão, eu gosto de olhar."

Convém aqui transpor uma questão levantada também por Camargo (2003,p.28): o que o espectador espera encontrar no teatro? Poderíamos buscar responder a partir do mesmo autor, que deixa claro que as expectativas poderão ser diversas, mas três aspectos são preponderantes: gênero, tema e estilo.

Quanto ao gênero, os nossos entrevistados logo expuseram suas preferências, e, de acordo com suas respostas, podemos notar afirmativamente

que o gênero traz em si implicações consideráveis para os espectadores gostarem de antemão do espetáculo ou não.

“Eu insisto na comédia, eu acho que a comédia é para qualquer idade. Eu me sinto feliz porque me faz rir. Eu gosto mais de comédia, porque comédia tem um propósito, tu vai pra rir e o drama não, tu vai ver uma pessoa sofrer e já basta os nossos problemas, tu ir lá ver o problema das outras pessoas, não é muito legal.” (Paulo)

“Eu gosto das coisas engraçadas, das comédias, de interação com o público, eu acho muito engraçado, acho que é uma das coisas que eu mais gosto.” (Lúcia)

Em relação aos temas, eles também mencionaram espontaneamente suas opiniões, que até divergem:

“Gosto de teatro que fale de jovem, como o “Adolescer”³. Porque eles vão falando de cada assunto, eles pegam o que acontece na vida dos adolescentes. Por exemplo: os “Emos”, eles transformam num teatro, pegam o que está acontecendo no mundo dos jovens agora. É muito legal, pois fala dos jovens na visão deles. Os temas são os que estão acontecendo no mundo dos jovens. Para mim o que importa é o assunto que está sendo tratado.” (Lúcia)

“Eu não gosto de peça falando sobre o universo jovem. Eu acho muito ridículo. Porque muitas vezes não é o que a gente sente. Tu está esperando ir lá ver os teus problemas, o que tu sente. Às vezes é uma coisa que tu te dá tri bem, não tem nada a ver com o teu universo. Então eu acho assim, muito particular, acho muito abrangente a abordagem.” (Paulo)

Todavia, quanto ao estilo não são tão diretos em suas colocações, mas assistem a diferentes formas de interpretação e levam em consideração o recurso utilizado no espetáculo para justificar o que sentiram ao assistir. Porém, a maioria dos entrevistados se referiu mais aos espetáculos que mantiveram-se dentro de um estilo de interpretação realista.

“Na peça “O Sapato do meu Tio”⁴ eu ficava me mexendo e rindo, aquilo trouxe felicidade, mas ficava muito ansiosa. Eu tenho medo de palhaço, é uma figura que pra criança até pode ser legal, mas eu acho eles brancos e pretos. O único espetáculo que eu não tive opinião de nada, mas que eu fiquei relaxada, não pensei em nada, foi aquele de máscara. Aquele que eles mudam as máscaras... (tentando lembrar o nome) Ah, “As larvárias”! (ri) Esse sim é uma coisa mais pra ti relaxar. Eu ficava entregue, mas ficava

³ Peça teatral gaúcha em cartaz há sete anos. “Adolescer” é da Cia. Déjà-Vu e tem a direção de Vanja Ca Michel. Seu autor a denomina como uma produção teatral direcionada ao público adolescente.

⁴ O Espetáculo “O Sapato do meu Tio” é de clowns e tem no elenco Lucio Tranchesi e Alexandre Luís Casal (Salvador – Bahia). Já “Larvárias” é um espetáculo da Cia. Do Giro – RS, com roteiro e direção de Daniela Carmona, inspirado na estética das máscaras do carnaval de Basel (Suíça), introduzidas no teatro por Jacques Lecoq.

pensando o que será que vai acontecer agora será que ele vai aparecer com outra máscara, mas eu ficava relaxada.” (Sônia)

Portanto, frente às falas apresentadas, podemos ressaltar a afirmação de Camargo de que "a escolha correta do espetáculo é fundamental para que o espectador não se frustre nem perca o interesse" (2003, p.40). Pois cada tipo de teatro é direcionado, tem seu público e permite diversas leituras.

Aqui gostaria de entrar numa discussão bastante relevante já explicitada em falas dos entrevistados. Com base na prática, sabe-se que existem espetáculos endereçados para um público jovem, como uma literatura infanto-juvenil e, claro, que tem em mente um determinado critério para definir juventude, geralmente o da faixa etária. Não entrarei no mérito de julgar se este é o melhor ou pior critério, mas o que quero marcar é que existe um teatro feito para jovens que por vezes exploram uma determinada ideia de juventude bastante estereotipada, medíocre ou até reducionista, ao pensar que jovem é só "sexo, drogas e rock'n'roll". Muitos destes espetáculos estão a serviço da indústria cultural, ou seja, isolam determinada faixa etária (no caso os jovens) e querem vender um produto (uma peça) para eles. Para atraí-los pensam em tudo que um jovem poderia gostar de ver e tentam contemplar as suas expectativas ou desejos de consumo. Um alvo fácil com um tiro certo é a tentativa de seduzir o jovem pela temática (fator colocado anteriormente como determinante para que o espectador entre em contato com a peça).

Mas será o tema o único responsável pela atração do jovem que está submerso nesta sociedade na qual o que vale são as relações de consumo? Pois vamos pensar juntos. Se tivermos, hipoteticamente, uma peça baseada no filme "American Pie"⁵ e outra baseada no livro "Partículas Elementares" de Michel Houellebecq⁶, ambas iriam falar de sexualidade, tema bastante recorrente no mundo jovem. Se colocássemos as duas no mesmo teatro, no mesmo dia, com o mesmo preço, só que em salas diferentes, eu não acredito que o público das "Partículas Elementares" seria tão numeroso quanto o de "American Pie". Mas o que determina o sucesso de uma em relação à outra

⁵ "American Pie" é o filme americano de comédia lançado em 1999, com direção de Paul Weitz.

⁶ Houellebecq, Michel. Partículas Elementares. 5ª. Ed. Trad. Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2000.

não é o tema, mas toda mídia, bombardeio e marketing que tornaria o "American Pie" mais valioso, afinal todos saberiam sobre a peça, poderiam adquirir camisetas, ler críticas, etc. Esta peça se constituiria como moeda de troca entre os jovens. Então, se estivermos neste ambiente juvenil, é óbvio que o que vai levar os jovens ao teatro é a possibilidade de ele ser ou não uma moeda de troca. O teatro por si só tem que ser uma moeda de troca tão forte que consiga competir com "os trezentos milhões" de dólares que se investiriam para fazer uma adaptação de um filme em uma peça, como seria o caso de "American Pie". Estaria em jogo novamente um embate entre a indústria cultural e a arte (representadas livremente por "American Pie" e "Partículas Elementares"). Não discutirei se uma possui valor estético superior ou inferior, vistos que, em termos de produção, estariam em desvantagem. Mas, de acordo com as concepções que se atribui a cada uma, mostram-se profundamente diferentes, pode-se dizer até opostas em seus intuitos. Convém lembrar:

"A primeira coisa que podemos falar com segurança, a partir de Adorno, é que a arte não se empresta à comunicação de conteúdos preestabelecidos. Ela não comunica nada como arte. É claro que sempre podemos perceber ideias, conhecimentos, informações através das obras, mas isso não quer dizer em absoluto que a arte é definida enquanto tal pela veiculação desses dados. (...) Essa negação de se comunicar diretamente com o mundo estabelece a separação da arte em relação a este (o que é indispensável para se pensar o fenômeno estético, segundo Adorno), mas isso não quer dizer que a arte simplesmente se isola do mundo, e sim que ela o ultrapassa, transcende. A arte é simplesmente diferente do mundo: é mais do que ele. Segundo Adorno, a arte somente é o que é por produzir esse Mais, que é o âmbito da transcendência gerada pelo caráter único, não inserido em âmbito abstrato de conceitos (FREITAS, 2008, p. 46 e 47)."

Com respeito às peças comerciais arriscaria dizer, com respaldo do próprio Adorno, que:

"O espectador não deve trabalhar com a própria cabeça; o produto prescreve toda e qualquer reação: não pelo seu contexto objetivo – que desaparece tão logo se dirige à faculdade pensante – mas por meio de sinais. Toda conexão lógica que exija alento intelectual é escrupulosamente evitada (2002, p. 31 ics)."

Assim, deixo o seguinte problema: como fazer com que este teatro que pretende ser arte, um teatro feito numa condição quilometricamente inferior a uma produção da cultura de massa, entre neste universo da juventude? Uma possível resposta seria: quando o teatro em si passa a ser importante para aquele sujeito. No caso dos nossos entrevistados, por exemplo, muitos

começaram a diferenciar o que era teatro e o que era produto quando começaram a fazer teatro. Este fator é bastante claro na observação de que os espectadores jovens na sua grande maioria são também atores ou alunos de teatro.

“Costumo ir muito ao teatro, há um tempo atrás era uma vez por semana, até um tempo atrás. Ultimamente é uma vez por mês pode-se dizer assim. Mas é mais por não aparecer coisas que me interessassem muito. Tem peças que não dá, peças comerciais eu não gosto, essas coisas feitas pra atrair a maioria, feitas pra maioria. É uma peça muito popular, com piadas manjadas, eu vejo pelo título, mas o título engana às vezes, vejo pela sinopse ou pela propaganda, quando sai propaganda na televisão, deu, não vou olhar! As outras peças não saem divulgação na TV normalmente, pois são peças pobres. Mas como eu sou teatreiro, eu vou atrás.” (Ismael)

Conforme se vê, não é somente pelo grau de frequência ou interesse que os espectadores podem ser classificados, mas também de acordo com as leituras que exercem sobre o espetáculo a que assistem.

Para Ubersfeld, os espectadores poderão ter uma certa tendência de leitura, mas, independente desta inclinação, eles entrarão em conflito entre o que está sendo apresentado e o que eles sabem ou a forma como desvendam o que não sabem. Ou seja:

“Uma dialética se estabelece (a palavra se impõe aqui) entre o que é pensado, e o sabido do espectador, e o novo, o que será necessário que ele faça um esforço para compreender. Esta dialética delimitada, pode-se ver, é o lugar enorme do espectador dentro do projeto teatral (UBERSFELD, 1981, p. 2).”

Assim, me deparo com "três formas de leitura, que absolutamente não se excluem, mas que ocorrem simultaneamente durante o espetáculo, com o predomínio de uma sobre a outra, constituem as possibilidades de acesso a obra" (CAMARGO, 2003, p.38). Uma das leituras mais comuns seria a racional. Este tipo de leitura parte do princípio de que tudo o que existe em cena tem uma explicação lógica. O espectador está condicionado a tentar entender tudo pela via intelectual. Existem considerações implícitas (entendidas pela observação dos figurinos se condiz com tal época, com os personagens, os cenários, etc.) e pressupostas (através da fala dos personagens, os diálogos e conflitos têm razão de ser). O processo de entendimento passa pelas palavras, pelos índices visuais e pelos elementos sonoros.

Para Eduarda, devemos insistir no entendimento racional dos espetáculos: "Cada vez que assisto à peça eu capto uma coisa que eu não tinha captado antes. Eu já fui em várias peças que eu não entendi, mas eu vou de novo e cada vez eu consigo capturar mais coisas que antes não conseguia".

Não posso deixar de discutir aqui os espetáculos que buscam manter o interesse do espectador pelo texto e pelo estilo de interpretação que se aproxima ao máximo do real, afinal estes espetáculos prezam a leitura racional. Sobre os espetáculos naturalistas/realistas, Camargo adverte que é uma série de fatores que visam atingir a ilusão:

"O que prende a atenção do espectador é predominantemente o fluxo contínuo da ação, a complexidade crescente no conflito, a evolução psicológica, as pausas, os olhares, as cumplicidades, os gestos denunciadores, enfim, incluir uma quantidade de sinais que devem parecer motivados, espontâneos e naturais, para que causem no espectador a impressão de estar diante de algo tão verdadeira quanto a própria realidade (CAMARGO, 2003, p. 54)."

Com todos estes apelos, os espectadores, muitas vezes, são envolvidos por este tipo de peça, como nos confirma novamente Eduarda: "Eu me encarno na história que está, eu me emociono muito. Eu acredito sim e para quem acredita o teatro traz felicidade".

Entretanto, para Ubersfeld não existe ilusão teatral, existe sim um confronto com um real concreto, ou seja, objetos e pessoas que existem concretamente, mas os espectadores sabem que o que está sendo apresentado é irreal, não existe para ele, pois tem capacidade de denegação. A denegação permite que "o receptor considere a mensagem como não real ou mais exatamente como não verdadeira" (UBERSFELD, 2005, p.21).

Sendo assim, Eduarda pode até emocionar-se ou envolver-se com a história, mas ela sabe que aquilo está separado da esfera cotidiana, que ela não pode impedir o desfecho das ações, acredita sabendo que não é real. O teatro é um sonho e essa construção imaginária é permitida pelo próprio espectador.

Porém, quando Eduarda era pequena, esta denegação ainda não estava completamente clara, já que as crianças, por vezes, têm dificuldade em

distinguir o real do imaginário, exatamente por ter um contato maior com este mundo de fantasia:

“Eu lembro que a partir dos seis anos que eu fui ver uma peça: “O Fantasminha da Ópera”⁷. Lembro que eu adorava uma atriz que fazia, eu me encarnava nela, era a Renata de Lélis, eu nem conhecia ela como Renata, pra mim era a Carlinha, eu era fã da Carlinha. Daí, eu escrevia cartas para minha dinda entregar para Carlinha, a personagem mesmo, sabe? Foi muito legal! Eu vi a peça vinte e nove vezes, eu contei. Eu escrevia tudo relacionado ao teatro e a história dela.”

Para deixarmos clara a ideia de denegação, vale mais uma colocação de Anne:

“(…) O teatro da ilusão é uma realização perversa da denegação: trata-se de enxergar a semelhança com a “realidade” do universo socioeconômico do espectador, de tal modo que seu universo em sua totalidade se incline para a denegação. A ilusão transborda sobre a própria realidade que tenta imitar com perfeição este mundo, com maior verossimilhança, se vê compelido à passividade. O espetáculo lhe diz: “este mundo aqui produzido com tantos pormenores assemelha-se, a ponto de confundir-se com ele, ao mundo que você vive (em que vivem outras pessoas, mas afortunadas), assim como você não pode intervir no mundo cênico fechado em seu círculo mágico, tampouco pode intervir no universo real em que vive (2005, p.23).”

Caio então em outra discussão: este teatro da ilusão distancia ou aproxima o espectador de sua própria realidade? Dá a ele impulso para mudança ou respostas para a impotência diante do mundo em que vivemos? Camargo acredita que:

“O naturalismo impõe aproximações e distâncias. Por um lado, é o estilo que mais aproxima da realidade que quer representar, através da exatidão, da reprodução fiel, da busca da perfeição imaginativa; aproxima, envolve, captura os sentidos e as emoções do espectador, por outro lado, distancia-o da sua própria realidade. O espetáculo naturalista seria como uma vitrine de observação, de envolvimento, priorizando a fidelidade, a crença. Os limites entre o palco e plateia mantêm-se intactos: ali estão eles (o mundo fictício) e aqui estamos nós, os espectadores, como se enxergássemos através de uma janela, apenas na condição de voyeurs (2003, p.55).”

Talvez aqui os tipos de leitura possam se misturar. Se privilegiarmos somente a leitura racional estaremos simplesmente assistindo e poderemos escolher se nos relacionamos ou não com o que está sendo apresentado, pois temos consciência de sua irreabilidade ou não queremos nos confrontar com a realidade mostrada (nos distanciamos). Todavia, se a leitura for mais emotiva, os estímulos visuais e sonoros são capazes de produzir impressões

⁷ Espetáculo Infantil dirigido por Camilo de Lélis em 1997.

psicológicas e alterar os estados emocionais do público, fazendo com que ele participe. Mas este envolvimento também pode levar os espectadores a distanciarem-se da peça, da história e aproximarem-se mais de seus próprios conflitos. Como vemos nas falas a seguir:

“Das próprias histórias que a peça está apresentando eu lembro de muitas coisas relacionadas a minha vida. Geralmente quando eu estou assistindo, às vezes eu até me perco na história. Sei lá, eu estou assistindo uma coisa, aí quando vê, a peça me lembra outra coisa, que eu fico pensando, só depois de um tempo eu entro de novo na peça e me dou conta : Ai meu Deus, me perdi!” (Alaíde)

“Quando eu vou ao teatro vou para curtir ou para refletir, dependendo do dia. Tem dias que eu estou triste, vou pra refletir, vou para chorar. Eu chorei numa dessas peças do Theatro São Pedro que eu nem lembro o nome, foi uma dessas, eu chorei bastante. Nem sei por que, por tudo! Mas eu gosto de chorar em peça, eu gosto assim quando eu entro na história, quando eu me arrepio. Eu me arrepio bastante. Eu acho que é assim para sair da rotina, esquecer um pouco da vida.” (Eduarda)

Camargo insiste que o teatro não ilusionista, produzido para fins de reflexão e distanciamento, sem apelos emocionais, acaba aproximando mais o espectador da cena, ao contrário do que sempre se diz:

“(..) na medida que requer dele não uma recepção passiva de algo pronto, acabado, mas a recepção de algo que ele tem a decifrar, compreender, com sua capacidade de leitura. (...) A participação do espectador como intérprete ativo dos elementos postos em cena faz com que ele busque, continuamente respostas a tudo aquilo que ele vê e ouve. Essa tarefa absorve-o, faz com que ele se concentre e ponha em funcionamento sua capacidade de percepção e sua inteligência. A busca dos porquês a respeito de tudo que ocorre em cena diminui a distância entre sua condição de espectador e o mundo que está à sua frente e, ao mesmo tempo, reduz a distância entre o jogo ficcional e o seu mundo próprio (2003, p.56).”

O autor dá também à leitura racional a capacidade de aproximação, negada por muitos:

“O interesse do espectador tende a ser maior quando ele se dá conta de que os assuntos tratados no palco refletem direta ou indiretamente a sua própria realidade. Esta é, aliás, a função social do teatro: fazer com que a situação representada transcenda o limite da ficção e se projete no mundo do espectador, como um reflexo da sua própria realidade.(CAMARGO, 2003,p.51)”

O último tipo de leitura seria o sensorial que, através do estímulo aos cinco sentidos, se manifesta (é causado pelos efeitos de luz, som, uso dos quatro elementos, etc.). A sensação de arrepio, já descrita nas falas de nossos

entrevistados, seria um indício deste tipo de leitura mais irracional e mais perceptiva e física.

Por entender que o teatro não é apenas uma experiência física (percepção e sentidos), mas é também uma experiência intelectual e afetiva, acredito que é a junção de todas as experiências e leituras que levarão os espectadores a se relacionarem com a peça. Portanto, insisto junto com Desgranges em uma pedagogia do espectador, pois faz-se necessário despertar o interesse dos espectadores, sejam eles de um tipo ou de outro, ou ainda, independentemente de terem expectativas diferenciadas, como nos colocou Camargo.

Precisamos criar, na verdade, um "duplo acesso: físico e linguístico. Ou seja, tanto a possibilidade de o indivíduo frequentar espetáculos quanto sua aptidão para a leitura de obras teatrais" (DESGRANGES, 2003, p. 23). Somente conhecendo o teatro e tendo acesso a ele, poderá o jovem constituir-se como um espectador em potencial. Mas não é facilitando o entendimento, aproximando o teatro com estratégias de marketing, nem fazendo produções específicas para jovens que iremos tornar seu olhar mais aguçado. Acredito que teatro de qualidade é feito para todas as idades e, por vezes, o jovem é dele afastado exatamente por se tentar que eles vejam o que os adultos vêem. Peter Brook, mesmo antes de estreiar seus espetáculos, os submete a uma plateia de crianças, por exemplo. Isso indica que o verdadeiro teatro é para todos. O que temos que fazer sim é um teatro que esteja conectado com a contemporaneidade e os jovens com certeza serão contemplados com isso, pois ninguém melhor que eles vive intensamente o tempo presente. Ao finalizar este tema, fico com as palavras de Desgranges:

"Como um livro que só existe quando alguém o abre, o teatro não existe sem a presença desse outro com o qual ele dialoga sobre o mundo e sobre si. Sem espectadores interessados nesse debate, o teatro perde a conexão com a realidade que se propõe a refletir e, sem a referência desse outro, seu discurso se torna ensimesmado, desencontrado, estéril. Não há evolução ou transformação do teatro que se dê sem a efetiva participação dos espectadores (2003, p. 27)."

Para acender as luzes sobre os jovens espectadores, devemos proporcionar o contato efetivo deles com o teatro. Afinal, ninguém ama aquilo que não conhece.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural e Sociedade**. Seleção de Textos: Jorge M. B. de Almeida. 4º. Ed. São Paulo: Paz e terra, 2002.

CAMARGO, Roberto Gill. **Palco & Platéia : um estudo sobre a proxêmica teatral**. Sorocaba: TCM - Comunicação, 2003, pp.27 - 58.

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

FREITAS, Verlaïne. **Adorno e a arte contemporânea**. 2º. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

UBERSFELD, Anne. **L'école du spectateur: lire le théâtre 2**. Trad. para fins didáticos de Clóvis Massa. Paris: Éditions Sociales, 1981, pp. 303 - 308.

_____. **Para ler o teatro**. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.