

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS

MATEUS SILVA DOS SANTOS

O GOSTO EM TEATRO: UM ESTUDO DE DESENVOLVIMENTO COM
ESTUDANTES E UM PROFISSIONAL

MANAUS

2020

MATEUS SILVA DOS SANTOS

O GOSTO EM TEATRO: UM ESTUDO DE DESENVOLVIMENTO COM
ESTUDANTES E UM PROFISSIONAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas (PPGLA/UEA), como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras e Artes – Área de concentração: Representação e interpretação artística, literária e linguística. Linha de pesquisa: Linguagem, Discursos e Práticas Sociais.

Orientadora: Prof^a. Dra. Caroline Caregnato.

MANAUS

2020

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade do Estado do Amazonas.

S237g SANTOS, MATEUS SILVA DOS
O gosto em teatro: : Um estudo de desenvolvimento
com estudantes e um profissional / MATEUS SILVA
DOS SANTOS. Manaus : [s.n], 2020.
203 f.: color.; 30 cm.

Dissertação - Programa de Pós-graduação em Letras e
Artes - Universidade do Estado do Amazonas, Manaus,
2020.
Inclui bibliografia
Orientador: Caroline Caregnato

1. Gosto em teatro. 2. Gosto teatral de estudantes e
profissionais. 3. Desenvolvimento do gosto em teatro. I.
Caroline Caregnato (Orient.). II. Universidade do Estado
do Amazonas. III. O gosto em teatro:

Elaborado por Jeane Macelino Galves - CRB-11/463



GOVERNO DO ESTADO DO AMAZONAS
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS

PPGL&A
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

Ata nº 09/2020

Aos trinta e um dias do mês julho do ano de dois mil e vinte, às quinze horas, em ambiente virtual supervisionado pela Universidade do Estado do Amazonas, reuniu-se a nona Comissão de Avaliação de Dissertação de Mestrado em Letras e Artes para arguir o candidato Mateus Silva dos Santos em sua dissertação "O gosto em teatro: um estudo de desenvolvimento com estudantes e um profissional em Manaus". A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos professores Dra. Caroline Caregnato, presidente da sessão, Dr. Humberto Issao Sueyoshi da Universidade Federal do Acre, Dra. Eneila Almeida dos Santos da Universidade do Estado do Amazonas e Dra. Maria Evany do Nascimento da Universidade do Estado do Amazonas. A Comissão de Avaliação aprovou o candidato neste requisito parcial e último para obtenção do grau de Mestre em Letras e Artes, na área de concentração Representação e Interpretação, linha de pesquisa Linguagem, Discurso e Práticas Sociais. Nada mais havendo a constar, a Presidente lavrou a presente ata que vai assinada pelos membros da Comissão de Avaliação e visada pela Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas.

Profª. Dra. Caroline Caregnato

Prof. Dr. Humberto Issao Sueyoshi

Profª. Dra. Eneila Almeida dos Santos

Profª. Dra. Maria Evany do Nascimento

Visto:

Profª. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes

Dedicatória

*À minha mãe, Maria, que com sua força e fé representa tantas Marias deste
Brasil.*

*Ao meu pai, Ozeias, que com sua inteligência e bondade me inspirou a
desenvolver o melhor de mim.*

Amo vocês.

AGRADECIMENTOS

Agradeço profundamente à minha orientadora Prof^a Dra. Caroline Caregnato, pela imensa colaboração em minha formação que começou na época da graduação e se manteve até o mestrado. Foram anos de atenção, carinho, preocupação e orgulho ao longo de toda esta trajetória. É uma pessoa por quem tenho uma admiração inestimável e por quem serei eternamente grato.

À Prof^a. Dra. Eneila Almeida dos Santos, por todo carinho e atenção que dedicou em minha formação, também desde a graduação. Uma admirável mulher e professora que me orgulha muito que faça parte desta história.

À Prof^a. Dra. Evany Nascimento, por colaborar com preciosas informações estando em minha banca de avaliação. Professora inspiradora que também me acompanhou na graduação.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas pelo financiamento desta pesquisa, que foi essencial para o desenvolvimento dela especialmente no primeiro ano.

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes PPGLA/UEA, pela oportunidade de aprender cada vez mais e ampliar minhas concepções sobre a arte. Assim como sou grato à secretária, Daize, e a todos os funcionários da Universidade do Estado do Amazonas que sempre me auxiliaram com muita gentileza.

Agradeço aos participantes desta pesquisa que se dispuseram a colaborar, mesmo com os desafios e o momento difícil que o mundo enfrenta atualmente na área de saúde.

Agradeço ao grande apoio que sempre tive da minha família, meus pais, Maria e Ozeias, meus irmãos e meus sobrinhos, que também são meus filhos do coração. Obrigado por me fazerem me orgulhar de quem eu sou e de onde vim.

Por fim, sou extremamente grato aos meus amigos, Klindson, Samanta, Fagner e Juca, que em Manaus me fizeram sentir que tenho uma nova família, baseada também em muito amor, respeito e admiração.

A todos que de alguma forma contribuíram para este momento chegar, muito obrigado!

“A tarefa não é tanto ver aquilo que ninguém viu, mas pensar o que ninguém ainda pensou sobre aquilo que todo mundo vê.”

(Arthur Schopenhauer)

RESUMO

Esta pesquisa aborda como tema central o desenvolvimento do gosto em teatro. Ela surgiu de uma inquietação para entender a experiência estética, sendo o gosto parte desta experiência. Considerando a escassez de referencial específico sobre esse tema, foram utilizados autores da área musical e das artes visuais, propositores de teorias de desenvolvimento do gosto, para fundamentar este trabalho. O objetivo principal desta pesquisa é compreender como ocorre o desenvolvimento do gosto na área teatral. Os objetivos específicos são investigar a origem dos gostos manifestos pelos espectadores em diferentes momentos de desenvolvimento; observar as possibilidades de existência de etapas de desenvolvimento do gosto em teatro e discutir sobre as características que podem ser percebidas em cada etapa de desenvolvimento. Para isto, foram selecionados três participantes com escolaridade teatral diferente, que assistiram quatro cenas teatrais de gêneros e linguagens distintos e responderam a uma entrevista. Os resultados encontrados foram agrupados em cinco categorias: o tema, a familiaridade com o ator e a obra, a linguagem da encenação, o gênero e os elementos teatrais. Observou-se que o gosto do espectador, no que se refere à obra teatral, é uma resposta da interação entre todas as categorias analisadas, sendo que os elementos teatrais se mostraram com maior influência que as outras categorias. Os resultados ainda apresentaram haver uma significativa relação entre o estudo, a experiência prática e o nível de desenvolvimento em que se encontram os entrevistados. A Participante 1, por exemplo, em fase de curso livre, apresentou resultados que correspondem ao estágio de desenvolvimento inicial, enquanto os Participantes 2 e 3, em formação superior e graduado, respectivamente, na área teatral, demonstraram maior predominância de estágios de desenvolvimento final.

Palavras-chave: Gosto em teatro. Gosto teatral de estudantes e profissionais. Desenvolvimento do gosto em teatro.

ABSTRACT

This research addresses the development of taste in drama as a central theme. It emerged as part of the concern to understand what is behind the aesthetic experience, taste being part of this experience. Considering the scarcity of specific references in the area, we used musical and visual arts authors of theories of development to support this work. The main objective, therefore, is to understand how the development of the taste in drama occurs in the theatrical area. The specific objectives are to investigate the origin of the tastes manifested by viewer's at different moments of development; to observe the possibilities of existence of stages for the development of taste in drama and discuss the characteristics that can be perceived in each stage of development. For this, three participants with different levels of theatrical education were selected, watched four plays scenes of different genres and languages and then answered an interview. The results found were grouped into five categories: theme, familiarity with actor and the play, staging language, genre and elements of the drama. It was also observed that viewer's taste, concerning the theatrical work, is a response of the interaction between all categories that were analyzed being that the elements of drama had a greater influence than all other categories. The results showed an evident relationship between interviewee's studies and practice experiences in drama and their level of development. Participant 1, for example, a drama pre-university student, demonstrated results from a beginner level, while Participants 2 and 3, respectively an undergraduation student and a professional in drama, showed a greater predominance of final level.

Keywords: Taste in drama. Dramatic taste of students and professional. Development of taste in drama.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Modelo adaptado do esquema de resposta ao estímulo musical...	46
Figura 2 – Modelo recriado para o Teatro inspirado no esquema de Hargreaves; North e Tarrant.	47
Figura 3 – Classificação dos estados emocionais referentes às dimensões Atenção-Rejeição (R-A) e Prazer-Desprazer (P-D) de Schlosberg.	54
Figura 4 – Construção do esquema representativo do Potencial de Arousal de Berlyne baseado na curva de Wundt.	57
Figura 5 – O U invertido mostra a relação entre o gosto musical e as qualidades evocadoras de excitação ou arousal.	57
Figura 6 – Adaptação do esquema do U invertido para explicar o gosto em Teatro.	58
Figura 7 – Relação de familiaridade com gosto em Teatro.	59
Figura 8 – Relação da complexidade com gosto em Teatro	61
Figura 9 – Adaptação da estrutura hipotética de um analisador perceptual (à esquerda) e semântico (à direita).	67
Figura 10 – A cena mostra as personagens usando figurinos condizentes com os que são encontrados na realidade.	70
Figura 11– Nesta cena há público nas laterais inferiores e em áreas laterais superiores enquanto a cena acontece no meio do público, diferentemente de um palco tradicional.	71
Figura 12 – Representação esquemática da resposta do gosto teatral por um espectador em estágio de desenvolvimento inicial no modelo prototípico.	73
Figura 13 – Representação esquemática da resposta do gosto teatral por um espectador em estágio de desenvolvimento final no modelo prototípico.	74
Figura 14 – Representação gráfica do gosto teatral da Participante 1 na teoria do Potencial de Arousal	132
Figura 15 – Representação gráfica do gosto teatral do Participante 2 na teoria do Potencial de Arousal	135
Figura 16 – Representação gráfica do gosto teatral do Participante 3 na teoria do Potencial de Arousal.	139

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Estágios de desenvolvimento do gosto em teatro com base na teoria do <i>Potencial de Arousal</i>	65
Quadro 2 – Estágios de desenvolvimento do gosto teatral baseado no modelo prototípico.....	76
Quadro 3 – Modelo de representação dos estágios de apreciação.....	78
Quadro 4 – Estágios de desenvolvimento da experiência estética na Artes Visuais – Pintura.....	105
Quadro 5 – Projeção de estágios de desenvolvimento da experiência estética em Teatro.....	106
Quadro 6 – Informações das cenas apresentadas.....	117
Quadro 7 – Estágios de desenvolvimento que se encontram os participantes por categoria analisada.....	168
Quadro 8 – O tema da cena.....	171
Quadro 9 – A familiaridade com o ator e com a obra.....	172
Quadro 10 – O gênero.....	172
Quadro 11 – A linguagem da encenação	173
Quadro 12 – Os elementos teatrais.....	173

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 ESTUDOS DE DESENVOLVIMENTO EM TEATRO: UM ESTADO DA ARTE	21
2.1 ESTUDOS DE DESENVOLVIMENTO A PARTIR DO TEATRO	22
2.2 ESTUDOS DE DESENVOLVIMENTO EM TEATRO: O DESENVOLVIMENTO DO SÍMBOLO	29
2.3 O ESPECTADOR TEATRAL: SUA FORMAÇÃO E EMANCIPAÇÃO	35
3 TEORIAS DE DESENVOLVIMENTO ATRELADAS À APRECIÇÃO EM ARTES	46
3.1 TEORIA DO POTENCIAL DE AROUSAL	50
3.2 TEORIA DOS MODELOS PROTOTÍPICOS	66
3.3 TEORIA DE DESENVOLVIMENTO DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA	77
3.3.1 Primeiro estágio de desenvolvimento: Preferências.....	82
3.3.2 Segundo estágio de desenvolvimento: Beleza e realismo	88
3.3.3 Terceiro estágio de desenvolvimento: Expressividade.....	94
3.3.4 Quarto estágio de desenvolvimento: Meio de expressão, estilo e forma	99
3.3.5 Quinto estágio de desenvolvimento: Julgamento	102
4 METODOLOGIA	109
4.1 MÉTODO.....	109
4.2 PARTICIPANTES.....	114
4.3 PROCEDIMENTOS DE COLETA DE DADOS.....	115
4.4 MÉTODO DE ANÁLISE DE DADOS.....	121
5 RESULTADOS E ANÁLISES	123
5.1 O TEMA DA CENA.....	123
5.2 A FAMILIARIDADE COM O ATOR E COM A OBRA	131
5.3 O GÊNERO DO ESPETÁCULO.....	143
5.4 A LINGUAGEM DE ENCENAÇÃO DO ESPETÁCULO.....	149
5.5 OS ELEMENTOS TEATRAIS.....	158
5.6 ESTÁGIOS DE DESENVOLVIMENTO DO GOSTO EM TEATRO: CARACTERÍSTICAS OBSERVADAS.....	171
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	175
REFERÊNCIAS	181

APÊNDICES	185
ANEXOS	190

1 INTRODUÇÃO

O Teatro possui uma infinidade de correntes poéticas que se apresentam sob variadas formas de encenação, e esta diversidade pode provocar respostas de gosto diferentes nos diversos espectadores. Infelizmente, poucos estudos abordam o tema com enfoque no gosto em Teatro, o que gera dificuldades em compreender profundamente este fenômeno. Para contribuir com uma mudança neste cenário, esta pesquisa aborda como tema central o desenvolvimento do gosto em Teatro.

Antes de tudo, é preciso lembrar que falamos de coisas diferentes quando mencionamos gosto e quando citamos preferências. Para entender a distinção entre ambos os conceitos, nos apropriamos da visão que Hargreaves, North e Tarrant (2006) apresentam para explicar o significado do gosto e das preferências no campo da música. Segundo os autores, o gosto musical se refere às músicas que nos agradam a longo prazo, diferentemente da preferência musical, que diz respeito às nossas escolhas por uma música ou peça em comparação com outra em um determinado tempo, podendo ser entendido como algo que se manifesta a curto prazo. É possível que no Teatro essa diferença se manifesta da mesma maneira, sendo o gosto teatral algo que se refere aos espetáculos que nos agradam a longo prazo, enquanto as preferências teatrais dizem respeito aos “gostos” de curto prazo.

Pavis (2008) também contribui para a compreensão do gosto sob uma perspectiva específica do campo teatral. De acordo com o autor, em um sentido amplo, trata-se de um dado essencial para observar a maneira pela qual o público recebe o espetáculo, lê o texto ou percebe a encenação em função de códigos. O autor ainda ressalta que os gostos se modificam com o tempo e com as ideologias.

Ao iniciarmos nossa discussão sobre o gosto teatral, faz-se necessário definir alguns termos que serão utilizados de forma recorrente ao longo deste texto. O primeiro deles diz respeito à nomenclatura que se adota como referência à pessoa que aprecia a obra teatral. Pavis (2008) diferencia de modo geral o espectador do público, afirmando que o primeiro se refere a um indivíduo enquanto o último se trata de um agente coletivo. Ainda, o autor explica que cabe ao espectador o trabalho de participar constantemente de uma série de

pequenas escolhas e ações para focalizar, excluir, combinar e comparar elementos que constituem a sua experiência estética. Ou seja, este não é um papel meramente passivo de recepcionar a obra sem agir sobre a própria experiência, pois é necessário haver ação por parte do espectador. Desgranges (2003) afirma também que o espectador instrumentalizado encontra-se apto a decodificar os signos e questionar os significados produzidos por eles, seja no palco, seja fora dele. O conceito de espectador será retomado na revisão de literatura para estabelecermos relações entre a sua formação e a construção do gosto.

É importante também esclarecer as diferenças de sentidos que a palavra teatro possui em diferentes contextos e como iremos entender este termo ao longo deste trabalho. Existe o teatro enquanto edifício teatral, e existe o Teatro enquanto obra artística, podendo esta também ser nomeada de encenação teatral – e é este último sentido que assumimos ao longo deste trabalho. Uma encenação é a parte visível de uma peça teatral, é a representação em si de todos os elementos que a compõe, sendo que ao longo do trabalho utilizaremos também a palavra espetáculo como sinônimo de encenação. A palavra drama costuma ser entendida pelo público não especializado como algo oposto ao gênero comédia, mas em um sentido geral significa o poema dramático, ou seja, o texto escrito para diferentes personagens de acordo com suas ações conflituosas. Nesse sentido, a palavra drama se torna sinônimo de peça teatral, elemento que se refere especialmente ao texto escrito por um dramaturgo (PAVIS, 2008).

Ainda é importante esclarecer o conceito de gênero que será abordado com frequência ao longo do trabalho, especialmente nas análises de resultados. Pavis (2008, p. 182) explica que o “gênero é constituído – além das normas exigidas pelas poéticas – por um conjunto de codificações que informam sobre a realidade que se supõe que o texto represente.”. Em outras palavras, podemos entender o gênero então como algo constituído a partir de características comuns encontradas em determinados tipos de obras e que podem partir do texto, ainda que, na maioria das vezes, esta construção de gênero seja pautada no interior da oposição comédia/tragédia, por isso é comum haver dificuldades em determinar um gênero quando ele se encontra em uma zona intermediária

desta oposição, pois ora ele é considerado uma tragicomédia, ora como um drama, devido às sutilezas que permeiam a construção de cada obra.

Por outro lado, a poética teatral elabora as leis de composição de funcionamento do texto e da cena. Ela une o sistema teatral em um conjunto mais amplo que envolve gênero, teoria da literatura, sistema das belas-artes, categoria teatral ou dramática, teoria do belo e filosofia do conhecimento (PAVIS, 2008).

Tendo em vista essas definições, surge o principal problema de pesquisa deste trabalho: como ocorre o processo de desenvolvimento do gosto em Teatro? Esta é uma problemática complexa que envolve algumas possibilidades de respostas. Contudo, as hipóteses de explicação para o problema de pesquisa serão apresentadas com detalhes na seção de metodologia.

Sendo assim, o objetivo geral deste trabalho se constitui em compreender como ocorre o processo de desenvolvimento do gosto em Teatro, partindo de teorias do campo da música e das artes visuais, uma vez que tais teorias (específicas sobre o desenvolvimento de gostos e preferências) não foram encontradas no campo das artes cênicas, nas buscas realizadas durante esta pesquisa. O detalhamento destas buscas será apresentado no capítulo que aborda o estado da arte.

Seguindo esta proposta, os objetivos específicos se direcionam a: investigar a origem dos gostos manifestos pelos espectadores em diferentes momentos de desenvolvimento; observar as possibilidades de existência de etapas de desenvolvimento do gosto em Teatro e discutir sobre as características que podem ser percebidas em cada etapa de desenvolvimento.

Porém, antes de aprofundar o estudo sobre o desenvolvimento específico em Teatro, é importante esclarecer do que se trata exatamente quando falamos sobre o conceito de desenvolvimento. Keith Swanwick (2014) esclarece o significado desse termo a partir de uma visão originária da psicóloga Eleanor Maccoby, a qual parte de dois sentidos distintos, um considerado “suave” pela própria psicóloga, em que reside a ideia de padrão sequencial, como se houvesse uma ordem definida de desenvolvimento, de maneira que algumas aquisições primárias são consideradas essenciais, ainda que insuficientes para que progressos ulteriores ocorram, gerando assim a necessidade da segunda distinção do significado de desenvolvimento, que “vai além da sequência” e

caracteriza mudanças significativas de desenvolvimento que ocorrem na maior parte das pessoas seguindo um padrão temporal comum, mesmo que a época em que ocorra os fatos seja no tempo de cada indivíduo.

Partindo disto que foi posto e considerando especificamente o tema que será abordado neste trabalho, é preciso deixar claro que uma teoria de desenvolvimento do gosto em teatro não busca classificar um gosto considerado em estágio final como algo melhor do que aquele contendo características de um estágio inicial. Trata-se de uma busca pela compreensão das diferentes experiências que são manifestadas por cada pessoa, e admitir estágios é justamente considerar que somos seres diferentes e que nossas experiências e respostas estéticas se transformam com o tempo. Admitir essas transformações que acompanham o passar do tempo, no entanto, não implica em estabelecer valores hierárquicos, já que um estado final ou “avançado” significa apenas “avançado” em termos de manifestação temporal.

Nesse sentido, se desenvolvimento sugere uma progressão de aquisições que se superam ao longo de um tempo, é possível que ele (o desenvolvimento) seja verificado quando falamos em comportamentos específicos dentro da área teatral. Pensando na proposta deste trabalho, quem aprecia um espetáculo em determinada época possivelmente apresentará características de um espectador em estágio final de desenvolvimento se for um espectador assíduo por muitos anos e, especialmente, se tiver tido acesso a um ensino específico de Teatro, que lhe propiciará subsídios para que ocorra seu desenvolvimento. Nesse sentido, seus gostos ou preferências podem ter apresentado mudanças ao longo das possíveis etapas de desenvolvimento que esse sujeito vivenciou até se tornar um espectador em estágio final. Parsons (1987) reforça esta ideia quando diz que uma compreensão adulta da ciência, da moralidade ou das artes requer algumas habilidades sofisticadas que, segundo teóricos desenvolvimentistas, adquirimos gradualmente em uma sequência de etapas.

A necessidade de se realizar estudos como esta dissertação parte de problemáticas relativas à arte que estão enraizadas em nossa sociedade. A lista de problemas começa com a invisibilidade da arte para uma grande massa da sociedade que a ignora involuntariamente (quase sempre), devido à baixa qualidade do ensino de arte na educação básica, que não conscientiza os

estudantes sobre a importância da experiência estética para o desenvolvimento humano.

Por outro lado, para aqueles que resistem ao iminente destino de ficar à margem das produções artísticas de seu meio cultural, resta enfrentar os desafios de estabelecer relações com obras que, por vezes, se apresentam em determinadas formas que podem estar distantes da capacidade de compreensão do espectador.

Esta situação gera uma reação em cadeia de consequências negativas, pois, na medida em que um espectador com pouca regularidade para assistir espetáculos entra em contato eventualmente com obras distantes de seu gosto, a tendência é que este indivíduo se afaste do contato com esta linguagem artística definitivamente, acreditando não haver outras possibilidades de obras que lhe proporcionem experiências estéticas, uma vez que com pouca instrução, ele pode não estar esclarecido sobre os diversos estilos de encenações existentes, não permitindo seu desenvolvimento enquanto espectador não apenas em termos de gosto, mas também em termos gerais de competência para apreciar Teatro.

No caso do Teatro, em específico, é possível que isso ocorra com seus apreciadores de maneira mais frequente do que com os de artes visuais ou de música, por exemplo, em virtude de todo o contexto histórico que envolve o Teatro desde a sua chegada ao Brasil (considerando sua chegada oficial com os europeus) e as devidas formações acadêmicas em nível superior e sua presença na educação básica até os dias atuais, que ficaram, na maioria das vezes, atrás de conquistas que ocorreram nas artes visuais e na música. Santana (2003) lembra que a entrada do Teatro na escola aconteceu sob a égide da pedagogia tradicional e apenas em comemoração de datas cívicas e momentos solenes, e não como conteúdo a ser ensinado. Diferentemente, na *tabela de estudos* do Colégio Pedro II já constavam música vocal, desenho figurado e poética no século XIX (SANTANA, 2003). Historicamente falando, o Teatro iniciou sua trajetória na escola em desvantagem com relação às outras artes, embora o que aconteça hoje possivelmente tenha maior relevância para os estudantes em termos de acesso e qualidade de ensino com a finalidade de equilibrar as desvantagens oriundas do passado. Ainda assim não podemos esquecer e ignorar um problema construído historicamente em cima do ensino de Teatro.

De qualquer modo, para compreender as problemáticas que envolvem as relações entre o espectador e a obra teatral, facilitaria muito, antes, entender de que maneira ocorre o processo de desenvolvimento do gosto em Teatro (sendo que apenas este último objetivo é que constitui o foco deste trabalho), pois o gosto em Teatro constitui uma parte da base necessária para o desenvolvimento da experiência estética dos espectadores.

Assim, a partir de um esclarecimento sobre como ocorre esse processo de desenvolvimento do gosto, será possível seguir novos caminhos, que busquem entender outras questões que envolvam a arte teatral, bem como aprofundar estudos que possam investigar o desenvolvimento da competência de apreciar Teatro.

Além disso, esse estudo também possibilitará novos conhecimentos para o professor de Teatro, a partir de novas bases teóricas que dialogam com o campo educacional no que diz respeito à formação estética dos estudantes enquanto público ou espectadores em seu meio cultural. No âmbito da educação básica, professores que conhecerem com maior detalhe o processo de desenvolvimento do gosto em Teatro poderão oferecer subsídios didáticos e artísticos consistentes, que potencializem a educação estética de seus estudantes possibilitando, inclusive, mais uma oportunidade de ensino significativo, permitindo uma saída do obscurantismo que envolve a compreensão dos professores sobre a qualidade da experiência estética que circunda os estudantes, especialmente no que se refere ao gosto teatral.

Este foi um dos principais motivos que trouxe esta pesquisa à tona. Enquanto pesquisador, acredito ser essencial para os professores pensarem sobre o processo de desenvolvimento do gosto, para posteriormente compreenderem, também, aspectos gerais da competência de apreciar Teatro de seus estudantes. É preciso considerar um ensino voltado especialmente para a formação de espectadores, uma vez que é de se esperar que, na educação básica, a maioria dos estudantes que tiverem acesso ao ensino de Teatro não irão se tornar artistas, mas poderão – e isso terá mais chances de ocorrer – se tornar espectadores.

Esclarecer como ocorre o processo de desenvolvimento do gosto em Teatro possibilitará novos subsídios teóricos também para artistas e pesquisadores que lidam com a crise de público de suas produções teatrais,

porque poderão revisar suas práticas, que se tornam fechadas e inalteradas, muitas vezes por empirismo, sem levar em consideração os estudos que abordam com aprofundamento alguns detalhes que poderiam conduzir a sua prática artística. Muitas vezes os artistas preocupam-se de maneira superficial com o público, e ao conhecerem com maior rigor alguns dos aspectos que envolvem a experiência estética dos espectadores, no que diz respeito aos seus gostos, podem levar estes a ganharem maior atenção durante a composição de suas obras artísticas.

Além disso, de um modo geral, sempre me instigou ter respostas para qualquer pergunta, mas quando me perguntei sobre o por que gostamos de determinados tipos de espetáculo e de outros não, não obtive resposta, e ao explorar mais esse questionamento outras perguntas interessantes foram surgindo como: por que gosto ou não gosto mais deste tipo de espetáculo se antes era um dos que mais me atraía? Por que algumas pessoas preferem alguns modelos de espetáculos teatrais enquanto outras tem uma preferência contrária? Descobrir a resposta para estas perguntas me motivou a desenvolver este trabalho, pessoalmente, ainda que aqui elas não sejam totalmente esclarecidas. Acredito que, além disso, aprofundar o conhecimento nessa área será de grande valor para minha carreira acadêmica e profissional enquanto docente, uma vez que posso oferecer bases e sugerir caminhos como possibilidade de pesquisa aos novos estudiosos da área, ao difundir os resultados aqui obtidos, promovendo a investigação daquilo que esta pesquisa não pode alcançar.

Assim, o resultado desta pesquisa poderá contribuir para estudos tanto da área de ensino de Teatro quanto também para a de Psicologia de Teatro, a partir do referencial que será utilizado para fundamentar este trabalho. Esta pesquisa poderá, ainda, suscitar estudos futuros que busquem compreender o desenvolvimento do gosto em Teatro a partir de teorias não abordadas aqui, bem como poderá embasar outras pesquisas voltadas para o entendimento da competência de apreciar Teatro.

A respeito da organização da estrutura deste trabalho, no primeiro capítulo de referencial teórico apresentarei o estado da arte de pesquisas de desenvolvimento em Teatro. Na sequência, farei a apresentação das teorias de desenvolvimento do gosto que serão aprofundadas neste trabalho, tomando

primeiro a teoria do potencial de *arousal*, em seguida, a teoria de modelos prototípicos e, para finalizar, na parte principal do referencial teórico abordarei a teoria de desenvolvimento da experiência estética em cinco estágios de desenvolvimento. Após a revisão de literatura, detalharei a metodologia, descrevendo o método de pesquisa, os participantes, os procedimentos de coleta de dados e o método de análise empregados neste trabalho. No caso, os dados foram coletados a partir de uma entrevista semiestruturada com três participantes, que assistiram cenas de estilos e gêneros diferentes para nos auxiliar na compreensão do desenvolvimento do gosto e das preferências teatrais. Em seguida, apresentarei os resultados da pesquisa organizados por categorias, sendo cinco no total: o tema da peça, a familiaridade com o ator e a obra, o gênero, a linguagem da encenação e os elementos teatrais. Por fim, apresento uma proposta de etapas de desenvolvimento do gosto teatral, considerando os resultados e as categorias analisadas, seguidas pelas considerações finais do trabalho.

2 ESTUDOS DE DESENVOLVIMENTO EM TEATRO: UM ESTADO DA ARTE

Neste capítulo será apresentado um breve panorama sobre o estado da arte de pesquisas que abordam o desenvolvimento cognitivo em Teatro, bem como serão expostos estudos que discutem questões relacionadas ao desenvolvimento ou, mais especificamente, à formação do espectador. Dentre estes estudos, a formação e a emancipação serão o foco, pois eles perpassam a questão do gosto, objeto de estudo desta pesquisa.

A apresentação dos resultados das buscas bibliográficas realizadas nesta pesquisa se inicia por trabalhos que dissertam especificamente sobre o desenvolvimento do gosto em Teatro, e em seguida, abrangerá pesquisas que tratam de teorias de desenvolvimento cognitivo de forma geral, em Teatro. É importante lembrar que as pesquisas de desenvolvimento que foram buscadas se apoiam na área de psicologia para alcançar seus resultados. Devido a esta circunstância, não foram considerados com aprofundamento, para fins de fundamentação desta pesquisa, os estudos no campo da semiótica e da filosofia da arte, embora eles naturalmente possam colaborar eventualmente.

Spinillo e Roazzi (1989) contam que a psicologia é uma ciência que está presente em diversas áreas: social, afetivo-emocional, patológica, educacional, nas relações de trabalho e na área cognitiva. Esta última é a que nos interessa, pois, segundo os autores, ela estuda “as bases do conhecimento humano; mais precisamente, estuda os meios pelos quais o indivíduo alcança um conhecimento organizado do mundo em categorias” (SPINILLO e ROAZZI, 1989, p. 21). Em outras palavras, a psicologia cognitiva se refere aos estudos sobre o conhecimento e investiga pensamentos, ideias, construção de conceitos, memória, inteligência, entre outros. Em razão de esta pesquisa estar direcionada ao conhecimento do desenvolvimento do gosto teatral, a área cognitiva se relaciona com o objetivo que será buscado aqui.

Sendo assim, para fundamentar este trabalho realizei pesquisas no site de periódicos da CAPES, do Governo Federal. Nele, defini alguns critérios de busca, que serão apresentados ao longo deste capítulo, defini como tipo de material apenas livros e artigos para todas as buscas, pois a plataforma não permite selecionar teses e dissertações, bem como determinei um tempo de publicação, chegando a no máximo 20 anos.

Isto foi realizado considerando que o principal objetivo da pesquisa é compreender o desenvolvimento do gosto em Teatro. Contudo, entre os resultados encontrados especificamente no portal de periódicos da CAPES, não foi identificado referencial específico (ou seja, que trate do objeto em questão sob a perspectiva psicológica) para a compreensão do desenvolvimento do gosto teatral e, neste capítulo, são os resultados desta busca que irei apresentar.

Na ausência de estudos que tratem diretamente do desenvolvimento do gosto teatral, a maioria dos resultados expostos envolvem teorias de desenvolvimentos em Teatro ou a partir do Teatro – uso instrumentalista da área – e foi seguindo esta divisão que os resultados foram organizados. Ainda, para complementar a pesquisa, foram realizadas buscas na área de formação do espectador, mesmo que dentro dela os estudos não sejam focados especificamente no desenvolvimento do gosto. Esta área foi inserida por tratar do indivíduo que aprecia o espetáculo, e talvez possam discutir ou levantar questões que eventualmente contribuam para se alcançar o objetivo desta pesquisa.

Nas subseções seguintes, serão apresentados conceitos de desenvolvimento cognitivo a partir do Teatro e em Teatro, bem como, de formação e emancipação do espectador, trazendo como autores Ingrid Koudela, Márcia Pompeu Nogueira, Flávio Desgranges, Jacques Rancière, Andreia Anna Amaral e Roberta Kafrouni, entre outros. Apresento, na primeira parte, teorias que tratam de estudos de desenvolvimento a partir do Teatro e, em seguida, investigações de desenvolvimento em Teatro, ou seja, investigações sobre o desenvolvimento de aspectos essencialmente teatrais, como o desenvolvimento do símbolo. Por fim, são trazidos estudos na área de formação e emancipação do espectador.

2.1 ESTUDOS DE DESENVOLVIMENTO A PARTIR DO TEATRO

Considerando então que o Teatro se apresenta, por vezes, como uma arte que permite promover o desenvolvimento de determinados aspectos psicológicos, mesmo que esta não seja a forma ideal como ela deva ser vista, irei apresentar algumas das teorias que explicam como o Teatro pode alcançar esta finalidade de desenvolvimento extra teatral.

A primeira busca no portal de periódicos foi com os termos “gosto” e “teatro” exclusivamente presentes no título, buscando trabalhos publicados nos últimos 20 anos, entre artigos e livros. O resultado foi de apenas um artigo. Ele foi publicado na França e é intitulado *O Teatro Efêmero na América Portuguesa: do Teatro do Siglo de Oro ao Teatro “ao gosto português”*, escrito por Rosana Marreco Brescia (2010).

O trabalho de Brescia (2010) não trata sobre o desenvolvimento de gosto em Teatro propriamente. Se refere mais a um registro histórico do Teatro produzido nas Américas Portuguesas, especialmente no Brasil colonial sob a ótica eurocêntrica. Não discute profundamente questões de gosto teatral, se limita a apresentar um panorama entre os diferentes Teatros produzidos e para quais públicos eram destinados. A maior parte da pesquisa relata detalhes sobre os espetáculos do século de ouro espanhol (o século XVII), que eram produzidos em solo brasileiro até a primeira metade do século seguinte, e também de obras italianas e francesas que posteriormente ganharam espaço no Brasil colonial. Talvez o ponto de maior interesse seja o fato de que durante as apresentações de teatro em praças públicas no Brasil, entre os séculos XVII e XVIII, as classes sociais costumavam ter um raro momento de interação, pois os escravos, homens livres e outros de camadas menos afortunadas se encontravam no mesmo espaço para prestigiar o que era apresentado, mesmo que houvessem tribunas reservadas para os pertencentes à administração colonial e outros da elite social. Em termos de gosto propriamente, Brescia (2010) afirma que o gosto pelo teatro castelhano do século XVII é mantido até o reinado de D. João V, que durou até a primeira metade do século XVIII.

Na segunda busca no mesmo portal, usei as palavras “desenvolvimento” e “teatro”. Determinei que os resultados encontrassem apenas publicações em que essas palavras estivessem presentes no título, publicadas nos últimos 20 anos, e apareceram apenas três resultados para artigos e nenhum para livro.

Entre os três resultados, o primeiro trabalho chama atenção com o título *Teatro e desenvolvimento psicológico infantil*, escrito pela acadêmica de Psicologia Andreia Anna Amaral Porto e pela professora de Psicologia Dra. Roberta Kafrouni (2013). O segundo resultado de pesquisa corresponde ao mesmo trabalho mencionado anteriormente, porém, publicado em outro idioma. E o terceiro resultado se refere ao artigo *O método dialógico do teatro para o*

desenvolvimento e a recuperação de drogados, escrito pela Professora de Teatro (UDESC) Dra. Márcia Pompeo Nogueira (2013).

Em relação ao primeiro trabalho escrito por Porto e Kafrouni (2013), o objetivo foi investigar o papel do Teatro no processo de desenvolvimento psicológico infantil e ao mesmo tempo buscar identificar quais aspectos desse desenvolvimento são encontrados no fazer teatral. Suas categorias de análises partiram de conceitos propostos por Vygotsky: linguagem, signos, mediação, imitação, emoção, atividade voluntária e apropriação de elementos culturais. As autoras concluíram que as categorias citadas anteriormente estão presentes nas atividades teatrais, o que favorece e estimula o desenvolvimento psicológico do indivíduo. É importante lembrar que as autoras não são da área teatral, e em seu método elas indicam que os participantes da pesquisa, com faixa etária entre sete e doze anos, tiveram aulas de Teatro por meio de um projeto social chamado Nossas Raízes – Bororó Verde, oferecido por uma escola de Teatro em Curitiba.

Os resultados das autoras iniciam pela discussão da mediação por signos. Elas afirmam que foram apresentados às crianças alguns signos, entre eles “Os três sinais”, que se referem aos sinos tocados antes de qualquer espetáculo indicando que logo ele irá começar. Durante a pesquisa, as autoras usaram este signo para indicar o início das atividades, para que as crianças ficassem em silêncio e entrassem no estúdio onde ocorriam as aulas. Inicialmente elas perceberam que os participantes não respondiam conforme o signo estabelecido devido à falta de internalização de seu significado. Elas constataram isso ao observar que as crianças corriam, conversavam e aparentemente não entendiam os sinais e sua função.

As autoras afirmam que após dois meses, houve uma modificação nesse comportamento a partir da internalização do signo, mas suas únicas palavras que explicam isso são: “[...] com o passar do tempo e a apropriação por parte das crianças desse espaço novo e, assim, passaram a responder conforme o signo correspondente” (PORTO; KAFROUNI, 2013, p. 579). Elas complementam a explicação afirmando que este processo corresponde à internalização e que ele se dá, principalmente, por meio da mediação. Não ficou claro o que ocorreu (e se ocorreu algo especificamente para isto) durante este decorrer de tempo citado pelas autoras como justificativa para a mudança no

comportamento das crianças. Aparentemente, elas simplesmente aguardaram que os participantes se condicionassem a agir conforme o esperado, de acordo com a utilizado do signo dos “três sinos”. As autoras mencionam que outros signos como “Folha Branca”, “Ponto Zero”, “Inteireza”, “Arrumar a base”, “Olhar no Horizonte”, “Presença de palco”, “Plasticidade”, entre outros foram apresentados às crianças. Mas, nos seus resultados elas não expuseram detalhes sobre eles como fizeram para o signo dos “três sinos”. Suas conclusões indicam, portanto, que foi identificada a internalização dos signos e a apropriação de seus significados, tornando-se desnecessário corrigir as crianças, pois elas já possuíam, na maioria das vezes, capacidade de agir conforme o signo apresentado.

O segundo conceito que as autoras apresentaram nos resultados foi o que estava relacionado aos aspectos culturais. Elas mostraram aos participantes elementos teatrais condizentes com a cultura do grupo étnico Bororó. Elas relatam que, no início, nenhum participante estava ciente da existência dos nativos Bororós e eles não tinham conhecimento de como eram estabelecidas as relações nesta cultura. Notaram que, ao longo das aulas, poucos entendiam e se interessavam pelo que era dito sobre o grupo étnico. Este comportamento se alterou ao final do projeto, quando os alunos demonstraram maior interesse ou se remeteram à cultura dos nativos. As autoras exemplificam isso a partir dos questionamentos realizados pelos alunos aos professores em busca de mais informações. Porto e Kafrouni (2013) concluíram que esta interação indica a possibilidade de desenvolvimento da habilidade de busca ativa por parte das crianças. As autoras descreveram ainda alguns rituais que ocorriam nas comunidades do grupo étnico Bororó e compararam com os que ocorriam na área urbana da cidade para mostrar o contraste e justificar o estranhamento que ocorre pelos pontos de vistas diferentes de cada grupo, dos alunos e dos nativos estudados. Não há maiores aprofundamentos sobre a apropriação de elementos culturais locais feita pelas crianças.

Lembremos que as pesquisadoras relatam que o projeto foi realizado na cidade de Curitiba, capital do Paraná. Ao relatarem que nenhuma criança jamais ouviu falar dos nativos Bororós, resolvi fazer uma rápida pesquisa sobre onde este grupo étnico vive e vários resultados apontam que é no estado do Mato

Grosso. O site do Museu Paranaense afirma que no Paraná existem três etnias indígenas: Guarani, Kaingang e Xetá (MARANHÃO, 2020). É possível que daí tenha surgido tamanho estranhamento relatado pelas autoras sobre as crianças com a cultura dos Bororós. Aparentemente as crianças aprenderam conhecimentos que não estão relacionados diretamente com a sua cultura, e esse interesse foi despertado pela utilização de alguns recursos não muito usuais para qualquer dos assuntos abordados em classe, como os cartazes espalhados com informações sobre os nativos Bororós na hora do lanche, incluindo palavras utilizando linguagem desta etnia, sua localização no mapa do Brasil, e outras informações expostas pelas autoras, o que nos faz questionar se os resultados obtidos por elas têm relação com a prática de Teatro.

A imitação também foi observada nos resultados das autoras. Ela é considerada a primeira forma de internalização, especialmente na faixa etária do projeto que é descrito aqui. Sobre esta categoria de análise a principal informação das autoras é que houve exercícios em que, durante as suas realizações, um professor sempre costumava participar das atividades com os alunos, para facilitar a interação. Elas observavam que os participantes às vezes imitavam os professores ou os colegas com quem mais se identificavam, e as conclusões se resumem a dizer que a imitação foi uma característica observada regularmente e que possui papel essencial. Não foi esclarecido quais exercícios foram usados e nem os objetivos deles. Apenas um exemplo de um exercício foi relatado:

episódio marcante foi um exercício em que os alunos deveriam interpretar o animal que quisessem para encenarem¹ a cena. Quando um dos professores começou a interpretar um sapo, seis crianças passaram a fazer os mesmos movimentos e 'imitar' o sapo que o professor optou em fazer (PORTO; KAFROUNI, 2013, p. 581).

Este relato mostra que os estudantes realizavam atividades de imitação, pois interpretar o animal provavelmente tinha um sentido de imitar um animal. Assim, a imitação, característica elementar no Teatro, está presente no desenvolvimento psicológico das crianças, concluíram as autoras.

¹ Possivelmente há um erro de digitação, talvez a palavra fosse "encenarem".

As autoras afirmam que o processo de desenvolvimento psicológico na infância inclui também aspectos do controle de comportamento do indivíduo a partir do uso da linguagem. Elas lembram que o toque do sino três vezes não foi reconhecido pelos estudantes nos primeiros meses como sinal de ordem para formar uma fila indiana em silêncio, ação que era esperada pelos professores. Foi então que a inserção da fala se tornou necessária para colaborar com alguns processos relacionados ao desenvolvimento infantil, como a socialização, de modo que ela fosse possível e promovesse o crescimento intelectual das crianças. Pelo relato das autoras, a linguagem se tornou um instrumento de controle de comportamento ao longo do tempo, devido a um conjunto de fatores, incluindo a internalização dos outros signos teatrais que não dependiam da linguagem, como o toque dos três sinos. As autoras admitem que não só a linguagem se torna instrumento de controle de comportamento das crianças como também os outros signos teatrais internalizados.

Por último, Porto e Kafrouni (2013) reservaram um tópico nos resultados para falar sobre expressão das emoções, entretanto, a maior parte dissertava sobre aspectos teóricos acerca deste conceito, enquanto a descrição do que ocorreu com os participantes se limitou a dizer que “a expressão emocional foi observada nesta pesquisa a partir de alguns exercícios teatrais que envolviam a dramatização das emoções (felicidade, raiva, dor, medo, paixão, fome, solidão, etc.)” (PORTO e KAFROUNI, 2013, p. 583-584). As autoras complementaram dizendo que os participantes eram orientados a dramatizar expressões emocionais com momentos de movimento e de pausa, acompanhados com música. Não foram esclarecidos aspectos de desenvolvimento das emoções em si, apenas que elas são um elemento que contribui para o desenvolvimento dos participantes e que são desenvolvidas a partir da interação dos sujeitos, sem especificar como ocorre tal evolução.

A pesquisa de Porto e Kafrouni (2013) disserta sobre desenvolvimento psicológico, mas seus resultados foram expostos de modo que não nos permitem compreendê-la como uma pesquisa de desenvolvimento, uma vez que não foram detalhadas com clareza algumas das características presentes no processo de evolução psicológica ocorrida nas crianças e que era destacado pelas autoras, como no último parágrafo relatado sobre a expressão das emoções. Possivelmente isto se deve à dimensão do trabalho que é materializado em um

artigo. De todo modo, este trabalho contribuiu para o delineamento de um panorama básico de alguns elementos presentes no Teatro e que também se fazem presentes no desenvolvimento psicológico das crianças, tal como foi proposto pelas autoras.

Em relação ao terceiro resultado de busca contendo as palavras “desenvolvimento” e “teatro” no título, temos o artigo *O método dialógico do teatro para o desenvolvimento e a recuperação de drogados*, de Márcia Pompeo Nogueira (2011). Ele envolve um processo de criação teatral com um grupo de drogados em recuperação na cidade de Bournemouth, na Inglaterra.

Embora o título do artigo use o termo “desenvolvimento”, ele não possui um sentido aplicado diretamente aos participantes da pesquisa. Na verdade, ele se refere a uma teoria, mencionada no título, chamada Teatro Dialógico para o Desenvolvimento, que possui base freireana. Portanto, não se trata de uma pesquisa de desenvolvimento com fundamentação essencialmente psicológica, embora seja uma pesquisa que busca avanços em uma determinada situação – no caso da pesquisa, produzir Teatro com drogados para apresentar aos estudantes de escolas, de modo a desestimular o consumo de drogas. Em resumo a pesquisa montou um espetáculo com recuperados de vício em drogas e apresentou o resultado a estudantes. A pesquisadora acredita que a experiência pessoal vivida pelos recuperados poderia ser mais significativa aos estudantes, uma vez que eles estariam falando de práticas experienciadas sobre o consumo das drogas. Mas não se trata de uma pesquisa propriamente de desenvolvimento, portanto, não há mais informações relevantes que possam colaborar com a pesquisa que está sendo realizada aqui.

Foram feitas buscas com os mesmos termos pesquisados anteriormente, no idioma inglês, usando-se as palavras “theatre” e “taste development”, requisitando-se estas expressões no título de qualquer publicação, entre artigos e livros, porém não foi encontrado nenhum resultado.

Na busca por mais trabalhos que estabelecessem, pelo menos, relação entre Teatro e cognição, fiz uma pesquisa com os termos “teatro” e “cognição”, solicitando que eles estivessem presentes no título de trabalhos publicados nos últimos 20 anos. O resultado foi de apenas um artigo intitulado *A atenção na cognição inventiva no teatro*, escrito por Sandra Meyer Nunes e Tatiani Borga (2016). É importante frisar que este resultado foi o único em uma busca em

língua portuguesa. Ao pesquisar “drama” e “cognition” surgiram 12 resultados para artigos e nenhum para livro, e com a busca por “theatre” e “cognition” obtive 20 resultados para artigos e, também, nenhum para livro. No entanto, não se tratam de pesquisas que abordam especificamente teorias de desenvolvimento.

A respeito do único trabalho encontrado em língua portuguesa, o objetivo das autoras foi refletir acerca da noção de atenção, utilizada no método de aprendizagem e na cognição inventiva, proposta por Virgínia Kastrup, bem como sobre a atenção no treinamento do ator/bailarino e na recepção do espectador (NUNES; BORGA, 2016). A cognição inventiva é diferenciada da cognição espontânea por Kastrup (2004, p.13) ao afirmar que “a cognição espontânea é aquela que funciona de acordo com a atitude natural”. Ou seja, a cognição inventiva prenuncia uma atitude construída, tal como seu nome sugere. Esta não se trata, portanto, de uma pesquisa de desenvolvimento. É uma pesquisa focada na atenção, sob uma abordagem diferenciada, expondo as visões diferentes que a atenção adquire em determinadas áreas abordadas pelas autoras, tal como a filosofia, a psicologia – no campo da cognição – e o Teatro e suas implicações para a aprendizagem.

Considerando que a presente pesquisa se trata de um estudo de desenvolvimento do gosto teatral, o mais importante foi buscar e selecionar estudos de desenvolvimento em Teatro para mostrar que, infelizmente, meus resultados não encontraram publicações de teorias de desenvolvimento do gosto teatral.

2.2 ESTUDOS DE DESENVOLVIMENTO EM TEATRO: O DESENVOLVIMENTO DO SÍMBOLO

As buscas por teorias de desenvolvimento voltadas especificamente para aspectos teatrais não obtiveram resultados muito precisos. Como pudemos observar nos resultados de buscas feitas no portal de periódicos da CAPES, não encontramos nenhum resultado mais específico (além do que foi mencionado anteriormente) que tratasse diretamente do desenvolvimento em Teatro. Portanto, o que se segue é uma abordagem da principal teoria de desenvolvimento que encontrei relacionada diretamente com a essência do

Teatro, que é a representação. Esta teoria discorre sobre o desenvolvimento do símbolo na criança e foi formulada por Ingrid Koudela (2001).

Construir símbolos é essencialmente representar um objeto, um evento ou uma situação na ausência deste (KOUDELA, 2001). Antes de prosseguir para a exposição das questões ligadas ao desenvolvimento, porém, precisamos entender em que ponto especificamente o símbolo se situa dentro do fazer teatral. Ele começa com a dramatização. A dramatização é uma ação que exige a habilidade de imaginar, e a imaginação é um dos principais aspectos que o ser humano possui, conforme verificamos em Koudela (2001, p.28):

a característica principal do homem, quando comparado com os primatas superiores, é sua imaginação, ou seja, sua capacidade de fazer símbolos - a representação de um objeto, evento ou situação na ausência desse.

A habilidade de imaginar costuma ser muito associada ao Teatro pelas pessoas, mesmo por aquelas que não tiveram oportunidade de vivenciar um ensino formal em Teatro. Isto ocorre porque a essência do Teatro é a própria representação. Um ator em cena representa um indivíduo ou personalidade que se encontra presente em outra realidade, naquela textual. Portanto, no palco, o personagem sai do texto e pode ser visto por qualquer um quando é representado pelo ator.

Sendo assim, se associarmos esta última ideia com o que Koudela (2001) afirmou sobre representar significar uma capacidade de fazer símbolos, então um personagem pode ser considerado uma espécie de símbolo em específico em uma peça teatral (uma vez que o Teatro é um conjunto de símbolos), que o ator estuda e se aprofunda até dominar o suficiente para representar no palco, tornando o personagem um símbolo concreto o suficiente para ser perceptível aos espectadores, de modo que estes conheçam a personalidade representada mesmo sem terem lido o texto teatral ao qual ela pertence. Isto não implica necessariamente em uma tradução de signos linguísticos (peça) para signos teatrais (espetáculo), pois trata-se apenas de uma mudança na forma de representação de um mesmo símbolo (o personagem da peça, no caso exemplificado). A autora corrobora com este pensamento:

a representação dramática evolui insensivelmente dos jogos simbólicos, sendo que o símbolo sofre uma transformação

interna, é promovido à categoria de “papel”. A criação do papel e mais tarde da personagem é uma representação adaptada (KOUDELA, 2001, p. 38).

É importante lembrar que, como qualquer aspecto que o ser humano possui ou se apropria ao longo de sua vida, a interpretação de símbolos ou sua habilidade para construí-los é algo que se apresenta de modo diferente em cada pessoa, especialmente em fases diferentes da vida. Desta forma, é necessário compreender sua evolução ou desenvolvimento. Portanto, aprofundaremos especificamente esta questão nos próximos parágrafos.

De acordo com Koudela (2001) a criança em estágio pré-operatório ainda não se apropria da linguagem discursiva como meio de expressão, uma vez que ela implica o domínio de uma linearidade e lógica na articulação. Como alternativa podemos vislumbrar outra forma de expressão para a criança que se utilize de símbolos não discursivos, mais especificamente aqueles que compreendem o universo artístico. A autora ainda faz uma ressalva quanto a isto:

Enquanto que os significados fornecidos através da forma discursiva exigem o aprendizado do vocabulário e da sintaxe, o símbolo não-discursivo prescinde de qualquer aprendizagem. As formas não-discursivas são consideradas mais baixas do que as do discurso no sentido de que elas não exigem a intervenção do raciocínio e falam diretamente ao sentido (KOUDELA, 2001, p. 28).

Em outros termos, para compreendermos o que se escreve ou o que se fala, é preciso dominarmos anteriormente a estrutura linguística ou oral de um idioma, enquanto que a compreensão de um símbolo não-discursivo dispensa tal domínio. Para auxiliar a compreensão da evolução do símbolo, nos aprofundamos nos estudos que Koudela (2001) fez utilizando como base a teoria de desenvolvimento cognitivo de Jean Piaget a partir de classe etária. Dessa forma, iremos compreender a evolução do símbolo a partir do referencial baseado em idades ou fases cognitivas.

Além disso, Koudela (2001) afirma que compreender o desenvolvimento do símbolo implica compreender também a relação entre imagem e pensamento. Segundo a autora, o símbolo não está emancipado como um instrumento do próprio pensamento e o que faz a vez de símbolo na primeira fase da infância é o esquema sensor-motor.

Durante os primeiros dezoito meses a dois anos de vida a criança começa a construção da ideia de que os objetos são permanentes por meio da atividade sensório-motora. Essa é toda a ação que a criança pode executar nessa fase, pois, enquanto ela não compreender que o objeto tem uma existência independente, se torna incapaz de utilizar símbolos para evocá-lo ao passado ou projetá-lo ao futuro (KOUDELA, 2001). Do ponto de vista artístico, nesta fase ainda não há manifestação de intenção simbólica no desenho, pois o que ocorre é apenas utilização de materiais como uma atividade sensório-motora.

Evocar aquilo que está ausente requer o uso do símbolo, e a criança ao adquirir a função simbólica atinge um outro nível de funcionamento intelectual. Isso acontece porque ao utilizar o símbolo surge naturalmente o comportamento que envolve a expressão por meio de imagens. Primeiro surge o jogo simbólico, e mais tarde a representação gráfica (KOUDELA, 2001).

Koudela (2001) explica que o jogo simbólico se manifesta a partir do momento que a criança representa uma ação fora de seu contexto habitual. Ainda, segundo a autora “nos primeiros jogos simbólicos a assimilação domina a acomodação, ou seja, a criança assimila uma situação sem fazer a correspondente acomodação” (KOUDELA, 2001, p.34). Piaget (1996) define a assimilação como uma inclusão de um dado conceitual novo às estruturas prévias, sujeito a modificação ou a permanecer invariável, mas sem ser totalmente desconectado de seu estado de origem, prosseguindo a uma ação de acomodação à nova situação. A acomodação, por sua vez, corresponde a toda alteração dos esquemas de assimilação devido às influências de situações externas (o meio).

Koudela (2001) afirma ainda que uma criança nos estágios iniciais não se incomoda quando o símbolo expressivo utilizado por ela tem pouca familiaridade com o símbolo interno que ela tenta expressar. A autora exemplifica:

para a criança de dois anos que faz-de-conta que está dirigindo um carro, os ruídos que faz com a boca e alguns movimentos vigorosos com a direção imaginária constituem analogia suficiente. (KOUDELA, 2001, p. 35).

Para reforçar esta teoria, a autora declara que para a criança é mais importante aquilo que é simbolizado e não o aspecto realista do símbolo expressivo que foi utilizado. Por isso a criança utiliza o próprio corpo como

símbolo expressivo ou utiliza um objeto como elemento analógico – como quando utiliza um pedaço de madeira para pentear a boneca e depois usa o mesmo objeto para simbolizar uma colher, exemplifica Koudela (2001).

O símbolo na criança se desenvolve por meio de etapas que conduzem a um crescente realismo. A evolução do símbolo é acompanhada e ao mesmo tempo determinada pelo processo de socialização que a criança vivencia (KOUDELA, 2001).

A autora afirma que entre os quatro e os sete anos inicia a diferenciação e o ajustamento de papéis. Nesse período o símbolo vai extinguindo o seu caráter de deformação lúdica e vai assumindo um aspecto mais realista, até se aproximar de uma simples representação imitativa da realidade. Koudela (2001, p.36) exemplifica: “enquanto as crianças de três anos usavam blocos de madeira para simbolizar xícaras quando brincavam de casinha, as crianças de sete anos já querem que as xícaras sejam de verdade, que os botões de sua TV girem.”

É interessante observar que a criança menor simboliza um objeto com outro que não possui semelhança real, da mesma forma que o artista de Teatro, especialmente em obras contemporâneas, se utiliza de símbolos em espetáculos com aspectos diferentes da natureza daquilo que é representado (uma banana pode estar representando uma arma e ser utilizada com este fim sem ser questionada em cena). A diferença, é claro, se encontra na consciência desse ato de simbolizar e em seu significado, que o artista possui e que a criança emprega de maneira espontânea, ou não consciente.

No entanto, no meio do percurso entre a simbolização espontânea e a simbolização consciente a criança se encontra em um estágio de simbolização realista, em que é preciso encontrar semelhança entre os objetos utilizados para simbolizar e aqueles que estão sendo representados. Esta fase da criança também se assemelha a uma fase adulta de envolvimento com o Teatro, quando um espectador possui dificuldades para aceitar uma peça contemporânea, por exemplo, porque os símbolos expostos nela não condizem realisticamente com o que ela busca representar (a cena de uma banana sendo usada como arma enfrenta resistência para ser aceita por um espectador que tiver dificuldades para compreender o significado dessa representação. Este exemplo é simplista, pois não dá para julgar profundamente as habilidades de um espectador com base em um exemplo hipotético de objetos utilizados em cena, mas certamente nos

possibilita refletir acerca da possibilidade de ocorrência desses fatos, uma vez que relatos sobre acontecimentos semelhantes a esses são comuns). Essa discussão vai ao encontro do tema deste trabalho, pois, a dificuldade em reconhecer os símbolos expressos em um espetáculo certamente irá influenciar na resposta do espectador para gostar ou não de uma obra.

Ao afirmar que gosta ou não de um determinado espetáculo, o espectador pode estar inconscientemente afirmando que compreendeu ou não a representação e o significado de determinado símbolo expresso na obra apresentada. Quanto mais estudo e envolvimento com obras teatrais, mais propriedade um espectador possui para conscientizar sua experiência com um espetáculo, na medida em que se permitirá perceber os símbolos expressos nele cada vez mais de formas diferentes – especialmente diferente das formas realistas, e muitas vezes é isso que um espectador bem formado irá buscar ao ir a uma casa de espetáculos. Cansado de assistir as mesmas representações realistas de *Romeu e Julieta*, um espectador como esse provavelmente irá apresentar respostas positivas ao se deparar com uma obra em que seja desconstruída a visão conhecida do casal de apaixonados, criado por Shakespeare. Portanto, acredito que a evolução do símbolo que se manifesta na criança, também pode ser percebida em adultos de modo similar, em aspectos que envolvem o gosto teatral.

Retornando à discussão principal deste tópico, Koudela (2001) lembra que enquanto o jogo sensório-motor se origina nos primeiros meses e o jogo simbólico a partir do segundo ano de vida, a fase que envolve os sete aos onze/doze anos é caracterizada pela redução do jogo simbólico em função do jogo de regras. O jogo simbólico se extingue simultaneamente com a fase da infância, enquanto o jogo de regras, que não existe naquela fase, dura até a idade adulta. Por fim, a cessação dos jogos não possui idade estimada, pois depende de diversos fatores culturais.

É importante observar que a afirmação anterior, sobre não haver uma idade estimada para a cessação dos jogos, vale também para a pesquisa de desenvolvimento feita neste trabalho. Não supomos que o desenvolvimento de gosto acompanhe uma determinada idade, já que ele pode se alterar ao longo do tempo, em consequência de diversos fatores culturais, sociais e educacionais.

De um modo geral, os estudos trazidos aqui serviram para nos dar indícios sobre o estado em que as pesquisas de desenvolvimento na área de Teatro se encontram. Concluimos que ainda há um longo caminho a se percorrer na área que estamos investigando: o desenvolvimento do gosto teatral. Mas, certamente, esta pesquisa poderá contribuir e colaborar com outras novas que poderão surgir a partir deste tema e que fortalecerão o campo teórico que envolve o Teatro e a psicologia cognitiva.

O que apresento a seguir não se refere especificamente a pesquisas teatrais relacionadas diretamente com a psicologia, no entanto, elas também podem colaborar para a compreensão do gosto do espectador, pois são estudos focados na formação dele.

2.3 O ESPECTADOR TEATRAL: SUA FORMAÇÃO E EMANCIPAÇÃO

Nesta seção aprofundaremos algumas questões que envolvem o espectador, como a sua formação e a sua ideia de emancipação, fundamentadas principalmente por estudos no campo da estética.

Iniciamos com Carneiro (2017) lembrando que desde a Grécia Antiga é possível notar a importância que o espectador possui a partir da etimologia da palavra “teatro”, originária do grego *théatron* e tendo como significado literal “lugar para olhar” ou “espaço dos espectadores”. No entanto, algo aconteceu ao longo da história desde a Grécia que alterou a relação do teatro com o seu público, de modo que, nas palavras de Pavis (2012, p.140), este foi “por muito tempo esquecido ou considerado quantitativamente negligenciado”.

Esse é um problema global, e algumas das questões que circundam a crise de público são comuns em muitos países, incluindo o Brasil. Desgranges (2003) levanta muitas questões que podem ser apontadas como responsáveis, ou pelo menos que podem ter influenciado o estado ao qual chegou a arte teatral na relação com seu público em termos de quantidade. Na década de 1970, a concorrência com a televisão era um destaque, pois além da perda de espectadores o teatro também perdia atores, ressalta o autor. Acrescenta-se a esse período também o cinema como concorrente, e o momento político-social da época que silenciava os artistas e a arte, uma vez que havia falta de liberdade de expressão, devido ao contexto da ditadura militar. No final dos anos 1990,

artistas e produtores acusaram a alta do preço dos ingressos, justificada pelo alto custo das produções, e a violência nas grandes cidades que desencorajavam os espectadores a frequentarem teatros sem estacionamentos próprios. Além disso, outras questões indicadas como problemas são a ausência de projetos para formar plateia e de leis de incentivo às artes cênicas. De qualquer modo, Benjamin (1987) acredita que para entendermos o que está acontecendo com o teatro hoje devemos ter como referência o palco e não o drama.

Nos dias atuais, os mesmos problemas permanecem com contextos e abordagens diferentes. Ainda assim, Desgranges (2003) ressalta que as problemáticas citadas anteriormente não são suficientes para dar conta da densidade que envolve a crise de público. E é importante lembrar que uma crise de público caracteriza uma crise de espectadores. A irregularidade de pessoas assistindo teatro demonstra uma escassez de espectadores, ou seja, de pessoas que buscam assistir teatro por necessidade da experiência que ele pode proporcionar. Há um consenso que o teatro se encontra distante do público. Enquanto alguns acusam um distanciamento que parte do próprio público, outros buscam entender partindo do pressuposto que o teatro enquanto linguagem artística deixou de estabelecer diálogos profundos com o espectador, ao ponto de levá-lo a crer que essa arte se tornou desnecessária.

Remontando novamente ao teatro da Grécia Antiga, podemos notar que desde essa época havia uma tentativa de tornar significativa a experiência estética com a obra, tal como, dentre outros, Meyerhold, Piscator e Brecht passaram a desenvolver no século XX com o teatro épico. Rosenfeld (2010, p. 40) explica que isso pode ser observado nas peças clássicas da antiguidade a partir do momento em que:

no coro parece manifestar-se, de algum modo, o 'autor', interrompendo o diálogo das personagens e a ação dramática, já que em geral não lhe cabem funções ativas, mas apenas contemplativas de comentário e reflexão.

A forma teatral épica que se fazia presente timidamente na Grécia Antiga, se desenvolve a partir do século XX e busca transformar a maneira como os diversos sujeitos devem se relacionar com a arte dramática. Benjamin (1987, p.79) explica que “as relações funcionais entre palco e público, texto e

representação, diretor e atores quase não se modificaram. O teatro épico parte da tentativa de alterar fundamentalmente essas relações.” A proposta é, portanto, se opor a uma visão de teatro ilusionista, em que geralmente o espectador é retirado de sua realidade e automaticamente imerge na ficção representada.

Benjamin (1987, p.79) projeta as alterações que se fazem necessárias naquelas relações mencionadas anteriormente a partir do teatro épico:

Para seu público, o palco não se apresenta sob a forma de “tábuas que significam o mundo” (ou seja, como um espaço mágico), e sim como uma sala de exposição, disposta num ângulo favorável. Para seu palco, o público não é mais um agregado de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembleia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer. Para seu texto, a representação não significa mais uma interpretação virtuosística, e sim um controle rigoroso. Para sua representação, o texto não é mais fundamento, e sim roteiro de trabalho, no qual se registram as formulações necessárias. Para seus atores, o diretor não transmite mais instruções visando a obtenção de efeitos, e sim teses em função das quais eles têm que tomar uma posição. Para seu diretor, o ator não é mais um artista mímico que incorpora um papel, e sim um funcionário, que precisa inventariá-lo.

O que o autor nos apresenta é um confronto entre características das formas dramáticas de teatro com as formas épicas que envolvem as relações entre palco e público, texto e representação, e atores e diretores. Mas este embate, embora aponte diferenças, não explica uma coisa que permanece em comum em ambas as formas: o espectador permanece distante. E não é distante como Brecht propõe com seu efeito de distanciamento. Não é uma ação puramente intelectual de distância, é algo físico. O espectador permanece ausente das produções artísticas. Isto é intrigante, pois, se lembrarmos o que Aristóteles aborda em sua *Poética*, podemos observar que, para este autor, o ser humano possui uma natureza com tendência a representar e sentir prazer com as representações desde a infância, e essa é a resposta que o filósofo dá para a questão: por que existem “representações”? (GUÉNOUN, 2004). Sendo assim, se há um caráter inerente ao homem de representar e sentir prazer com as representações, o que os leva a se distanciar da arte teatral?

Naturalmente, como já mencionamos, existe uma infinidade de aspectos que influenciam esta conjuntura e poderiam ser considerados para entender este

fenômeno, mas talvez, a questão precise ser redirecionada. Um outro caminho que ajuda a entender este problema seria compreender as alterações que ocorreram no olhar do espectador ao longo do tempo. E a partir deste redirecionamento podemos esclarecer as mudanças que acompanham o espectador e aprofundar o entendimento sobre a crise de público que afeta o teatro.

A forma de percepção dos indivíduos tende a se alterar de acordo com as mudanças que ocorrem no modo de vida, ou seja, as modificações operadas em âmbitos político, econômico e cultural, acompanham as alterações no modo do ser humano ver, sentir e pensar o mundo (DESGRANGES, 2012). Segundo Desgranges (2012), estas alterações na percepção são essenciais para compreendermos as mudanças de percepção que ocorrem no campo da arte. Pois, de acordo com o autor, se as mudanças sociais geraram uma transformação das produções artísticas, em consequência, estas também influenciaram e participaram das alterações na recepção dos espectadores, oferecendo outras alternativas de o homem compreender e se posicionar diante do mundo.

O autor lembra uma análise de Benjamin, que aponta uma relação entre a mudança na forma de percepção do homem moderno e a perda da capacidade do indivíduo de produzir experiências significativas:

O empobrecimento da experiência pode ser compreendido, especialmente, pelo estabelecimento de uma vida cotidiana marcada pelos choques da vida urbana nas grandes cidades, pelas modificações na organização social do trabalho e pela instauração de um determinado padrão estético nos variados meios de comunicação. (DESGRANGES, 2012, p.23).

Considerando a realidade brasileira em que a maior parte das produções artísticas se concentram nas grandes cidades, parece haver um paradoxo nessa ideia, pois se nas metrópoles é onde há uma maior quantidade e variedade de obras a serem apreciadas, por outro lado, é também onde as organizações sociais são mais afetadas de modo a causar o empobrecimento da experiência estética.

Ainda assim, são nesses meios que podemos identificar com clareza dois problemas para a arte. O primeiro é o plano *kitsch* ou pseudoarte, em que o foco em entretenimento empobrece a qualidade estética do trabalho. Tudo em

decorrência da produção em série determinada pelo mercado, tal como Rosenfeld (2017, p.81) explica: “Longe de satisfazer as necessidades de conteúdo qualificado (a não ser o desejo geral e vago da distração), a indústria, ao criar os produtos, cria paralelamente a necessidade de adquiri-los.” O segundo problema se refere às instaurações de padrões estéticos, pois, deste modo, outras alternativas de se produzir arte são rejeitadas e determina-se um modelo que deve ser seguido pelos artistas em geral. Assim, quem não segue os padrões estéticos estabelecidos, produz uma não-existência que assume uma forma de ignorância ou de incultura (SANTOS, 2000).

Estes dois problemas não necessariamente caminham juntos, porém, tendem a levar a um destino em comum: espectadores contemplativos. No caso dos *kitschs* há um enfoque na intenção de divertimento enquanto que as instaurações de padrões estéticos, por si só, ao não se permitirem renovar-se ou recriarem-se, impedem que seus receptores sejam capazes de interferir na obra, de maneira que sua relação seja puramente contemplativa.

Uma alternativa a esta forma de recepção contemplativa é a recepção tátil. Benjamin:

estabelece que esse modo de recepção se efetiva de modo inverso ao da recepção contemplativa, pois, em vez de convidar o espectador a mergulhar na estrutura interna da obra, faz imergir o objeto artístico no espectador, atingindo-organicamente. (DESGRANGES, 2012, p. 123).

Ao imergir no espectador, a obra atinge o caráter tátil. Por isso se utiliza do termo homônimo ao se falar sobre recepção (recepção tátil). Desgranges (2012) explica que esse tipo de recepção ocorre quando a obra, ao avançar sobre o indivíduo, atinge-o no íntimo e faz surgirem lembranças antes esquecidas, relacionadas com a memória involuntária ou inintencional. No entanto, uma mudança na percepção tende a inibir a produção de memória e dificulta o acesso regular aos conteúdos esquecidos, fundamentais, de acordo com a concepção de Benjamin para a elaboração de experiência. A memória para ele “constitui-se justamente pelos fatos significativos que não foram filtrados pelo consciente e são lançados nas profundezas da psique.” (DESGRANGES, 2012, p.23-24).

Ainda assim, é preciso lembrar que a memória só pode levar ao acesso de experiências que dependem das particularidades de cada espectador, o que significa, portanto, que a efetivação da recepção tátil não está sujeita exclusivamente ao caráter da obra, mas exige também, a consideração de aspectos subjetivos do espectador. A recepção tátil, portanto, é o resultado da interação, que ocorre na mesma medida entre a obra teatral e o espectador. Desta forma, a recepção tátil fundamenta a construção do gosto, uma vez que este também se constitui a partir do resultado da interação entre espetáculo e apreciador.

É importante ressaltar que a recepção tátil não provoca, necessariamente, o estado de catarse proposto por Aristóteles. O teatro épico, por exemplo, que rejeita a proposta de um teatro predominantemente contemplativo, permite que a recepção tátil seja manifestada. Ryngaert (1995, p. 16) explica que “a forma épica é ‘narração’, procede por ‘argumentação’ mais do que por ‘sugestão’. Na condução da narrativa, Brecht procura ‘o interesse apaixonado pelo desenrolar’ mais do que pelo ‘desfecho’ ”. Estas proposições descritas pelo autor são alternativas que Brecht se utiliza para manter um elo firme com o espectador, do início ao fim da peça, buscando aprofundar o diálogo que se estabelece a partir da interação entre ambos, espectador e obra. Tudo isto por conta da posição “contrária à passividade proposta para o espectador do teatro burguês que, imobilizado diante da ilusão de realidade, estava impedido de raciocinar.” (DESGRANGES, 2003, p. 92).

O afastamento do teatro considerado “ilusório”, característico da forma dramática (e não pós-dramática), promove mudanças no olhar do espectador. Segundo Desgranges (2012), uma das mudanças mais significativas que ocorre é a do abandono da narrativa dramática como eixo central na leitura feita pelos espectadores. As formas dramáticas (em que A depende de B e B está ligado por sua vez a C, de modo que os eventos se dão em uma determinada sequência) são substituídas pelo que Lehmann (2007, p. 141) chama de “heterogeneidade disparada”. Ou seja, há uma transformação das formas dramáticas em pós-dramáticas ao ser desconstruída a sequência linear $A \rightarrow B \rightarrow C$, de modo que o espectador necessita estabelecer uma nova estratégia para fazer sua leitura a partir das escrituras cênicas sem mais realizar

necessariamente identificação com o personagem, como tradicionalmente ocorria.

É interessante frisar, no entanto, que as suposições de alterações no olhar do espectador – propostas por Desgranges (2012) e sustentadas na teoria de Lehmann (2007) – partem das escolhas dos artistas em construir obras com estas características. Ou seja, os artistas, a partir das necessidades que sentem, realizam mudanças nas obras que impactam diretamente na forma de elas serem recepcionadas pelos espectadores. No entanto, não são todos que recebem as mudanças da mesma forma que os artistas que propõem esperam acontecer. A pesquisa aqui realizada, inclusive, embora muitas vezes não seja compreendida por ser julgada como uma espécie de tentativa de engessar a experiência estética, ao contrário considera as particularidades de cada pessoa para a compreensão do fenômeno da experiência estética. Sendo assim, ela contribui para um esclarecimento do porquê alterações sugeridas no olhar dos espectadores por Desgranges (2012) não ocorrem nas pessoas de forma igualitária. A explicação reside justamente nas condições de desenvolvimento em que cada uma se encontra em termos de competência para apreciar teatro.

O próprio autor reconhece que não basta as formas artísticas das obras se alterarem para todas as pessoas perceberem e receberem elas da mesma forma, pois existe uma infinidade de aspectos que envolve esta questão, e ela perpassa o gosto:

Ir ao teatro ou gostar de teatro, também se aprende. E ninguém gosta de algo sem conhece-lo. De que maneira se pode considerar relevante, e até mesmo imprescindível, aquilo que não conhecemos em todas as suas possibilidades? O apreço está diretamente ligado ao grau de intimidade e, apenas entrando em contato com o teatro, seus meandros, técnicas e história, o espectador pode reconhecer nele importante espaço de debate das nossas questões e, principalmente, perceber o quão prazerosa e gratificante pode ser essa relação. (DESGRANGES, 2003, p. 33).

Em síntese, o autor explica que para gostar, é preciso conhecer Teatro. E a partir da intimidade com o objeto artístico é que nossas experiências poderão ser desenvolvidas. Veremos no próximo capítulo que a tese deste autor vai ao encontro de teorias de desenvolvimento específicas do gosto. Desgranges (2003) afirma, portanto, que o prazer de assistir aos espetáculos reside

justamente na apropriação que o espectador faz da linguagem teatral, pois, na medida em que ele domina esta linguagem, também amplia seu interesse pelas obras ao mesmo tempo em que desenvolve uma compreensão mais profunda e cada vez apurada das encenações.

A formação do espectador, portanto, possui profundas relações com o objeto desta pesquisa, o gosto teatral, ainda que naquela não seja considerada com rigor a perspectiva psicológica, pelo viés de desenvolvimento tal como é proposto neste trabalho. Para ser mais preciso, Desgranges (2003, p. 34) compreende a formação de espectadores como:

a aplicação de procedimentos destinados a criar o gosto pelo teatro e ressaltar a necessidade e importância da arte, quanto como uma proposição educativa cujo objetivo está voltado para a formação de indivíduos capazes de olhar, observar e se espantar. A apropriação da linguagem teatral tem o intuito de contribuir para a sensibilidade e para uma experiência de prazer e comunicação [...].

Podemos então compreender melhor a questão do gosto teatral a partir dos estudos focados em formação de espectadores, pois, como o autor diz, formar espectadores é criar o gosto pela arte teatral e compreender sua importância. Ainda, o domínio da linguagem teatral promove a sensibilidade para a experiência estética com esta arte.

Jacques Rancière (2014), em sua obra *O espectador emancipado* discute questões semelhantes, ainda que com conceitos diferentes. Para este autor, o teatro deveria se manifestar sem espectadores, não com assentos vazios, mas sim com a presença de indivíduos de forma ativa, e não mais passiva, como alguém que “espera” assistir algo de forma contemplativa, sem exigir pensar sobre o que está vendo. Esta situação pode ser alcançada a partir de proposições poéticas em que a obra não busca mais apenas extasiar o espectador. Ao invés disso, lhe é proposto um espetáculo estranho, inabitual, de modo que provoque no espectador questionamentos acerca da obra e a construção de seus próprios significados sobre ela.

Como apontamos anteriormente, Bertolt Brecht com o teatro épico vai ao encontro desta proposta. Ele busca o distanciamento do espectador em relação à obra e um refinamento do olhar, diferentemente de Antonin Artaud com seu teatro da crueldade, que propõe a extinção de qualquer distanciamento e propõe

que o público abandone a posição de observador para se concentrar como um participante vital da ação dramática (RANCIÈRE, 2004). Como podemos observar, as propostas seguem caminhos diferentes, mas almejam um mesmo destino: tornar o espectador um ser ativo.

Para Rancière (2004), o espectador sofre de um paradoxo que o impede de conhecer e agir. Em sua concepção, ao olhar para o teatro que se apresenta em sua forma dramática tradicional, o espectador não conhece todo o processo que o levou até ali, e também, permanece ali, imóvel, diante da cena de ilusão e passividade que lhe é apresentada. Diante do que foi posto, o autor propõe que a emancipação intelectual possa entrar em jogo. Ele lembra que a própria lógica do processo pedagógico atribui ao mestre o papel de “eliminar a distância entre seu saber e a ignorância do ignorante”. (RANCIÈRE, 2014, p. 13). E para substituir a ignorância pelo conhecimento, ele precisa sempre dar um passo à frente e repor entre si e o estudante uma ignorância nova. E esse jogo progride a um estado em que o saber deixa de ser um conjunto de conhecimentos e se torna uma posição. Assim, enquanto o mestre está consciente da distância que o separa do ignorante, este último permanece no mesmo estado (a não ser que se torne mestre e repita o mesmo processo em um ciclo infinito), perpetuando uma desigualdade de inteligências. Jacotot chama essa comprovação de embrutecimento. A esse ato de embrutecimento ele propõe em oposição à prática da emancipação intelectual. Esta se caracteriza como a comprovação da igualdade das inteligências. Porém, isso “não significa igual valor de todas as manifestações da inteligência, mas igualdade em si da inteligência em todas as suas manifestações” (RANCIÈRE, 2014, p.14).

Vattimo (1992, p.15) aborda uma ideia de emancipação semelhante. O autor diz que

o sentido emancipador da libertação das diferenças e dos ‘dialetos’ consiste mais no efeito global de desenraizamento que acompanha o primeiro efeito de identificação. Se falo o meu dialeto, finalmente, num mundo de dialetos entre outros, se professo o meu sistema de valores – religiosos, estéticos, políticos, étnicos – neste mundo de culturas plurais, terei também uma consciência intensa da historicidade, contingência, limitação, de todos estes sistemas, a começar pelo meu.

A ideia deste autor parece explicar minuciosamente o trecho anterior em que Rancière fala em igualdade em si da inteligência em todas as suas manifestações, pois tornar igual é justamente eliminar diferenças, ou libertar as diferenças, conforme a expressão utilizada por Vattimo. Portanto, o espectador que é capaz de estabelecer um diálogo intelectual com a obra caminha um passo no traçado da distância que separa a ignorância do saber. Ele avança, ultrapassa fronteiras, e se distancia do embrutecimento ao passo que se aproxima da emancipação.

Rancière (2014) explica que a emancipação inicia quando se questiona o dualismo entre olhar e agir, quando se entende que os indícios que estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer, cabem à estrutura da dominação e da sujeição. O autor afirma que o espectador também age, assim como o aluno ou o intelectual.

Da mesma maneira que um cidadão pode se emancipar socialmente, o espectador pode se emancipar esteticamente. Esse ato, pelo que vimos, se apropria das características que envolvem o indivíduo emancipado na sociedade, que se conscientiza de seu lugar, de seu estado, de suas limitações e potencialidades. O espectador, portanto, ao se emancipar, pode se tornar ao mesmo tempo um intérprete ativo do espetáculo ao recriá-lo em sua mente, compondo seus próprios poemas a partir dos elementos que se encontram diante de si.

Da mesma maneira que a busca pela emancipação social se tornou um aparente eterno desafio, a construção do espectador emancipado também ainda apresenta grandes adversidades. Como vimos, alguns teóricos defendem um espectador distante da obra enquanto outros preferem que ele seja quase incorporado ao espetáculo, sem qualquer distância. Estas ideias antagônicas a princípio não necessariamente dificultam a construção desse espectador emancipado, pois, esta condição não deve depender do tipo de obra que lhe é apresentada, mas sim, das condições intelectuais em que se encontra o indivíduo. A ressalva é feita justamente para que todas as formas teatrais sejam consideradas válidas, ainda que suas propostas para a experiência com o espectador sejam inversas. O que caracterizará a emancipação do espectador é a sua condição para agir sobre a obra e não o contrário, ainda que a obra, naturalmente, exerça suas influências sobre o espectador.

Se a emancipação possui um caráter predominantemente intelectual, cabe ao indivíduo a maior responsabilidade para ser caracterizado como um espectador emancipado, independente da linguagem de encenação que lhe é apresentada, desde que possua qualidade técnica suficiente para lhe garantir a experiência estética. Ainda, as condições para que o espectador seja capaz de alcançar o estado de emancipação dependem de uma garantia na qualidade educacional em artes, bem como, do acesso às produções artísticas que lhe permitam ampliar sua experiência com a linguagem teatral. É só a partir deste conjunto de ações que o espectador emancipado poderá ser construído.

3 TEORIAS DE DESENVOLVIMENTO ATRELADAS À APRECIÇÃO EM ARTES

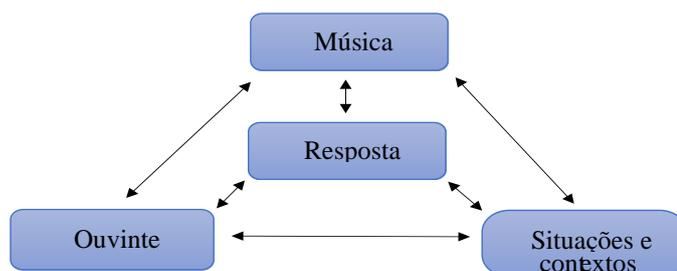
As teorias de desenvolvimento que serão abordadas neste capítulo estão ligadas à apreciação em artes, e partem de estudos realizados nas áreas das artes visuais e da música. A justificativa para recorrer aos referenciais dessas linguagens decorre da escassez de estudos que tratam deste tema na área teatral.

Há três teorias que podem explicar o desenvolvimento do gosto musical. São elas: a estética experimental, as abordagens do desenvolvimento e a teoria da identidade social. No entanto, neste trabalho será abordada apenas a teoria da estética experimental. Embora seus fundamentos residam principalmente no objeto artístico, ainda assim, o sujeito e seu contexto são considerados como interventores em sua resposta de gosto.

A estética experimental tem sua origem nos estudos de Gustav Theodor Fechner desde o final do século XIX, quando este autor passou a desenvolver experimentos que buscavam entender a reação e as preferências das pessoas por determinados objetos de arte (BERLYNE, 1971).

As preferências e gostos musicais são entendidas como respostas que nosso organismo dá ao estímulo musical. De acordo com Hargreaves, North e Tarrant (2006), é possível verificar que três componentes específicos interagem em nosso sistema de resposta: a música, o ouvinte e as situações e contextos. Isso significa que estes três elementos atuam indissociavelmente nas nossas respostas ao estímulo musical, conforme podemos visualizar no esquema seguinte.

Figura 1 – Modelo adaptado do esquema de resposta ao estímulo musical.

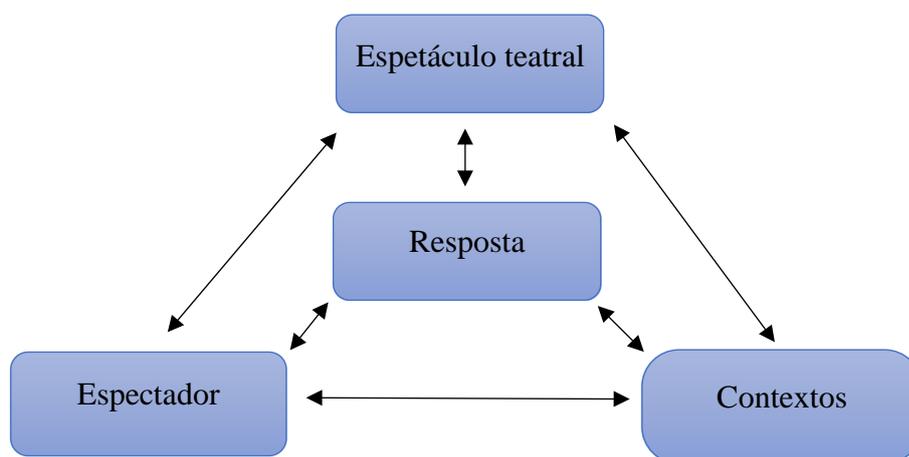


Fonte: Hargreaves; North; Tarrant, (2006, p. 137, tradução nossa).

A partir deste esquema de resposta, serão explicadas as teorias de desenvolvimento das preferências e gostos musicais, ao mesmo tempo em que estabeleceremos relações entre elas e o desenvolvimento do gosto em Teatro. Entretanto, segundo Gonçalves (2010) este esquema foi baseado em respostas apresentadas para preferências musicais imediatas, em curto prazo, sendo necessária uma investigação mais aprofundada sobre aspectos sociais e psicológicos.

Ainda assim, pensando especificamente na linguagem teatral, poderíamos visualizar o seguinte esquema, em que adaptamos o termo com o qual identificamos o sujeito apreciador e trocamos o objeto artístico:

Figura 2 – Modelo recriado para o Teatro inspirado no esquema de Hargreaves; North e Tarrant.



Fonte: Elaborada pelo autor.

As setas nas Figuras 1 e 2 mostram que todos os elementos estão relacionados entre si e que a resposta de gosto é um produto da interação entre a triangulação que envolve o ouvinte, a música e o contexto, no caso da figura 1, e o espectador, o espetáculo e o contexto, no caso da figura 2.

O espetáculo teatral na Figura 2 representa o objeto artístico que interage com o sujeito, aqui chamado de espectador, e pode se referir a qualquer obra teatral constituída pela essência da representação, independentemente de seu gênero e/ou linguagem de encenação.

Alteramos o nome ouvinte para espectador, pois é dessa forma que se reconhece o apreciador de espetáculos teatrais. Evidentemente os espectadores são sujeitos detentores de uma infinidade de subjetividades, que envolvem todas as suas experiências vividas, seus contextos culturais, sociais, econômicos, políticos, educacionais e outros. Considerando isto, a resposta de gosto a um mesmo espetáculo teatral pode ser muito diversa em um grupo com várias pessoas.

Outra perspectiva para compreender parte do desenvolvimento do gosto em Teatro é se debruçar pelas influências do contexto histórico e social nesse processo de desenvolvimento, o que, de certa forma, pode diminuir possibilidades de encontrar apenas idiosincrasias. Os poucos estudos na área de Teatro que falam sobre o gosto se prendem justamente à essa perspectiva, voltando à discussão que aborda o esvaziamento das salas de teatro, algo que está relacionado justamente ao gosto, envolvendo questionamentos sobre o que nos leva ou deixa de nos levar a assistir um espetáculo teatral.

Fernando Kinas (2013, p. 153-154), por exemplo, fala sobre o gosto pelo real no Teatro contemporâneo:

Não se trata, meramente, de constatar a existência de uma situação (ou crise) capaz de desmontar a representação teatral convencional, mas também de uma crise da representação teatral (que tem aspectos criativos e críticos) que pode, cenicamente (e não cinicamente), ajudar a entender e responder à crise social.

A fala do autor nos permite ampliar a discussão e torna-la mais complexa porque admite que o gosto pelo espetáculo é algo que parte do sujeito e ao mesmo tempo é influenciado pelo que está presente no seu meio.

De qualquer modo, retornando ao foco das teorias que serão abordadas, os estudos da estética experimental se baseiam em dois modelos: o primeiro é o do potencial de *arousal*, mais associado a Berlyne (1971), e o segundo é o modelo das preferências protótipas, de Martindale (1988). No entanto, é preciso ressaltar que não se tratam de teorias criadas exclusivamente para explicar o gosto musical, já que elas apenas serviram de base para os autores da música, tal como prestarão fundamentos a esta pesquisa.

O modelo de *arousal* consiste na ideia de que ao ouvir uma música a pessoa coleta informações que dizem respeito à sua complexidade e à sua familiaridade, enquanto que no modelo das preferências protótipas é defendido que a preferência musical ocorrerá quanto mais prototípica for a música, ou seja, quanto mais próxima de uma determinada classe ou modelo já conhecido, uma vez que estímulos típicos oferecem ao ouvinte uma maior e melhor percepção do mundo (HARGREAVES; NORTH; TARRANT, 2006).

Os dois modelos teóricos serão aprofundados na sequência, sempre seguindo o padrão de descrever a teoria como é apresentada pelos estudiosos na área musical e, em seguida, as semelhanças que podem ser percebidas no campo teatral.

Por fim, o capítulo será finalizado com uma abordagem sobre o desenvolvimento da experiência estética de Michael J. Parsons (1987). Esta é uma teoria produzida com base especificamente na área das artes visuais, no entanto, o quanto for possível, será relacionada com o Teatro. Nela o autor apresenta cinco estágios de desenvolvimento com determinadas características.

Parsons (1987) organizou sua teoria a partir de quatro ideias principais: o tema (incluindo ideias de beleza e realismo); a expressão emocional; o meio, a forma e o estilo; e a natureza do julgamento. O autor utilizou dois critérios para a escolha destas ideias: primeiro, elas envolvem razoavelmente a maior parte da preocupação que as pessoas expressam quando falam sobre pinturas. Em segundo lugar, as quatro ideias respondem às etapas de desenvolvimento, pois cada tópico é entendido em formas variadas de acordo com cada estágio. É possível verificar uma versão diferente de cada ideia em cada um dos cinco estágios de desenvolvimento.

Além das quatro ideias principais que servem de base para a construção da teoria de desenvolvimento de Parsons (1987), os cinco estágios possuem uma denominação específica: 1º Estágio: Preferência; 2º Estágio: Beleza e Realismo; 3º Estágio: Expressividade; 4º Estágio: Estilo e Forma; e 5º Estágio: Autonomia. Na seção 3.3 será realizado o aprofundamento dos cinco estágios.

3.1 TEORIA DO POTENCIAL DE AROUSAL

Berlyne (1971) afirma que os seres humanos podem ser considerados detentores, em um momento particular, de um “nível de excitação” (potencial de *arousal*). Para o autor, isto pode servir como medida, a grosso modo, do quão bem desperto, em alerta ou excitado o sujeito se encontra. Ele explica:

Em um estado de saúde normal, por exemplo, os níveis de excitação mais baixos serão atingidos quando ele [o sujeito] estiver dormindo e, durante as horas em que ele estiver sob vigília, é que a excitação sofrerá flutuações dentro da faixa intermediária. Os níveis serão bastante baixos enquanto ele estiver relaxado e descansado, mas aumentarão quando for alertado, ou estiver em estado emotivo ou sob a influência de algum impulso, como a fome. Sua excitação se aproximará do nível extremo apenas em circunstâncias extraordinárias, como aquelas em que ocorre loucura violenta, paixão ou fúria. (BERLYNE, 1971, p. 64) ²

Estes níveis de excitação aos quais o autor se refere causam uma série de mudanças psicofisiológicas e são classificadas em quatro grupos principais: efeitos centrais, efeitos motores, efeitos autônomos e efeitos sensoriais. Alguns são facilmente perceptíveis, enquanto outros necessitam de instrumentos especiais para detecção (BERLYNE, 1971).

De acordo com Berlyne (1971), os efeitos centrais se referem às atividades ocorridas no cérebro.

As mais conhecidas e mais extensamente estudadas são as mudanças nas ondas eletroencefalográficas que podem ser captadas por eletrodos colocados em contato com o couro cabeludo e conectados a poderosos equipamentos de amplificação. De modo geral, um aumento na excitação significa que essas ondas se tornam mais altas em frequências e menores em amplitude. (BERLYNE, 1971, p.65) ³

² As long as he is enjoying normal health, his lowest levels of arousal will be reached while he is asleep, and, during his waking hours, arousal will undergo fluctuations within the middle range. It will be fairly low while he is relaxed and resting, but it will rise when he is alerted, or in an emotional state, or under the influence of some drive like hunger. His arousal will approach the upper extreme only in extraordinary circumstances, such as those of violent frenzy, passion, or fury. (BERLYNE, 1971, p.64)

³ The best known and most extensively studied of these are changes in the electroencephalographic (EEG) waves that can be picked up from electrodes placed in contact with the scalp and connected with powerful amplifying equipment. Generally speaking, an

A variação na excitação, portanto, pode ser percebida nas atividades ocorridas no cérebro. Isto significa que a resposta ao estímulo artístico, ou seja, uma resposta estética, pode ser percebida de maneira bastante específica no campo da psicobiologia. No entanto, estas variações não constituem o foco deste trabalho, embora se tornem uma opção para estudos futuros, que podem ser realizados como um aprofundamento do presente trabalho.

Em relação ao grupo dos efeitos motores, aqui o autor se refere ao aumento perceptível nas inquietações gerais e no movimento corporal, ainda que alguns níveis excepcionalmente intensos de excitação, como os que podem ser encontrados em estados de pânico, possam causar imobilidade equivalente a paralisia (BERLYNE, 1971). O autor continua explicando sobre a relação dos efeitos motores com os movimentos reflexos:

Muitos movimentos reflexos não aprendidos tornam-se mais vigorosos quando estimulados e recebem menos estímulo do que o habitual para serem desencadeados, embora alguns reflexos aparentem estar enfraquecidos ou inibidos. Os movimentos aprendidos também parecem se tornar mais enérgicos. Há também um aumento geral na tensão muscular ou tônus. (BERLYNE, 1971, p.65).⁴

Em resumo, portanto, os efeitos motores se referem às respostas que o corpo manifesta de maneira mais perceptível aos estímulos externos que geram níveis de excitação. Uma obra artística, inclusive, pode causar reações como estas descritas pelo autor.

O terceiro grupo de efeitos são os autônomos. De acordo com Berlyne (1971), estes dizem respeito a uma grande variedade de alterações nos órgãos internos e na pele, sendo todos reconhecidos como efeitos produzidos pela mobilização da divisão simpática do sistema nervoso autônomo.

Segundo o autor, as características que são percebidas são: diminuições de curta duração e mais duradouras na resistência elétrica na pele

increase in arousal means that these waves become higher in frequency and lower in amplitude. (BERLYNE, 1971, p.65)

⁴ Many unlearned reflex movements become more vigorous when elicited and take less stimulation than usual to set them off, although a few reflexes appear to be weakened or inhibited. Learned movements seem likewise to become more energetic. There is also an overall increase in muscular tension or tone. (BERLYNE, 1971, p. 65).

(possivelmente devido à ativação das glândulas sudoríparas), aumento da pressão sanguínea e da frequência cardíaca (embora esta última situação seja um pouco discutível, uma vez que algumas condições que induzem um aumento da excitação podem fazer com que o coração bata mais devagar), e alterações na taxa e no padrão da respiração (que, mais uma vez, são discutíveis, já que tanto a aceleração quanto a desaceleração, ou mesmo paradas momentâneas, foram relatadas). Recentemente, surgiu um grande interesse em outro fenômeno controlado pelo sistema nervoso simpático, e que se mostra promissor como um indicador de excitação aumentada. Se trata da dilatação da pupila do olho, mesmo na ausência daquelas condições que já são reconhecidas como ativadoras desta ação, como o aumento na iluminação e uma mudança no foco do olho de objetos distantes para objetos próximos (BERLYNE, 1971).

As características dos efeitos autônomos mostram uma nova oportunidade de estudo sobre as reações que podem ser percebidas ou captadas no organismo de um indivíduo em contato com uma obra artística, no entanto, explorar esta categoria de efeitos excederia os limites do que se propõe nesta pesquisa.

Os efeitos sensoriais, por outro lado, se referem às mudanças ocorridas nos órgãos dos sentidos e nas estruturas ao longo do sistema sensorial, por meio das quais a excitação é transmitida dos órgãos dos sentidos para o sistema nervoso central. Estas mudanças em geral tendem a aumentar a sensibilidade, diminuindo o limiar (a intensidade mínima de estimulação que será percebida) e aumentando a capacidade de detectar detalhes (BERLYNE, 1971).

Os efeitos sensoriais nos ajudam a entender melhor o problema em questão discutido neste trabalho. Se, conforme explicado anteriormente, as mudanças ocorridas nos órgãos de sentido tendem a aumentar a sensibilidade diminuindo a quantidade de estímulo mínimo que é necessário para ativar o processo de excitação, ao mesmo tempo que aumenta a capacidade de perceber detalhes, isto explicaria parte de como o gosto pelos objetos artísticos, seja uma música ou um espetáculo teatral, tende a atingir estágios de desenvolvimento diferentes ao longo de uma trajetória de envolvimento com a arte. O que se desenvolve, do ponto de vista dos efeitos sensoriais, é a sensibilidade do indivíduo àquele tipo de objeto artístico, necessitando estímulos que superem os

anteriores para que a ativação da excitação ocorra em algum nível, na mesma medida que a percepção dos detalhes da obra artística tende a ser desenvolvida.

Neste sentido, um espetáculo naturalista pode não ativar de maneira forte a excitação em indivíduos que já tiveram longas experiências com este tipo de linguagem teatral, como ocorre em geral com professores, artistas e pesquisadores de Teatro, o que significa que eles podem se encontrar em um estágio de desenvolvimento de gosto diferente daquelas pessoas que ainda tem sua excitação ativada por espetáculos naturalistas, que são obras que contêm signos que podem ser considerados mais fáceis para serem interpretados.

Por outro lado, Berlyne (1971) explica que há indícios de que os canais sensoriais podem ser bloqueados ou relativamente dessensibilizados em momentos de alta excitação incomum, sugerindo que o organismo excitado se torna mais seletivo do que o usual, concentrando-se em estímulos que são de importância primordial enquanto diminuem os efeitos distrativos de outros.

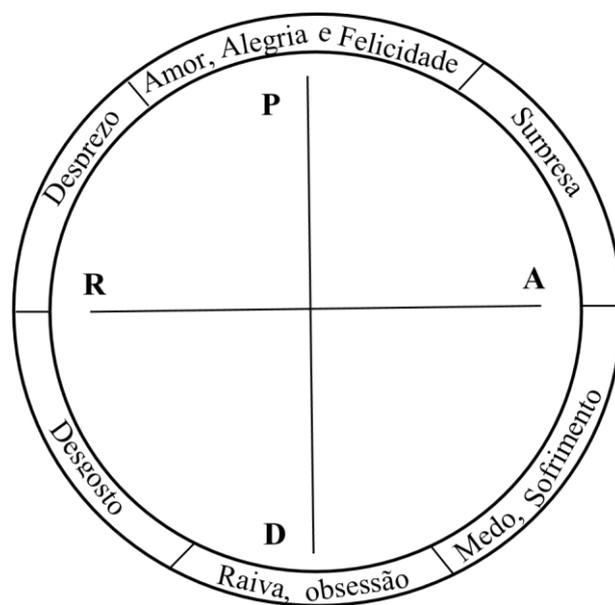
Podemos inverter o exemplo anterior para compreender melhor esta observação do autor. Um espetáculo em nível de complexidade contrário ao de uma obra naturalista, como um espetáculo contemporâneo, por exemplo, que apresenta maior dificuldade para ser interpretado por quem nunca estudou ou nunca teve contato com obras teatrais, pode bloquear ou dessensibilizar o organismo do espectador que se encontra em estágio de desenvolvimento inicial devido à alta excitação considerada incomum, levando então o indivíduo excitado a selecionar aqueles estímulos considerados de maior importância, provavelmente se apropriando daquilo que for mais familiar no espetáculo, que esteja próximo de seu modelo pré-concebido de Teatro.

Esta situação tende a gerar uma resposta de gosto negativa, ou seja, ao bloquear ou dessensibilizar relativamente o organismo diante de uma determinada obra teatral, o nível de experiência estética se torna baixo, e as possibilidades de se permitir um desenvolvimento desse estágio se tornam menores, na medida em que o indivíduo se afasta do contato com a obra artística.

Como vimos, os níveis de excitação geram respostas no organismo que podem ser captadas. No entanto, muitos sentimentos diferentes estão envolvidos neste processo, portanto, torna-se necessário discutir mais sobre as emoções e como elas podem afetar o sistema do potencial de *arousal*.

Embora a teoria desenvolvida por Berlyne (1971) possua um prisma sob o objeto artístico, ainda assim o sujeito é considerado com o que tem de mais subjetivo: os sentimentos. Para compreender essa relação entre os sentimentos e o potencial de excitação (*arousal*), Berlyne (1971) se baseia no estudo de Schlosberg sobre a classificação das emoções em duas dimensões: a Atenção-Rejeição e o Prazer-Desprazer. Dentro destas duas dimensões, o autor incluiu algumas emoções consideradas próximas, conforme podemos visualizar no esquema de Schlosberg:

Figura 3 – Classificação dos estados emocionais referentes às dimensões Atenção-Rejeição (R-A) e Prazer-Desprazer (P-D) de Schlosberg.



Fonte: Schlosberg (apud BERLYNE, 1971, p. 73, tradução nossa).

Como podemos notar, os sentimentos amor, alegria e felicidade se aproximam da dimensão do prazer, enquanto a surpresa fica mais próxima da dimensão da atenção. Emoções com teor negativo como o desprezo e o desgosto se enquadram no âmbito da rejeição, ao passo que a raiva e a obsessão entram na perspectiva do desprazer. O medo e o sofrimento, por outro lado, permeiam duas dimensões, a do desprazer e a da atenção. Em síntese, sentimentos que se encontram nas dimensões da rejeição e do desprazer devem estar mais associados aos gostos negativos, enquanto aqueles que se

encontram nas dimensões da atenção e do prazer, podem estar relacionados frequentemente com gostos favoráveis.

As discussões sobre emoções são importantes porque tratam da essência de um trabalho artístico. Susanne Langer (apud DUARTE JUNIOR, 1981, p.75) definiu a arte como a “criação de formas perceptíveis expressivas do sentimento humano”. Isto é, a arte trata da concretização dos sentimentos humanos em formas perceptíveis de maneira única e intraduzível (em termos de símbolos artísticos) para outra linguagem, tal como uma pintura, uma música, uma dança ou um espetáculo teatral.

Desta forma, compreendendo a emoção como um elemento intrínseco a uma obra artística, pode-se enxergar a organização destas emoções em um modelo de categorias como uma ajuda para se compreender parte de como se dá a relação entre um receptor e um trabalho artístico. No caso desta pesquisa, aprofundar a visão sobre as emoções e seus efeitos no indivíduo pode colaborar com o entendimento sobre como pode ocorrer o processo de desenvolvimento do gosto em Teatro.

Nesse sentido, Berlyne (1971) lembra os estudos no campo da estética que buscaram responder a problemas similares. Discutiu-se ao longo do tempo que o objetivo do artista era construir algo belo, o que motivou estudiosos a pensarem que se o conceito de beleza fosse elucidado e analisado de maneira satisfatória, todos os problemas na arte seriam descartados imprudentemente. Há diversas discussões construídas por teóricos no campo da estética que são respaldados por exemplos e, ainda assim, capazes de serem contraditos por outro estudioso na mesma medida. No entanto, se temas recorrentes foram abordados extensamente, significa que algo consistente deve existir ali. Algumas teorias demonstram que a arte pode proporcionar uma experiência estética por meio de propriedades distintas do “belo”, tais como o “sublime” e o “interessante”.

Berlyne (1971, p.123) reúne dois pontos semelhantes apresentados por Platão e Aristóteles que ajudam a esclarecer esta ideia:

Platão (em *Estadista*) escreveu que toda arte está “atenta contra o excesso e o déficit... a excelência e a beleza de toda obra de arte se devem a essa observância e medida”. Ele deixou claro que, por “medida”, ele queria dizer aproximação com a “média, a adequação, o oportuno e o devido, e com todas essas palavras, em suma, que denotam um padrão removido dos

extremos”. Um pouco mais tarde, Aristóteles (em *Ética a Nicômaco*) fez a mesma observação com uma concisão exemplar: “um mestre de qualquer arte evita o excesso e o insuficiente, mas busca o intermediário e o escolhe”.⁵

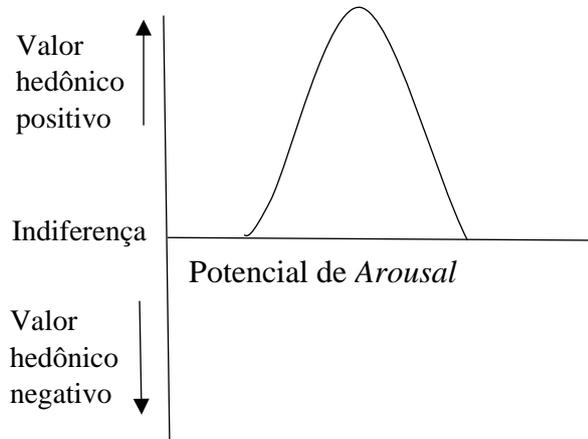
Os filósofos já pensavam em uma possibilidade de que a experiência estética seria garantida evitando excessos e escassez, e os estudos da estética experimental ajudam a fortalecer esta concepção. A teoria do potencial de *arousal* surge como uma maneira de explicar, do ponto de vista cognitivo, aquelas discussões que estavam no campo filosófico de Platão e Aristóteles. Sua representação gráfica se dá por meio de uma curva em forma de U invertido, baseada em um estudo de Wilhelm Wundt.

A curva de Wundt, um dos fundadores da psicologia experimental, foi apresentada pela primeira vez em 1874. Segundo Berlyne (1971), o psicólogo usou-a para apresentar seus pontos de vista sobre as relações entre o agradável e o desagradável, concebidos como atributos das experiências conscientes evocadas pelos estímulos e pela intensidade desses estímulos.

Berlyne (1971), no entanto, explica que devemos ampliar a interpretação dada por Wundt, oferecendo o modelo gráfico apresentado na figura 4. Para nós, a linha horizontal não representa apenas a intensidade do estímulo, mas também o potencial de excitação, que além da intensidade, envolve outros aspectos de estímulos que tendem a aumentar a excitação (*arousal*), incluindo propriedades biológicas significativas e simultâneas, como novidade/familiaridade e complexidade. A linha vertical representa o valor de prazer sentido pelo sujeito. Com base nas oscilações entre aumento e diminuição no prazer, representados na figura 4, em que as setas indicam a direção dos valores hedônicos positivo e negativo, é construída uma curva em U invertido, em que seu ápice representa um estágio intermediário de aspectos familiares e complexos de uma obra para um indivíduo.

⁵ Plato (in the *Statesman*) wrote that all arts are "on the watch against excess and déficit... the excellence and beauty of every work of art is due to this observance and measure. "He made it clear that by "measure" he meant approximation to the "mean and the fit and the opportune and the due and with all those words in short which deote a standard removed from the extremes". A little later, Aristotle (in the *Nicomachean Ethics*) made the same point with exemplar conciseness: "A máster of any art avoids excesso and defect but seeks the intermediate and chooses this".(BERLYNE, 1971, p. 123)

Figura 4 – Construção do esquema representativo do Potencial de Arousal de Berlyne baseado na curva de Wundt.

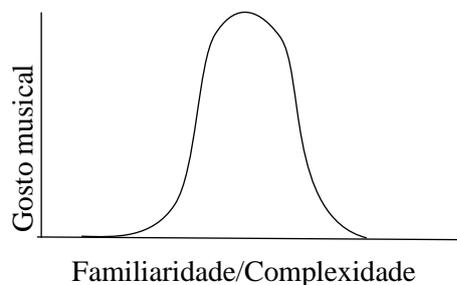


Fonte: Berlyne (1971, p. 89, tradução nossa).

Foi a partir desta teoria do potencial de *arousal* que Hargreaves, North e Tarrant (2006) desenvolveram um estudo buscando explicar o desenvolvimento do gosto musical. Os autores explicam que a junção da complexidade e da familiaridade que um ouvinte atribui a uma música determina uma resposta de gosto positiva, porém, quando atinge níveis moderados na escala do U invertido.

Assim, conforme podemos visualizar na figura seguinte, o gosto atinge níveis positivos quando a familiaridade/complexidade de uma música não se encontram em níveis baixos nem excessivos, mas sim, em uma escala intermediária.

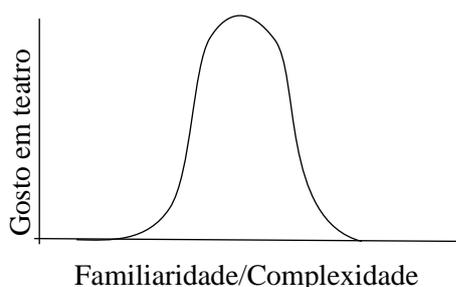
Figura 5 – O U invertido mostra a relação entre o gosto musical e as qualidades evocadoras de excitação ou arousal.



Fonte: Hargreaves; North; Tarrant (2006, p.139, tradução nossa).

Da mesma forma que o esquema de respostas ao estímulo musical foi ajustado para área teatral, as qualidades percebidas no potencial de *arousal* que são explicadas no campo musical também podem ser compreendidas na linguagem teatral. Assim, podemos ter o seguinte esquema:

Figura 6 – Adaptação do esquema do U invertido para explicar o gosto em Teatro.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Este modelo é claramente influenciado pelo pensamento behaviorista, pois focaliza nos efeitos físicos observáveis. Ou seja, os estudos mostraram que o potencial de *arousal* ativa diversos aspectos do organismo, e que sua compreensão auxilia no entendimento do desenvolvimento do gosto em música a partir da familiaridade que o ouvinte possui com a música e da complexidade dela, desde que não sejam insuficientes nem demasiados, mas sim, estejam em níveis intermediários.

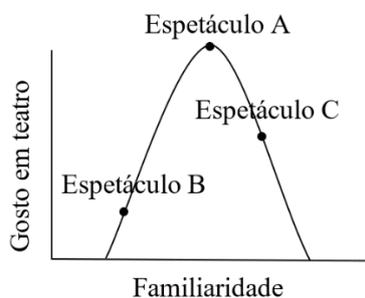
Pensando em Teatro, estas mesmas características podem ser percebidas. Espetáculos considerados familiares são aqueles em que o espectador consegue identificar facilmente todos os elementos presentes e associa ao que é mais comum em sua rotina, como as novelas ou alguns tipos de filmes (para o caso de um espectador em estágio de desenvolvimento inicial, sem muito contato com obras teatrais) que seguem a poética mimética ou naturalista. Pavis (2008, p.261) explica que a “representação naturalista se dá como sendo a própria realidade, e não como uma transposição artística no palco”. Ou seja, a representação naturalista busca representar aquilo que existe tal como é na sociedade.

Uma pessoa que nunca viu Teatro, por exemplo, pode achar que uma obra do estilo contemporâneo não seria considerada de seu gosto particular, pois

espetáculos desta linguagem são absolutamente inversos à poética naturalista. Esta oposição reside em parte no cerne da oposição drama e pós-drama, pois obras que seguem este último estilo são conhecidas por vezes como Teatros da desconstrução do drama - como Lehmann (2007, p. 69) detalha, “ele pode ser concebido muito mais como desdobramento e florescimento de um potencial de desagregação de desmontagem, de desconstrução no próprio drama”. Estes processos de desmontagem e desconstrução se referem à fuga da linearidade aristotélica comum das obras com linguagem naturalista, pois, neste momento, a noção de tempo e espaço podem ser desconstruídas. De qualquer modo, como observamos na fala de Lehmann (2007), por mais que o termo pós-dramático possa sugerir que se trata de uma obra que ultrapasse os limites do drama, que vá “além” do drama, ainda assim, isto não implica em uma ruptura daquilo que essencialmente se caracteriza como uma obra dramática, que no caso se trata do aspecto representativo.

Um espectador em provável estágio de desenvolvimento inicial, e familiarizado com o naturalismo presente nas novelas, ao se deparar com um espetáculo com características desta linguagem, pode encontrar uma familiaridade baixa ou alta, conforme pode ser visualizado na ilustração seguinte. Nela o Espetáculo A corresponde à obra naturalista, o Espetáculo B diz respeito a uma criação surrealista, e o Espetáculo C se refere a uma obra já assistida mais de uma vez.

Figura 7 – Relação de familiaridade com gosto em Teatro.



Fonte: Elaborada pelo autor (2020).

Na Figura 7, podemos perceber que o gosto do sujeito é maior quando a familiaridade se encontra em estágio intermediário, como no Espetáculo A.

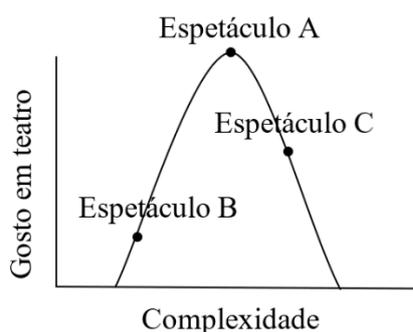
Quanto à familiaridade, podemos notar que o Espetáculo C, que corresponde a uma obra assistida mais de uma vez, naturalmente já atinge um nível de familiaridade maior, pois espera-se que o espectador já imagine do que se trata e sua memória pode ser utilizada para trazer à tona cenas específicas que ocasionam na diminuição de possíveis emoções, que poderiam influenciar no seu gosto pela obra a partir de quebras de expectativas já superadas pelo conhecimento prévio do trabalho apresentado (conhecer possíveis *spoilers*, por exemplo), causando assim uma conseqüente redução do gosto na medida em que o espetáculo se torna mais familiar. Se lembrarmos que, na classificação dos estados emocionais da figura 3, a dimensão da atenção envolve o sentimento surpresa, na situação aqui sugerida este sentimento se encontra reduzido pelo estado de conhecimento prévio da cena. Uma vez que o sentimento surpresa é classificado como uma emoção que pode gerar resposta positiva, a sua diminuição na experiência do indivíduo pode provocar resposta contrária, subtraindo a resposta positiva e a aproximando do nível negativo, diminuindo, portanto, a curva do U invertido na escala do potencial de *arousal* (BERLYNE, 1971), conforme ilustrada pelo espetáculo C na figura 7, fundamentado no aspecto de familiaridade.

O Espetáculo B, também da Figura 7, que se refere ao Teatro surrealista, se for assistido por um espectador que nunca viu Teatro, e está acostumado apenas com dramatizações de novelas e de determinados filmes, terá um grau de familiaridade baixo, motivando que o gosto pela obra também possua maiores possibilidades de ser baixo, pois os prováveis sentimentos que podem ser gerados no espectador devem ser aqueles da dimensão da rejeição, que vimos na classificação da figura 3 sendo, no caso, o desprezo e o desgosto, uma vez que o grau de exigência de conhecimento necessário para decifrar os signos deste tipo de obra necessita contato direto e constante com este tipo de linguagem, tornando a familiaridade um requisito quase obrigatório para facilitar o entendimento deste tipo de espetáculo. Deste modo, a familiaridade não atinge níveis intermediários na curva do U invertido (BERLYNE, 1971), ficando registrado o espetáculo B no início desta subida, conforme vemos na figura 7, produzindo uma resposta de gosto desfavorável. Estas características são de espectadores em provável estágio de desenvolvimento inicial.

Por outro lado, um espectador em estágio de desenvolvimento final, tende a apresentar respostas diferentes. Nos apropriando do exemplo anterior sobre uma obra surrealista, os sentimentos provocados em um espectador neste estágio podem ser surpresa, alegria ou felicidade, que dentro da classificação das emoções da figura 3 representam as dimensões do prazer e da atenção, sendo estas consideradas emoções positivas, construindo, portanto, uma provável resposta de gosto positiva. Na curva do U invertido (BERLYNE, 1971), o espetáculo B iria subir sua familiaridade para o ponto mais alto, no caso do espectador em estágio final, e não estaria no seu local ilustrado na figura 7.

A familiaridade é um aspecto que age em conjunto com a complexidade da obra para construir a resposta do espectador na curva do potencial de *arousal*. Na figura 8, há um gráfico específico para exemplificar a relação da complexidade no gosto em Teatro.

Figura 8 – Relação da complexidade com gosto em Teatro



Fonte: Elaborada pelo autor.

Na figura 8, é possível verificar que o U invertido também é evidente, pois o gosto é maior quando a complexidade atinge nível intermediário no Espetáculo A.

No Espetáculo A da Figura 8, que representa a obra se utilizando da poética naturalista, para um apreciador acostumado com novelas e filmes ou mesmo familiarizado apenas com espetáculos naturalistas, o grau de complexidade se aproxima do que vimos no nível de familiaridade, atingindo padrões intermediários. Assim, para este espectador o gosto pelo espetáculo tende a atingir resultados positivos. No entanto, para um espectador em provável

estágio de desenvolvimento final, a complexidade da obra cai para níveis baixos, de modo que os sentimentos provocados nele serão diferentes daqueles que devem ser estimulados em um espectador iniciante. Ao se desviar para níveis baixos, conforme a representação na figura 8, um espectador em estágio final teria resposta de gosto negativa seguindo a hipótese do potencial de *arousal* (BERLYNE, 1971), por se distanciar do ápice que constrói a curva do U invertido.

Podemos observar, também, que o Espetáculo C (que representa a obra assistida mais de uma vez) apresenta baixos níveis de complexidade para um espectador em termos de desenvolvimento inicial, o que é natural se considerarmos que há uma tendência típica para que seja facilitada a identificação e a interpretação dos signos de uma obra teatral na medida em que passamos a repetir o número de sessões que apreciamos um determinado espetáculo, diminuindo, assim, o nível de complexidade dele. Na medida que a complexidade da obra se torna baixa, o gosto pela mesma tende a diminuir, baseado em sentimentos negativos como o desprezo e o desgosto, que podem ser mais comuns em surgir, e que pertencem às dimensões da rejeição e do desprazer na classificação da figura 3, pois não se torna estimulante para a mente decifrar signos que já estão evidentes. Isto se relaciona com o que Berlyne (1971) explica dentro dos efeitos sensoriais quando ocorre mudança nos órgãos dos sentidos, pois, torna-se necessário ampliar a intensidade dos estímulos para que haja ativação nos níveis de excitação, e no caso do exemplo dado anteriormente, um espetáculo assistido mais de uma vez tende a diminuir a intensidade dos estímulos devido ao baixo nível de complexidade. O exemplo do Espetáculo C que corresponde a um trabalho já assistido poderia até ser substituído por um espetáculo infantil, mesmo nunca assistido, sendo apresentado a um público adulto. Da mesma maneira, o nível de complexidade tende a diminuir, pois os criadores da obra tendem a construir um modelo de espetáculo quase didático, que para um adulto possui um nível de complexidade baixa ou pouco desafiador para a habilidade de decifrar signos teatrais, diminuindo, também, a intensidade dos estímulos necessários para ativar a sua excitação na escala do U invertido.

No Espetáculo B da Figura 8, a obra surrealista pode ter um grau de complexidade elevado para o espectador que está habituado aos espetáculos

naturalistas ou para quem possui apenas as novelas, os filmes e as séries de televisão como referências, sendo aqui considerados estes espectadores como iniciantes. Quando isso acontece, o gosto pela obra contemporânea tende a baixar, pois o sentido dela diminui já que as possibilidades do espectador de identificar e interpretar os signos da cena são reduzidas diante da complexidade que reside nela. Esta resposta é baseada nos prováveis sentimentos de desprezo e desgosto das dimensões da rejeição e do desprazer na classificação dos estados emocionais. Assim, a resposta do espectador iniciante não atinge o pico em nível intermediário na curva do U invertido (BERLYNE, 1971), sendo que este ponto provavelmente deve ser atingido pelo espectador em estágio de desenvolvimento final, devido aos sentimentos de surpresa e alegria que podem circundar sua resposta ao apreciar a obra.

As emoções sugeridas nas respostas naturalmente dependem do conteúdo da obra como um todo, pois não são incitadas apenas pela linguagem de encenação na qual ela é criada. Há obras que, somente pelo seu gênero, já possuem intenções de provocar determinadas emoções em seu espectador, como a comédia, que busca a alegria expressa pelo riso, e a tragédia, que aborda o sofrimento e a tristeza. Ao alcançar os sentimentos que a obra induz, o espectador estará tendo uma experiência estética agradável, sendo que, ao se desviar dos sentimentos que o gênero da obra o conduz, é que sua resposta de gosto pode ser negativa. Um espetáculo de tragédia que causa o choro nos espectadores, por exemplo, embora provoque sentimentos negativos, estará, provavelmente, produzindo uma resposta de gosto favorável, porque sua resposta emocional estará indo ao encontro dos prováveis objetivos sugeridos pela obra, sendo assim, seu gosto pela obra tende a ser positivo.

Sendo assim, é importante frisar que os sentimentos que foram embasados para ilustrar a construção da resposta de gosto na curva do U invertido das figuras anteriores, dependem de um resultado da interação entre o objetivo da obra e a resposta emocional do espectador, e apenas analisando este contexto é que a sua reação de gosto deve ser considerada como positiva ou negativa. É aí que reside a colaboração do elemento “contexto”, ilustrado na figura 2 como parte do esquema de resposta do gosto teatral. Não se pode, portanto, julgar que todo sentimento de tristeza gerado em um espectador a partir

da obra representa desgosto por ela, da mesma forma que nem sempre rir da obra representa gostar dela.

Considerando, então, a classificação das emoções nas dimensões Atenção-Rejeição e Prazer-Desprazer criadas por Schlosber (apud BERLYNE, 1971), podemos supor que as respostas de gosto desfavoráveis são aquelas que envolvem com mais frequência respostas emocionais contendo os sentimentos vistos nas dimensões da Rejeição e do Desprazer, ocorrendo isto, porém, na situação em que não seja o objetivo da obra provocar tais sentimentos, pois é a ocorrência deles sem intenção da obra que deve baixar os níveis de excitação dos indivíduos. Esses sentimentos são a raiva, a obsessão, o medo, o sofrimento, o desprezo e o desgosto. Enquanto isso, o gosto favorável provavelmente contem nas respostas dos indivíduos os sentimentos das dimensões do Prazer e da Atenção, como o amor, a alegria, a felicidade e a surpresa.

Resumidamente, para exemplificar, no caso de uma pessoa que nunca estudou Teatro formalmente e nem teve experiências práticas de qualquer natureza nesta área, ao assistir uma cena contemporânea há maior probabilidade de serem despertados sentimentos de desprezo e de desgosto, que se inserem, portanto, na dimensão da rejeição, dentro das classificações dos estados emocionais. Isso ocorre porque essa pessoa não possui as ferramentas necessárias para a compreensão da obra que é apresentada, pelo menos em termos da expressividade e da técnica que envolvem o espetáculo, aspectos que só podem ser garantidos profundamente a partir de instrumentalização. Logo, o que pode ser percebido por uma pessoa nestas condições, pode estar limitado a questões básicas como o tema da obra, que não exige um conhecimento avançado para ser percebido, ainda que, para uma pessoa nesta situação exemplificada, isso possa se tornar uma ação desafiadora.

Sendo assim, a partir das emoções provocadas nos espectadores, tendo como base referencial as dimensões da Atenção-Rejeição e do Prazer-Desprazer, combinadas com o grau de familiaridade e de complexidade das obras de acordo com a teoria do potencial de *arousal* (BERLYNE, 1971), foi elaborado um quadro com características que podem ser observadas em dois estágios de desenvolvimento.

Quadro 1 – Estágios de desenvolvimento do gosto em Teatro com base na teoria do *Potencial de Arousal*

Estágios de desenvolvimento	Características que podem ser observadas em cada estágio
Inicial	Espetáculos naturalistas são preferidos, devido ao nível de complexidade acessível para quem não possui instrumentalização aprofundada em escolas ou universidades, combinado com o fato de ser familiar a quem possui afinidade com a linguagem do cinema e da televisão. Esse tipo de espetáculo pode provocar sentimentos de amor, de alegria, de felicidade e de surpresa na resposta estética destas pessoas, pois o nível de excitação tende a ser estimulado por emoções positivas na escala da classificação dos estados emocionais, que se estabelecem nas dimensões do prazer e da atenção. Os aspectos de familiaridade e de complexidade podem ser alterados na escala do U invertido caso o espetáculo tenha sido assistido mais de uma vez pelo espectador, afetando, conseqüentemente, a resposta de gosto dele.
Final	Espetáculos surrealistas, absurdos ou demais cenas contemporâneas são preferidos e podem provocar sentimentos de surpresa, alegria e felicidade, que são característicos das dimensões do prazer e da atenção. Por se tratarem de emoções consideradas positivas na classificação das emoções, a resposta de gosto baseada nestes sentimentos tende a ser positiva para o espectador. Para isto, no entanto, é necessário que o espetáculo esteja com a familiaridade e a complexidade em padrões intermediários. Neste estágio, o espectador se apropria da familiaridade com a obra ou com os artistas envolvidos nela para construir novas percepções sobre ela, revendo seu julgamento sobre aspectos técnicos e estéticos acerca da obra.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Considerando o que foi discutido até o momento, notamos que há evidências teóricas que nos permitem fazer as associações que foram sugeridas no quadro 1. No entanto, é necessário verificar na análise de dados que será realizada neste trabalho uma possível confirmação e a consistência de tudo o que foi exposto aqui. Afinal, a teoria do potencial de *arousal* pertence ao grupo

da estética experimental justamente pela possibilidade de ser testada a partir de estudos envolvendo a realização de experimentos.

3.2 TEORIA DOS MODELOS PROTOTÍPICOS

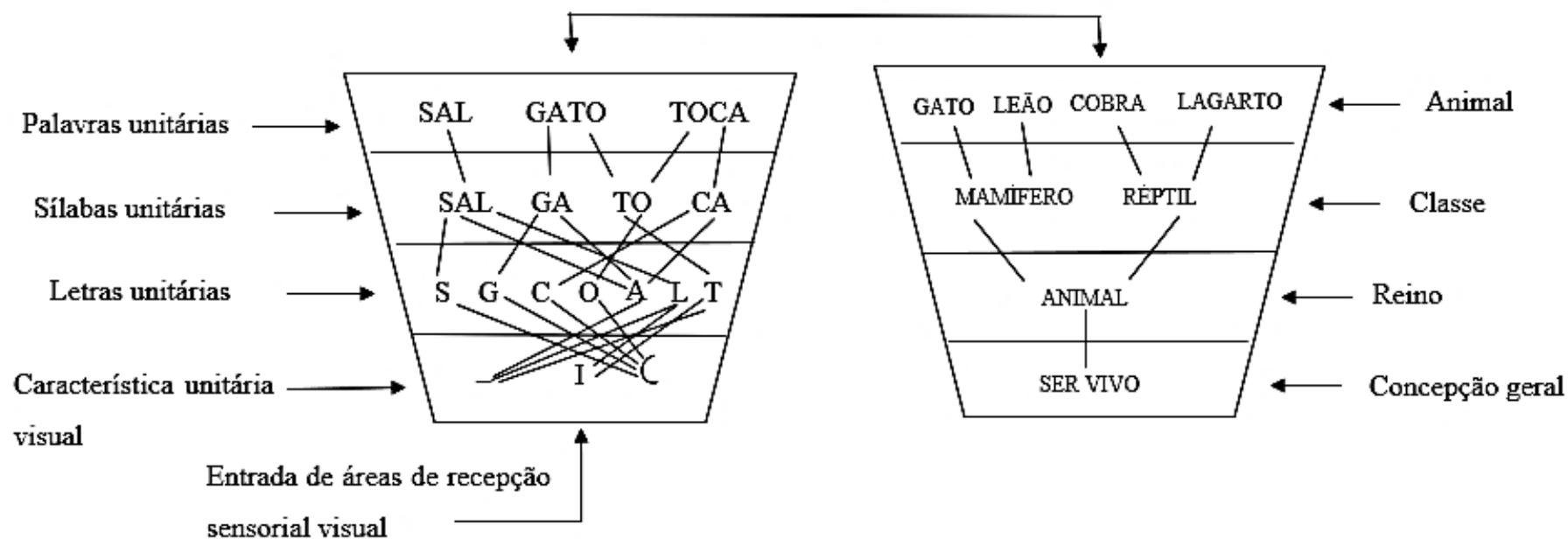
Martindale (1988) conta que a mente pode ser entendida como um conjunto de unidades cognitivas interconectadas, divididas em “analisadores” com setores dedicados a diferentes processos perceptivos e conceituais. Existe, portanto, um analisador sensorial para cada um dos sentidos. A saída dos analisadores sensoriais vai para os analisadores perceptivos. Teoricamente, existe um analisador perceptivo separado para cada uma das classes de objetos que podemos reconhecer (MARTINDALE, 1984). Ou seja, pode haver analisadores separados para palavras escritas, palavras faladas, rostos humanos, pequenos objetos manipuláveis ou grandes objetos imóveis e assim por diante, exemplifica o autor.

A base para esta afirmação consiste no fato de que danos cerebrais localizados podem prejudicar a capacidade de reconhecer ou perceber qualquer uma das classes anteriores de percepções sem interferir na capacidade de perceber as outras (MARTINDALE, 1994).

Um modelo de analisador típico está ilustrado na figura 9 (na próxima página), baseado na ilustração de Martindale (1984).

Martindale (1984) explica que a entrada do campo perceptual ocorre pela parte inferior do analisador, conforme podemos visualizar na figura 9. Lá, verificamos o gráfico “l” como uma característica unitária visual ligada às letras “L” e “T”. Isto ocorre porque o gráfico “l” é quem constitui estas duas consoantes a partir da junção de dois elementos unitários “l”. Logo, cada unidade cognitiva está conectada a uma outra unidade no próximo nível mais alto (por exemplo: G – GA – GATO). O autor completa afirmando que são necessárias 10 unidades de características distintas que classificam linhas, curvas, ângulos e outros gráficos, para definir as 26 letras do idioma inglês (MARTINDALE, 1984). Transpondo para a realidade brasileira esta informação se mantém, uma vez que a língua portuguesa utiliza as mesmas 26 letras do alfabeto inglês.

Figura 9 – Adaptação da estrutura hipotética de um analisador perceptual (à esquerda) e semântico (à direita).



Fonte: Martindale (1984, p. 59).

Assim, as unidades de letras são conectadas às unidades de sílabas, das quais existem cerca de 10 mil para o inglês, e as unidades de sílabas são conectadas a unidades que classificam palavras inteiras (MARTINDALE, 1984).

O autor exemplifica como ocorre este processo de percepção:

A percepção de uma palavra impressa corresponde hipoteticamente à ativação de unidades de letras classificadoras, de letras individuais e de palavras inteiras. Em cada um desses níveis, as unidades cognitivas são geralmente conectadas de forma inibitória lateralmente, com as unidades classificando as coisas mais semelhantes sendo “mais próximas” umas das outras e, portanto, mais capazes de inibir as outras. Por exemplo, no nível das letras individuais, quanto mais recursos duas palavras compartilharem, mais próximas as unidades cognitivas que as classificam devem estar. (MARTINDALE e MOORE, 1988, p. 661)⁶

Quando lemos a palavra GATO, nós sabemos do que se trata. Segundo Martindale (1984), esta informação é supostamente armazenada na memória semântica. Assim, a classificação da percepção unitária GATO é hipoteticamente conectada a uma unidade no nível superior do analisador semântico que decodifica o conceito de “gato” e que, conforme a figura 9, nos levará à conexão com um mamífero e, subsequentemente, a um animal, ou seja, a um conhecimento que já temos previamente para poder interligá-los.

Portanto, é assim que funciona a rede de conexões das unidades cognitivas que compõem a mente humana. Segundo Martindale (1984), teoricamente todos os analisadores são construídos da mesma maneira: eles são multicamadas, com mais elementos quanto maior o nível do analisador. Ainda, segundo o autor, “em qualquer nível, o princípio da organização é o de semelhança – quanto mais semelhante a informação classificada por duas unidades, mais próximas elas estão” (MARTINDALE, 1984, p. 60)⁷.

⁶ The perception of a printed word hypothetically corresponds to activation of cognitive units coding letter features, individual letters, and whole words. On each of these levels, cognitive units are generally connected in a lateral inhibitory fashion, with the units coding more similar things being "closer" to one another and hence more able to inhibit one another. For example, on the level of individual letters, the more features that two letters share, the closer together the cognitive units coding them should be. (MARTINDALE and MOORE, 1988, p.661)

⁷ On any level, the principle of arrangement is one of similarity: The more similar the information coded by two units, the closer together they are. (MARTINDALE, 1984, p.60)

Martindale e Moore (1988) explicam a relação do prazer estético com esse processo de decodificação cognitiva:

Teoricamente, o prazer estético é “computado” no mesmo conjunto de analisadores que são dedicados aos processos perceptivos e conceituais (Martindale, 1984, no prelo). Sendo assim, então toda percepção e cognição geram pelo menos algum grau de prazer ou desprazer. A percepção de um rosto, por exemplo, corresponde à ativação de unidades cognitivas em um analisador dedicado à percepção facial. A preferência estética induzida por uma face corresponde à ativação de exatamente o mesmo conjunto de unidades cognitivas envolvidas na percepção da face. (MARTINDALE e MOORE, p. 662, 1988, tradução nossa).⁸

Nesse sentido, Martindale (1988b) ainda esclarece que a percepção ou reconhecimento tem a ver exatamente com quais unidades cognitivas são ativadas, enquanto o prazer estético tem a ver com a quantidade líquida de ativação dessas unidades. Hipoteticamente, defende o autor, não há um “analisador hedônico” separado, composto por unidades cognitivas organizadas em termos de similaridade preferencial.

Ao contrário da teoria do potencial de *arousal*, proposta por Berlyne (1971), baseada em aspectos observáveis e que vimos anteriormente, Martindale e Moore (1988) propõem uma teoria cognitiva de preferência estética, e é a partir desta teoria que os autores buscam explicar o prazer estético.

Segundo Martindale e Moore (1988) este tipo de prazer é provocado por percepções estéticas que não despertam fortes emoções ou motivação. Exemplos citados pelos autores são um pôr do sol, uma pintura, uma prova matemática elegante ou uma peça musical. Quanto mais fortemente estes estímulos estiverem ativando esquemas mentais, mais prazer eles produzem.

Os autores explicam que o modelo pode ser visto como uma variante moderna das teorias de Marshall (1894), Thorndike (1914) e Troland (1920) de que o prazer surge “quando uma unidade cognitiva em um estado acima do

⁸ Theoretically, aesthetic pleasure is "computed" in the same set of analyzers that are devoted to perceptual and conceptual processes (Martindale, 1984, in press). If this is the case, then all perception and cognition engender at least some degree of pleasure or displeasure. Perception of a face, for example, corresponds to activation of cognitive units in an analyzer devoted to face perception. Aesthetic preference induced by a face corresponds to activation of exactly the same set of cognitive units involved in perceiving the face. (MARTINDALE, 1988, 662).

normal de gerar resposta é ativada, enquanto o desprazer surge quando a capacidade da unidade cognitiva de responder está abaixo do normal” (MARTINDALE e MOORE, 1988, p. 661)⁹.

Segundo os autores, a nossa capacidade cognitiva de responder um estímulo estético pode determinar uma resposta prazerosa ou desprazerosa de acordo com o estado das unidades cognitivas que agem nesse processo, estando relacionada ao seu nível estar abaixo do normal ou acima do normal na capacidade de gerar respostas.

Nesse sentido, voltando para nosso objetivo de estudo, que visa entender o gosto teatral, uma pergunta simples sobre qual das duas imagens (figuras 10 e 11) a seguir aparenta representar melhor o que seria um espetáculo teatral, provavelmente teria uma resposta rápida dada por um espectador que tenha pouca experiência ou conhecimento teatral, escolhendo ele apenas uma opção: a primeira figura apresentada.

Figura 10 – A cena mostra as personagens usando figurinos condizentes com os que são encontrados na realidade.



Fonte: Dinah Cesare (2013).

⁹ when a cognitive unit in a hypernormal state of readiness is activated, whereas displeasure arises when the cognitive unit's capacity to respond is hyponormal. (MARTINDALE, 1988a, 661).

Figura 11– Nesta cena há público nas laterais inferiores e em áreas laterais superiores enquanto a cena acontece no meio do público, diferentemente de um palco tradicional.



Fonte: Teatro da Vertigem (2000).

Enquanto a figura 10 mostra uma cena da peça *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues (obra que marcou o início do Teatro moderno no Brasil), encenada em um palco italiano tradicional, com um cenário trazendo uma estrutura para delimitar aspectos do espetáculo que se dão em três planos (do real, da memória e da alucinação), a figura 11 mostra uma visão panorâmica de uma cena do espetáculo *Apocalipse 1.11* do grupo Teatro da Vertigem, encenada em um presídio, em formato de Teatro político e que buscava confrontar os limites entre o real e o ficcional, enquanto possibilitava novas relações de interação do público com a obra.

Um espetáculo teatral em geral apresenta elementos básicos como atores, cenário, figurino, maquiagem, iluminação, sonoplastia e dramaturgia. Se um espectador tiver conhecimento que uma obra teatral só ocorre se houver este conjunto de itens, a tendência é que o contato com uma montagem que não apresente esses elementos de forma evidente acarrete em dificuldades no seu processo de rede de conexões de unidades cognitivas e, principalmente, de seu sistema analisador. Essa questão pode levar o espectador a não gerar uma resposta de gosto positiva para uma obra teatral, por exemplo, contendo atores sem fala, ou todos nus em cena (aparentando uma ausência dos elementos dramaturgia e figurino, embora eles possam estar presentes de outra forma).

A tendência, neste caso, é que um espectador sem conhecimentos aprofundados em Teatro, a respeito das diversas linguagens de encenações, demonstre dificuldades para estabelecer conexões entre o que se vê em cena na figura 11 e o seu modelo de Teatro já conhecido, que, em geral, costuma ter um palco plano de frente para uma plateia, em formato conhecido como italiano, pois este é o modelo mais difundido no mundo ocidental.

Logo, se o processo de percepção necessita gerar interconexões entre as unidades cognitivas classificadoras, isto só poderá ocorrer se houver um conhecimento prévio armazenado na memória semântica, uma vez que se torna improvável uma unidade cognitiva se conectar a outra buscando gerar um significado que se desconhece.

Por exemplo, um espectador dificilmente irá assistir à montagem da peça *Édipo Rei* de Sófocles e dizer que gosta de como a tragédia clássica grega trata a relação dos homens com os deuses, transcendendo os limites da realidade física, se não tiver conhecimento de que a obra foi de fato escrita no período da Grécia Antiga por um tragediógrafo em meio a uma sociedade que acreditava fortemente em diversos deuses (BERTHOLD, 2001).

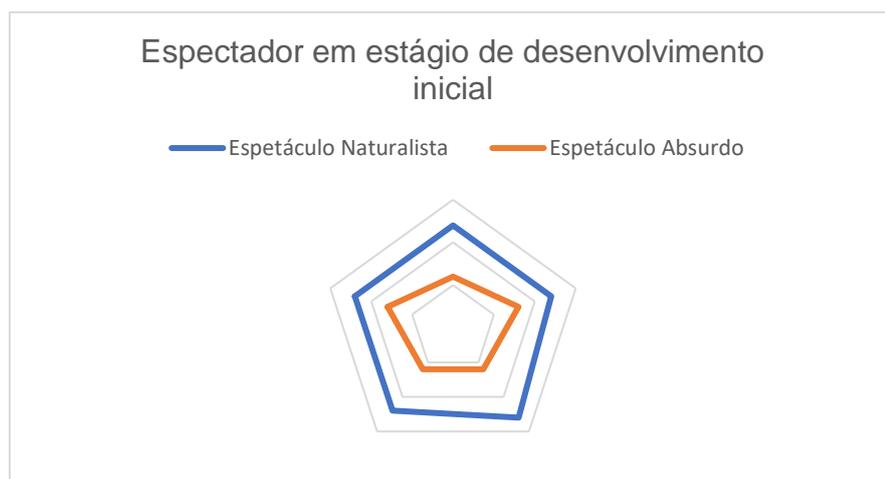
Uma vez que faltam conhecimentos específicos suficientes para possibilitar as interconexões das unidades cognitivas e seus respectivos analisadores, a resposta estética do indivíduo poderá ser negativa, pois pode haver uma rejeição gerada pela dificuldade na capacidade de perceber em qual classe aquela informação se insere. Ou seja, conforme o exemplo das figuras 10 e 11, apenas a forma espacial como a obra artística se apresenta já pode provocar reações negativas.

Martindale e Moore (1988) ressaltam que as unidades cognitivas diferem em sua força – ou seja, em como elas podem ser ativadas. Ao que tudo indica, as unidades que classificam estímulos mais prototípicos ou mais frequentemente encontrados são mais fortes do que aquelas que classificam estímulos atípicos ou não frequentes.

Os autores explicam inclusive que, no nível cognitivo, forças variadas de unidades cognitivas podem ser utilizadas para explicar uma variedade de fenômenos, tais como o fato de perguntas sobre itens prototípicos serem respondidas com mais rapidez do que as perguntas sobre itens atípicos (MARTINDALE e MOORE, 1988). Ou seja, mais uma vez é reforçada ideia do

exemplo mostrado nas figuras 10 e 11, de que a figura 10 seria escolhida com mais facilidade por um espectador considerado hipoteticamente em um estágio de desenvolvimento inicial de seus gostos teatrais e, também, em estágio inicial de aprendizagem sobre Teatro.

Figura 12 – Representação esquemática da resposta do gosto teatral por um espectador em estágio de desenvolvimento inicial no modelo prototípico.



Fonte: Elaborada pelo autor.

No modelo prototípico representado pela figura 12, a resposta do espectador para um espetáculo naturalista apresenta a ocupação de um espaço maior na cor azul, ultrapassando os limites ocupados na figura por uma obra absurda, para representar o sentido positivo do gosto do espectador.

Isso acontece porque no modelo de protótipos o espectador pode perceber características familiares daquelas classes que fazem parte do seu cotidiano, como no exemplo da figura 10 e na referência anteriormente apresentada, relativa a um espectador em estágio de desenvolvimento inicial. Em um espetáculo naturalista, que está próximo das novelas e dos filmes que costumam fazer parte da rotina da maior parte dos cidadãos brasileiros, é facilitada a percepção do mundo em que a obra se apresenta, gerando maiores possibilidades de que ela cause uma resposta positiva no gosto do espectador, a partir da ativação em maior quantidade de determinadas unidades cognitivas ligadas às classes responsáveis pela percepção desta obra.

Por outro lado, conforme representado na figura seguinte e também conforme sugerido por Hargreaves, North e Tarrant (2006), este esquema se inverte na medida em que o espectador passa a alcançar um estágio de desenvolvimento final.

Figura 13 – Representação esquemática da resposta do gosto teatral por um espectador em estágio de desenvolvimento final no modelo prototípico.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Neste estágio de desenvolvimento, supõe-se que os espetáculos naturalistas tendem a gerar respostas positivas em menor intensidade se comparadas com as obras absurdas, uma vez que, para um espectador neste estágio, espetáculos naturalistas não exigem muito exercício mental para decifrar e interpretar os signos presentes na cena, que costumam aparecer de maneira bastante clara, justamente como costumam ser mostrados em novelas e em alguns filmes.

Espectadores com características deste estágio de desenvolvimento tendem a ser mais exigentes com o grau intelectual presente nas obras. Dramaturgias superficiais, iluminação desconexa com o tema da cena, figurinos sem diálogo com a proposta cênica são exemplos de críticas que não passam despercebidas por um espectador instrumentalizado ao identificar estes aspectos durante uma apresentação de um espetáculo.

Além do mais, as tendências de cenas pós-dramáticas que surgem na contemporaneidade são proposições dos artistas aos espectadores que buscam alterar o seu modo de recepção a partir da mudança na “sequência da ação

dramática [que] não se estabelece mais como eixo de leitura e análise da cena teatral” (DESGRANGES, 2012, p. 36). Tais mudanças são explicadas por Ryngaert e Sermon (2006) de modo que a ação A depende de B, enquanto B está ligado a C, de maneira que se estabelece uma ligação entre as partes.

Desgranges (2012) no entanto ressalta que esta alteração não se trata de um abandono de elementos das formas dramáticas, pelo contrário, eles estão sempre presentes. O que se propõe é um questionamento ao hábito perceptivo enraizado a este modo de apresentação.

Estes dois esquemas representativos de estágios de desenvolvimento inicial (figura 12) e final (figura 13) de gosto teatral foram usados apenas para demonstrar que os gostos são manifestados de formas diferentes por cada indivíduo de acordo com seu nível de educação artística e seu contato com a arte, de maneira que cada estágio detém características diferentes em concordância com seu nível de desenvolvimento.

Considerando então que o prazer estético está condicionado ao volume (quantidade líquida) das unidades cognitivas que são ativadas, e esta ativação está submetida aos analisadores perceptuais e conceituais que são capazes de detectar e dar significado aos aspectos que constituem a obra teatral – uma vez que não há, hipoteticamente, um “analisador hedônico” em específico para este processo –, podemos deduzir que o gosto por uma peça tende a ser maior na medida em que o espectador possui um maior domínio geral sobre os elementos que compõem o espetáculo.

Assim sendo, não se trata apenas de uma questão de quantidade, mas do resultado de uma interação entre os estímulos percebidos e o processamento deles pelo indivíduo. Este resultado provoca prazer quando a unidade cognitiva que se encontra em estado acima do normal de gerar respostas é ativada, de modo que o contrário, o desprazer, surge quando a capacidade da unidade cognitiva de responder está abaixo do normal (MARTINDALE e MOORE, 1988). É importante lembrar ainda que, segundo os autores, tudo indica que as unidades que classificam estímulos mais prototípicos ou mais frequentemente encontrados são mais fortes do que aquelas que classificam estímulos atípicos. Assim sendo, podemos propor uma teoria de desenvolvimento de gosto teatral baseada em um modelo prototípico, conforme o quadro a seguir.

Quadro 2 – Estágios de desenvolvimento do gosto teatral baseados no modelo prototípico.

Estágios de Desenvolvimento do gosto	Características que podem ser observadas em cada estágio
Inicial	Estímulos mais prototípicos para pessoas neste estágio podem estar associados aos espetáculos da linguagem naturalista, pois possuem familiaridade com a televisão e o cinema, que são mais populares e presentes no cotidiano da sociedade em geral. Desta forma, as unidades tendem a ser ativadas com mais força em obras naturalistas e com menor força em espetáculos contemporâneos e similares, devido à baixa familiaridade com os aspectos prototípicos que compõem estas obras.
Final	Neste nível é possível dizer que espetáculos naturalistas apresentam estímulos prototípicos abundantes, pois, para alcançar este estágio é necessário possuir conhecimentos acerca dos aspectos técnicos e estéticos que envolvem a obra teatral, o que se espera ser de domínio de quem possui formação ou experiência na área teatral. No entanto, considerando este histórico de formação e experiência, outras linguagens diferentes da naturalista como as absurdas, simbolistas, surrealistas, entre outras, podem apresentar estímulos prototípicos considerados mais frequentes do que os da linguagem naturalista, por esta ter sido substituída como foco de poética pelos modelos contemporâneos, seguindo o curso da história do Teatro. Desta forma, as cenas das linguagens contemporâneas e similares podem provocar ativação das unidades cognitivas em maior intensidade do que as da naturalista.

Fonte: Elaborado pelo autor.

No entanto, apenas a partir da análise dos dados que serão coletados é que as características de cada estágio poderão ser melhor esclarecidas. O que foi exposto até o momento, poderá, então, servir de base para guiar o estudo de possíveis estágios de desenvolvimento do gosto e das preferências em Teatro dentro da teoria dos modelos prototípicos.

3.3 TEORIA DE DESENVOLVIMENTO DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Nesta seção apresento a teoria de desenvolvimento da experiência estética proposta por Michael J. Parsons (1987). O autor construiu uma teoria aplicada especialmente o campo das artes visuais, no entanto, ao longo da discussão do assunto proposto, buscarei estabelecer relações com a linguagem teatral.

A teoria de Parsons (1987) envolve cinco estágios de desenvolvimento. O autor entende um estágio como um conjunto de ideias e não como propriedades pessoais. Um conjunto de ideias de um estágio, neste caso, se refere a um padrão ou estrutura de pressupostos internamente relacionados que tendem a atuar juntos na mente das pessoas como resultado de estarem internamente ou logicamente relacionados. Nesse sentido, descrever um estágio não é descrever uma pessoa, mas sim um conjunto de ideias características.

Parsons (1987) deixa claro que seu trabalho não fornece uma análise estatística de dados, trata-se apenas de uma abstração racional. Isto significa que a descrição dos estágios não necessariamente se aplica a uma pessoa particularmente, embora possamos nos reconhecer em qualquer estágio.

O autor acredita que a partir das ideias que as pessoas expressam é possível compreender como elas pensam. Ele exemplifica dizendo que a respeito de uma pintura as pessoas podem considerar o seu tema, ou sua forma e textura, ou as emoções expressadas. Estas são ideias comumente observadas para dizer que uma pintura possui determinado valor, diz Parsons (1987). O autor reforça que estas ideias são importantes, pois, elas estruturam nosso pensamento sobre as pinturas e, sendo assim, guiam nossa percepção e constroem nossas respostas.

Em Teatro isso não é muito diferente. Quando pedimos a uma pessoa sua opinião sobre determinado espetáculo que ela assistiu, sua resposta tende a envolver o tema que a obra abordou, o estilo visual de como os elementos se apresentaram (se eram de aspectos realistas, simbólicos ou outros), e as emoções que os atores representaram.

A teoria do desenvolvimento da apreciação de Parsons se estrutura em um grupo de quatro ideias principais: o tema; a expressividade; o meio, a forma

e o estilo; e o julgamento. Cada tópico é entendido de forma variada em diferentes estágios, sendo desenvolvidos cinco estágios no total, com temas também direcionados. Parsons (1987) justifica isto pela variedade de percepção demonstrada em cada uma das quatro ideias principais. Esta situação pode ser visualizada da seguinte forma:

Quadro 3 – Modelo de representação dos estágios de apreciação.

	Tema	Expressividade	Meio de expressão, Estilo e Forma	Julgamento
1º Estágio: Preferência		X		
2º Estágio: Beleza e Realismo	X	X	X	X
3º Estágio: Expressividade	X	X	X	X
4º Estágio: Meio de expressão, Estilo e Forma		X	X	X
5º Estágio: Autonomia				X

Fonte: Parsons (1987).

No quadro, são apresentados os cinco estágios com um x e a cor azul identificando qual das quatro ideias centrais desenvolvidas por Parsons (1987) manifesta característica marcante em um estágio específico. Podemos observar que nenhum dos temas centrais possuem abordagens nos cinco estágios. Isto se explica justamente pela particularidade que constitui cada etapa de desenvolvimento.

Para facilitar a compreensão, apresentarei as características de cada estágio individualmente, começando por todas as características que englobam o primeiro estágio que, neste caso, envolverá principalmente aspectos de expressividade. Na sequência desenvolvo o segundo e o terceiro estágio abordando todos os quatro temas centrais e, para finalizar, o quarto estágio discutirá os temas de expressividade, meio, forma e estilo, e o julgamento, sendo que este último também será abordado de maneira exclusiva no quinto estágio.

Antes de iniciar os detalhes de cada estágio, apresento uma breve visão geral dos cinco estágios de desenvolvimento.

1º Estágio: Preferência.

Parsons (1987) afirma que as principais características do primeiro estágio se referem a um prazer intuitivo, uma forte atração pela cor e uma resposta de gosto associada ao assunto da obra. “Crianças pequenas raramente encontram defeitos nas pinturas, não importa qual seja o tema ou o estilo delas. Elas gostam de cor, quanto mais, melhor” (PARSONS, 1987, p. 22)¹⁰. O autor afirma que elas geralmente estão conscientes do tema de uma pintura, isto é, daquilo que ela representa, mas permitem que associações e memórias entrem livremente em sua resposta. Uma característica comum é a aceitação feliz do que vem à mente, não distinguindo entre o relevante e o não relevante.

Do ponto de vista psicológico, nesta fase há pouca consciência do ponto de vista dos outros. Tudo ocorre na experiência, não há base para comparar a própria vivência com outro elemento referencial.

Esteticamente falando, neste estágio, as pinturas são um estímulo para uma experiência agradável, não importando o que ela está representando ou mesmo se não estiver representando algo. O ato de gostar de uma pintura se torna uma ação similar ao ato de julgar e, nesse sentido, se torna difícil imaginar uma pintura “ruim” (PARSONS, 1987).

2º Estágio: Beleza e Realismo.

A ideia predominante do estágio dois é o tema da pintura. Este estágio é estruturado em torno da ideia de representação, de acordo com Parsons (1987). Sendo assim, o objetivo básico de uma pintura se traduz em representar algo. O autor afirma que neste estágio, uma pintura é considerada melhor se o tema for atraente e se a representação seguir o estilo realista. Ainda, habilidade, paciência e cuidado são aspectos admiráveis pelos apreciadores neste estágio.

Psicologicamente, o estágio dois é considerado um avanço porque implicitamente reconhece o ponto de vista de outras pessoas, afirma Parsons (1987). A noção de representação requer a distinção entre o que qualquer pessoa poder ver e o que é meramente fruto da lembrança de um só. Parsons

¹⁰ Young children rarely find fault with paintings, no matter what their subject or style. They relish color, the more the better. (PARSONS, 1987, p.22, tradução nossa)

(1987) explica então que aceitar uma visão sobre o que é retratado significa entender que aquilo que um espectador associa à pintura pode não ser necessariamente o que os outros veem.

Do ponto de vista estético, Parsons (1987) acredita que o estágio dois é um avanço porque permite ao apreciador distinguir alguns aspectos da experiência como esteticamente relevantes (aqueles que têm a ver com o que é retratado) de alguns que não são (aqueles que não têm a ver com o que é retratado). O autor exemplifica dizendo que o Renoir pode ser considerado bom porque retrata um cachorro e cães são vistos como legais. Entretanto, esta última afirmação se tornou um fato sobre o cão e não sobre os gostos do espectador, tal como ocorre no primeiro estágio (gosto associado ao tema).

3º Estágio: Expressividade.

O terceiro estágio tem como base a expressividade da obra. De acordo com Parsons (1987), nós olhamos para as pinturas pela qualidade da experiência que elas podem provocar e, quanto mais intensa e interessante a experiência, melhor é considerada a pintura. O sentimento ou pensamento expresso pode ser considerado do artista, ou do espectador, ou de ambos. De qualquer modo, é sempre aquilo que pode ser interiormente apreendido por uma pessoa individualmente.

Neste estágio a beleza do tema tem sua importância deslocada para um plano secundário em relação ao que foi expresso, podendo direcionar para uma experiência de caráter genuinamente expressivo. Ao mesmo tempo, Parsons (1987, p. 23)¹¹ afirma que “o realismo do estilo e a habilidade não são fins em si mesmos, mas meios para expressar algo”. Ou seja, se no estágio anterior o estilo (com base em aspectos de habilidade, paciência e cuidado) era considerado como critério para valorizar uma obra, agora ele ocupa um lugar quase instrumental para a expressão de algo.

Do ponto de vista psicológico, o terceiro estágio é um avanço porque recai sobre uma nova consciência da interioridade da experiência dos outros e uma nova capacidade de compreender seus pensamentos e sentimentos

¹¹ “realism of style and skill are not ends in themselves but means to expressing something” (PARSONS, 1987, p. 23, tradução nossa)

particulares. Ao mesmo tempo, é estabelecida uma consciência da experiência como algo íntimo e único.

Esteticamente falando, o autor explica que o estágio três é visto como um avanço porque permite ver além da beleza que envolve o tema, transcendendo a visão sobre o estilo realista e sobre características como a habilidade do artista. Nesse estágio há possibilidades para uma gama mais ampla de trabalhos e uma melhor compreensão das suas qualidades expressivas.

4º Estágio: Meio de expressão, Estilo e Forma.

A novidade trazida por Parsons (1987) para este estágio é que o significado de uma pintura se torna uma conquista social e não individual. Isso significa dizer que o indivíduo passa a considerar as visões que uma determinada cultura constrói ao longo do tempo sobre determinados trabalhos artísticos a partir dos diálogos estabelecidos que abordam as obras. Nesse processo, são identificados aspectos mais ou menos significativos e que influenciam uns aos outros na forma de perceber o objeto artístico.

Aspectos relacionados ao meio de expressão, estilo e forma da obra podem ser apontados de maneira intersubjetiva. Assim, as interpretações abrem espaço para possíveis correções. Em suma, o significado da obra pode ser constituído a partir do que é discutido em determinado meio, de maneira que se torna mais forte que aquilo que é apreendido internamente por um indivíduo

Psicologicamente, o avanço aqui reside na capacidade de tomar a perspectiva de um determinado contexto cultural como um todo. Isso é considerado cognitivamente mais complexo do que apreender o estado mental de um indivíduo só. O exemplo dado por Parsons (1987) é que ao ler várias interpretações de uma obra e notar que cada uma faz sentido em seus próprios termos, ainda assim, elas constituem parte de uma mesma tradição.

Do ponto de vista estético, Parsons (1987) explica que o avanço ocorre devido ao significado atribuído ao meio de expressão, à forma e ao estilo, e por diferenciar o apelo literário do tema e do sentimento daquilo que é realizado no trabalho em si.

5º Estágio: Autonomia.

A ideia central deste estágio argumenta que o indivíduo deve julgar os conceitos e valores com os quais uma cultura constrói os significados das obras de arte, considerando ainda que estes valores mudam ao longo do tempo e

devem ser continuamente reajustados para se adequarem às circunstâncias contemporâneas.

Aqui, o julgamento é algo mais pessoal embora fundamentalmente social. A responsabilidade pelo julgamento reside inevitavelmente no eu, pois a experiência pessoal é o único campo de teste possível para o julgamento, e “só se pode afirmar ou corrigir visões aceitas à luz da melhor compreensão da própria experiência” (PARSONS, 1987, p.25)¹². Por outro lado, enquanto alguém é considerado individualmente responsável por isso, essa responsabilidade é para com os outros. A avaliação dos pontos de vistas aceitos é uma busca pela construção de um julgamento mais apropriado à luz da situação comum.

Psicologicamente, o avanço reside na necessidade de transcender o ponto de vista de uma determinada cultura. Isso requer a capacidade de levantar questões sobre posicionamentos estabelecidos e entender o próprio eu como capaz de responde-las.

Do ponto de vista estético, o autor defende que o avanço é justificado pela evocação de respostas mais sutis e pela consciência de que as expectativas tradicionais podem ser irreais. Entende-se também a prática da arte, tanto no ato de criar quanto no de apreciar, de forma mais adequada, como um constante reexame e ajustes do eu em uma situação comum, como a exploração de valores em circunstâncias de mudanças históricas.

Na sequência, serão descritas as características de cada um dos cinco estágios de desenvolvimento. Ao mesmo tempo, quando possível, serão traçados paralelos entre as características descritas por Parsons (1987) nas artes visuais com as que podem ser encontradas no Teatro.

3.3.1 Primeiro estágio de desenvolvimento: Preferências

Parsons (1987) buscou descrever o primeiro estágio de desenvolvimento focando mais no que é possível o indivíduo alcançar estando dentro deste estágio do que naquilo que ainda não é possível atingir. O autor inicia então afirmando que já nascemos dotados de um domínio estético que é inato, e que

¹² One can affirm or amend accepted views only in light of one's best understanding of one's own experiência. (PARSONS, 1987, p.25)

se não fosse isso, jamais poderíamos nos aprofundar esteticamente em ambientes educacionais, pois é necessário ser capaz de sentir prazer naturalmente com alguns objetos estéticos existentes no mundo para que esta experiência possa ser aprimorada.

O autor explica então que somos capazes de vivenciar experiências estéticas na maior parte do tempo, em qualquer nível. Fazemos isso quando observamos as aparências das coisas e as achamos interessantes. O que varia é a qualidade de nossa percepção, a experiência, e o caráter dos significados que encontramos nela.

Mesmo assim, Parsons (1987) explica que, naturalmente, as crianças pequenas não possuem a mesma capacidade de artistas ou críticos adultos, pois há uma série de insights sobre pinturas que elas não têm e que são de grande importância. Por essa razão, muitas qualidades estéticas significativas são inacessíveis para elas e sua experiência com a arte não possui, ainda, o mesmo caráter que a dos adultos possui. O desenvolvimento estético consiste precisamente na aquisição gradual desses insights. Alcançar os últimos estágios requer uma educação na qual possamos encontrar obras de arte com frequência e pensar criticamente sobre elas.

Segundo Parsons (1987), a cor é um elemento particularmente importante, pois é um dos dois pontos que dominam a resposta das crianças para a arte. As cores são consideradas intrinsecamente atraentes, nos dão prazer e no estágio um gostamos quando são fortes, brilhantes e abundantes.

O autor ainda destaca que no estágio um não temos dificuldades em aceitar pinturas coloridas abstratas ou não realísticas. Elas são justificadas por suas cores, e talvez seus padrões. Esta última concepção inclusive vai ao encontro da teoria dos modelos prototípicos que foi abordada anteriormente, em que nossos gostos e preferências se dão a partir de um processo em que as unidades cognitivas se inter-relacionam e determinam a proximidade de modelos pré-concebidos anteriormente para gerar uma resposta estética.

De todo modo, Parsons (1987) acredita que nós temos uma noção de preferência usada particularmente em conexão com a cor. Quase todas as crianças pequenas têm cores favoritas, sendo aquelas que sempre trazem prazer e, por essa razão, uma pintura é melhor se contiver essas cores.

Trazendo a discussão para a linguagem teatral, de fato, espetáculos voltados para o público infantil em geral utilizam de recursos visuais que exploram bastante o uso de cores nos cenários e nos figurinos, de maneira que se atraia a atenção das crianças. Quanto aos espetáculos voltados para o público adulto, é possível que, no caso de ele se encontrar em estágio de desenvolvimento iniciante, ocorra uma substituição do elemento cor (já que adultos amadurecem seus critérios de preferências) pelo assunto ou tema do espetáculo (conforme será discutido em breve) para justificar sua preferência pelas obras.

Ainda segundo Parsons (1987), a ideia central que caracteriza o primeiro estágio é o egocentrismo: uma falta de distinção entre a percepção de si e dos outros, estabelecendo uma relação direta e pessoal entre mim e a cor favorita, que não reconhece a existência de outras pessoas, e que não permite o acesso de outros a essa relação. De qualquer modo, Parsons (1987) ressalta que a origem dessas preferências primárias é necessariamente idiossincrática, tendo mais a ver com associação do que com percepção.

O autor ainda explica que uma característica definidora do primeiro estágio é a incapacidade de distinguir influências objetivas de subjetivas na resposta estética do apreciador. Esse é um estado em que não dividimos ainda o mundo nos dualismos do eu e do outro, do pensamento e da ação, do interno e do externo.

Outro ponto que o autor apresenta como fonte de nosso prazer inicial nas pinturas se refere ao tema delas. De acordo com Parsons (1987), começamos a nos interessar pela significação ainda cedo. Os significados que atribuímos aos nossos desenhos muitas vezes não tem relação pictórica com as marcas que fazemos no papel e podem parecer ter sido escolhidos arbitrariamente. Se não conseguimos reconhecer do que se trata uma pintura, atribuímos a ela nosso próprio significado.

No primeiro estágio não fazemos distinção entre o prazer do que é visto daquilo que é trazido à mente. Um exemplo dado por Parsons (1987) é quando ele conversou com um garoto de quatro anos sobre uma pintura que tinha como cena uma fazenda, e a criança disse que gostou da pintura porque tinha um cavalo, e o animal o fazia pensar em um chapéu de cowboy com o qual ele gostava de brincar. A pintura não tinha nem cowboy e nem chapéu, mas o prazer

trazido pela lembrança de seu chapéu era uma parte viva da sua resposta estética à pintura.

Às vezes, o tema pode ser difícil de ser percebido devido à quantidade de informações presentes na obra, mas nesse estágio não se torna algo perturbador. Ficamos satisfeitos em identificar os elementos de maneira fragmentada, olhando para eles, tendo prazer em enumerá-los sem haver uma necessidade de relacionar as partes entre si ou de entender a pintura como um todo. A enumeração se torna prazerosa em si.

No entanto, Parsons (1987) explica que gostar de pinturas é algo natural e nós temos algumas razões para não gostar delas também. Ainda assim, nós não achamos os temas feios ou repulsivos, nem nos importamos se eles são inexpressivos. Não distinguimos entre gostar de uma pintura e julgá-la boa. Gostar e julgar são ideias equivalentes nesse estágio. É como se nossa resposta intuitiva já fosse um julgamento, e o julgamento é idêntico ao fato de que gostamos. É possível ver isto ocorrer no teatro com espetáculos que utilizam a temática religiosa. Se o intuito for criticar ou provocar questionamentos sobre os dogmas de determinada religião, os adeptos daquela fé que ainda não diferenciam o ato de julgar do ato de gostar, tendem a não gostar da obra e ainda julgá-la ruim, sendo que é plenamente possível que uma obra seja considerada boa técnica e esteticamente falando ainda que não nos cause prazer.

Parsons (1987, p.35, tradução nossa) dá detalhes sobre como vê o julgamento estético:

Parece que um julgamento estético negativo não é uma imagem espelhada de um positivo, mas sim uma ideia posterior e derivativa. No início, todas as pinturas são apreciadas e, portanto, boas. No decorrer do desenvolvimento, no entanto, construímos padrões de julgamento e, por esses padrões, algumas pinturas se tornam insuficientes. Podemos chamar essas pinturas de ruins, embora seja mais correto chamá-las de pobres: elas têm algum valor, mas não muito. É como se um julgamento negativo expressasse uma pobreza de valor positivo, em vez de um valor negativo real. Desta forma, os juízos estéticos contrastam com os morais. Nos juízos morais negativos, nós implicamos não apenas a falta de bondade, mas alguma maldade moral real.¹³

¹³ It seems that a negative aesthetic judgment is not a mirror image of a positive one, but is a later and derivative idea. At the beginning, all paintings are liked and are therefore good. In

Nesse sentido, o desenvolvimento do julgamento acarreta em uma aquisição da habilidade de reconhecer os níveis dos valores estéticos que evocam prazer em nós, de modo que ao perceber que são baixos os estímulos que a obra oferece, o espectador irá julgá-la ruim, ou pobre de recursos estéticos.

Parsons (1987) destaca também que nesse estágio é comum não distinguirmos considerações estéticas de considerações morais. Essa distinção é um problema na maioria dos estágios. A classificação progressiva das considerações morais e estéticas é um aspecto importante do nosso desenvolvimento cognitivo, e a interação dessas duas reaparece, de forma cada vez mais complexa, em cada estágio. Nesse primeiro, a distinção inicial ainda está por ser feita.

Para explicar como a expressividade é entendida aqui – lembrando que esta é uma das quatro ideias centrais que Parsons (1987) escolheu para compreender em até quatro estágios diferentes –, o autor conta que Renoir foi o pintor de uma das reproduções utilizadas com maior facilidade na apreciação, em termos expressivos, pelas crianças. Ele explica que a percepção das capacidades expressivas da pintura demonstrada pelas crianças no primeiro estágio se apresenta sob duas características: uma é que a leitura da expressão em grande parte ocorre focada nos sentimentos da pessoa retratada. A segunda é que os sentimentos são percebidos em termos concretos, quase comportamentais.

Isto significa que, neste estágio, a expressividade da pintura pode ser julgada a partir dos sentimentos das pessoas retratadas, atribuindo um significado representacional à pintura, como se a obra em si não expressasse qualquer sentimento, mas sim apenas aquelas pessoas que estão retratadas nela. Nesse sentido, a experiência estética do apreciador pode se tornar limitada ao não encontrar personagens humanos retratados.

the course of development, however, we construct standards for judgment, and by these standards some paintings will fall short. We may call these bad paintings, though it would be more accurate to call them poor ones: they have some value, but not much. It is as if a negative judgment express a poverty of positive value, rather than na actual negative value. In this way, aesthetic judgment contrast with moral ones. For in negative moral judgments, we imply not just a lack of goodness, but some actual moral badness. (PARSONS, 1987, p.35)

Em Teatro é possível que seja comum a expressividade de um espetáculo ser julgada de acordo com os sentimentos expressos pelos próprios personagens, especialmente por espectadores em estágios de desenvolvimento inicial, como até aqui descrevemos. Embora possa parecer mais fácil notar isso em obras naturalistas, uma vez que a expressão dos personagens envolve corpo e fala em situações próximas do cotidiano, enquanto em criações com linguagens de encenação mais complexas como no Teatro do absurdo de Fernando Arrabal, por exemplo, a compreensão da expressividade do espetáculo baseada exclusivamente nas emoções do personagem pode comprometer o entendimento da obra, que exige uma abstração daquilo que é expresso e uma inter-relação posterior com tudo o que se encontra presente em cena, incluindo cenários, figurinos, iluminação, podendo ainda incluir o que se encontra fora dela (como aspectos sociais e políticos, eventualmente) para estabelecer uma experiência estética significativa.

Quanto ao segundo ponto, em que os sentimentos são percebidos de maneira concreta, sendo associados a aspectos comportamentais, Parsons (1987) explica que eles não persistem ao longo do tempo, eles são episódicos, uma parte dos eventos ocorrendo nas pinturas, mais como um humor temporário do que uma disposição inexplicada. O sentimento pode ser visto, por exemplo, quando a pintura retrata pessoas almoçando, ou brincando com cachorros, e estas ações agradáveis significam a expressão de sentimentos positivos ligados ao comportamento.

Em espetáculos teatrais também é possível que as ações comportamentais em cena possam servir como base principal para o julgamento da expressividade, sendo que para espectadores iniciantes é provável que isto seja limitado a uma avaliação mais próxima da que descrevemos até aqui, enquanto que para espectadores em estágio de desenvolvimento final, o julgamento das ações comportamentais em cena apenas complementa um olhar mais rigoroso sobre a obra, já que para quem é mais crítico a expressão não se resume ao que é feito fisicamente em cena e aos sentimentos dos personagens, mas certamente envolverá um diálogo maior entre os outros elementos que a compõe, bem como do impacto que o espectador é capaz de sentir a partir disso.

3.3.2 Segundo estágio de desenvolvimento: Beleza e realismo

O segundo estágio de desenvolvimento aborda as características das quatro ideias centrais de Parsons (1987): o tema; a expressividade; o meio, a forma e o estilo; e o julgamento, conforme o quadro 3.

Começamos então a falar sobre a ideia central que se refere ao tema. Parsons (1987) nos faz alguns questionamentos para entendê-lo: uma pintura é melhor apenas pelo fato de abordar um tema bonito? Uma pintura é melhor se o seu tema é apresentado de maneira realística? O que nós entendemos por ser realista? O que dizer sobre pinturas que parecem não ter assunto ou tema?

Quando não sabemos do que trata uma pintura, temos dificuldade para atribuir significado para ela nesse estágio de desenvolvimento, pois, nesse momento, conhecer o tema abordado se torna necessário para poder apreciarmos as cores ou as expressões da obra. Em espetáculos teatrais nem sempre é fácil perceber o tema de uma obra, especialmente em espetáculos absurdos ou surrealistas, por exemplo, devido à complexidade com que os signos se apresentam.

No segundo estágio, a ideia dominante é que as pinturas retratam coisas. Isto nos permite compreender as pinturas de maneira significativa, pois nossa resposta se torna organizada e profunda, a partir disso, como se nós quiséssemos entender qual o tema da obra e se nossa resposta é difusa.

Parsons (1987) explica que o tema da pintura é falado como se fosse uma coisa física, identificável independentemente da maneira como foi pintado, como se tivesse uma existência separada. Há uma menor atenção ao meio – às linhas, à textura e à forma, e uma atenção maior para o tema. Esta ideia pode ser observada também nas obras teatrais, pois, é comum os espectadores em estágio inicial falarem muito mais sobre o tema do espetáculo do que sobre os meios ou as formas das quais este tema se utilizou para ser abordado.

Ainda há duas outras ideias que rondam o segundo estágio a respeito da percepção do tema nas pinturas. Uma diz respeito ao tipo de tema que torna as pinturas boas, o outro tem a ver com a forma como eles devem ser pintados. Parsons (1987) resume dizendo que uma pintura é melhor se for sobre coisas bonitas e se retrata isso realisticamente.

A discussão que prossegue se resumirá em torno do que diz respeito à beleza e ao realismo da representação e, por fim, abordará as características do segundo estágio nos aspectos de expressividade, meio, forma e estilo, e julgamento.

De acordo com Parsons (1987, p. 40), “as ideias de arte e beleza estão complexamente ligadas e, na mente de alguns, são inseparáveis”.¹⁴ O autor acredita que o conceito de beleza possui muitos significados e eles podem ser organizados para compreender as quatro ideias centrais que são discutidas ao longo dos cinco estágios de desenvolvimento, sendo que, neste caso, a noção de beleza do tema é o foco no momento.

O autor explica que a pintura em si pode se tornar quase transparente para o apreciador em detrimento da valorização do tema abordado. A beleza é transferida, por assim dizer, do tema para a pintura. Em geral, no modo de visão transparente poderíamos dizer que uma pintura terá as qualidades de seu assunto, sejam eles quais forem. Portanto, uma pintura pode não ser bonita se ela retratar um automóvel velho e enferrujado, exemplifica Parsons (1987). Em espetáculos teatrais, por exemplo, a retratação de um tema como feminismo pode desagradar pessoas com pensamentos ideológicos que recusem este movimento político e social, ao ponto de estas pessoas não observarem os elementos da obra que o retratam e se concentrarem apenas no tema para julgá-la.

A partir desta ideia o autor sugere que devemos nos perguntar sobre o que torna belo um tema, e não uma pintura. Quando somos criança, a lista de temas considerados belos inclui soldados imponentes, crianças atraentes, cães brincalhões, flores coloridas e paisagens ricas. Com o tempo, essa lista é expandida para incluir elementos nostálgicos – mas não dolorosos –, tais como o crepúsculo no cemitério, crianças abandonadas, magras e de olhos grandes, celeiros antigos em ruínas. Também são incluídos temas levemente assustadores – mas não ameaçadores –, tais como tigres magníficos, batalhas que são bem combatidas e organizadas. Estas coisas tem um charme, senão beleza, e o encanto permanece quando elas são transpostas para a pintura. O

¹⁴ The ideas of art and beauty are complexly linked, and in the minds of some are inseparable. (PARSONS, 1987, p. 40, tradução nossa)

autor afirma que parece não haver motivos para perguntar por que tais temas são considerados bonitos em pinturas. A lógica é: se gostamos de determinados temas na natureza, por que não gostaríamos de vê-los em pinturas?

Parsons (1987) esclarece que à medida que aprendemos o que é o belo, também aprendemos o que é o feio. A fealdade é uma espécie de sombra projetada pela beleza, uma incapacidade de satisfazer os critérios que a beleza define. Nesse sentido, o julgamento do belo e do feio podem ocorrer de maneira igualmente intuitiva em um primeiro estágio, no entanto, no segundo estágio já adquirimos uma noção intuitiva das categorias em que as coisas se encaixam, e dos critérios que se lhes aplicam. Estas categorias e estes critérios formam um conjunto, aprendido informalmente, porém essencial, de definições, expectativas e admirações, sem o qual seríamos incapazes de perceber o que é ou não é belo.

Parsons (1987) explica que há uma tendência em se confundir o belo com o moralmente bom, e que isso ocorre geralmente em todos os estágios, embora de maneira diferente em cada um. No segundo estágio ainda não há distinção entre ambas as ideias: faz-se um único juízo.

O autor reforça esta teoria afirmando que a fusão da moral e da estética costuma ser mais evidente quando o tema não é feio, mas sim violento. A violência é moralmente má, e a sua contemplação deve ser desagradável. Assim, o tema da obra se torna decisivo para a resposta estética do apreciador, muitas vezes se tornando o seu principal ponto de observação.

Com isto, o “quê” se sobressai ao “como”. O tema ou assunto da obra se torna mais importante do que a forma como ele está retratado. Parsons (1987) lembra o caso de um adolescente de catorze anos falando sobre *Guernica* de Picasso, e seu julgamento sobre a obra foi o de que faltavam músculos nas faces das pessoas retratadas e não aspectos formais ou estilísticos para que a obra evocasse prazer nele, com base no fato de que os rostos são partes importantes de uma pessoa e ali elas não existiam. O julgamento do adolescente partiu do tema e de seu conhecimento sobre ele e não de aspectos estéticos e estilísticos.

Parsons (1987) define o realismo como um conjunto de pressupostos sobre o modo como o meio de expressão da pintura deve ser utilizado. O termo “forma” diz respeito às relações entre os diversos elementos do quadro, incluindo a composição, a repetição e a variação das cores, das formas, das linhas, das

texturas, e das diversas partes do tema. Podemos estabelecer um paralelo entre o significado da forma na pintura e o da linguagem da encenação dos espetáculos teatrais. O realismo pode ser tanto uma forma presente na pintura quanto no Teatro, sendo que, neste último, o identificamos não como forma, mas como linguagem de encenação. Ele pode ser identificado, portanto, no cenário, no figurino, na iluminação, na sonoplastia, na dramaturgia, na interpretação, ou no próprio espaço cênico.

O autor ainda lembra outro teórico, Machotka, o qual defende que tenhamos atingido o estágio das operações concretas do esquema de desenvolvimento cognitivo piagetiano para poder perceber as formas, pois esta habilidade implica na comparação de cada parte do quadro com as restantes. Por conta disto, a partir dos seis anos de idade é que se espera a exigência do critério realista nas obras artísticas. Outra comparação que o realismo exige e apenas no estágio operatório concreto se pode fazer é a do tema da obra com o seu correspondente no mundo real.

A beleza do tema e o realismo são, portanto, as características mais marcantes do segundo estágio de desenvolvimento. O que determina isso não é o fato de se aceitar ou não determinadas obras artísticas, mas sim a capacidade de as entender (PARSONS, 1987).

A noção de estilo está intimamente ligada com o realismo. Parsons (1987) explica que o estilo é basicamente aquilo que dois ou mais quadros partilham entre si de modo significativo. As pinturas e obras artísticas visuais em geral usam o conceito de estilo para definirem movimentos com características estéticas, culturais e ideológicas em comum. No Teatro utilizamos principalmente o conceito de linguagem de encenação, que corresponde à ideia de estilo dada anteriormente, caracterizando-se, portanto, em aspectos em comum que acompanham diversas obras teatrais e que permitem identificar nelas elementos estéticos, culturais, políticos e ideológicos.

Parsons (1987) afirma que no segundo estágio o estilo das obras é apenas o realista, todos os outros são apenas mistérios para quem se encontra nesse nível de desenvolvimento. Também é comum no discurso de espectadores em Teatro que não são habituados com obras não realistas dizer que determinado espetáculo não é Teatro de verdade simplesmente por não seguir o padrão estético da linguagem naturalista.

Isto acontece porque há uma valorização da técnica e da habilidade do artista envolvido. Os apreciadores desse estágio, por não compreenderem a complexidade dos trabalhos não realistas, deduzem que este tipo de obra é mais fácil e que esta facilidade possibilita encobrir possíveis erros de execução que são justificados como ações intencionais.

Em decorrência disto, nesse estágio, há uma dificuldade em reconhecer a expressividade das obras, como se elas simplesmente não expressassem nada. No segundo estágio, os sentimentos presentes na obra passam a ter um caráter mais objetivo, pois assim como percebemos eles ali, esperamos que os outros também os percebam. A percepção dos sentimentos nesse estágio está intimamente ligada ao estilo realista das obras, pois se não for possível fazer a leitura dos aspectos formais, estilísticos e temáticos da obra, como reconhecer os sentimentos que ela carrega?

No segundo estágio há uma dificuldade maior ainda em interpretar os sentimentos das personagens retratadas quando os sentimentos que as envolvem são negativos, do que interpretar os sentimentos de personagens que demonstram aspectos mais agradáveis. Nesses casos, o julgamento dos sentimentos se volta para os do artista que pintou as personagens.

É nesse estágio também que se estabelecem relações entre as cores e os sentimentos, o que não ocorria no primeiro estágio pois nele a relação estabelecida era entre as cores e a beleza. Embora as relações estabelecidas aqui ainda sejam genéricas (cores vivas são alegres e cores escuras são tristes), não há uma observação individual do valor ou do caráter de cada uma, como se as cores fossem apenas reconhecidas, mas não avaliadas.

No segundo estágio as cores são consideradas relevantes em si mesmas, ignorando o contexto em que estão inseridas, tendo seu valor inalterado independentemente de como e em qual contexto foram utilizadas. Embora no Teatro a cor não costume ser avaliada de maneira isolada, ela faz parte dos elementos visuais do espetáculo (figurino, cenário, iluminação) e também possui seu valor estético intrínseco no momento da apreciação dos elementos visuais. Um espectador pode julgar os elementos do Teatro e mencionar as cores para fazer críticas positivas ou negativas, no entanto, sempre apontando em qual elemento ela é inserida (ou no cenário, ou na iluminação, ou no figurino), uma vez que ela não possui independência enquanto elemento para construção da

obra teatral. Mesmo assim, esta característica trazida por Parsons (1987) nos direciona a observar a função que a cor exerce nos elementos visuais em espectadores teatrais com níveis de desenvolvimento diferentes.

De modo geral, no segundo estágio descrito por Parsons (1987), os sentimentos são observados nas cores e nas personagens retratadas, diferentemente do primeiro estágio quando ainda havia dificuldade em distinguir os sentimentos do apreciador daqueles da obra retratada. Eles são percebidos, mas não são considerados elementos fundamentais, e são relegados ainda ao interesse pelo tema.

Quanto ao julgamento da obra, Parsons (1987) acredita que esta é uma ação que obedece a uma determinada sequência de desenvolvimento, e no segundo estágio, portanto, ela possui características específicas. O entendimento desta ideia ocorre a partir de duas perspectivas: uma que parte da obra artística, outra do próprio apreciador.

O julgamento da obra está presente em todos os estágios, mas só se torna uma característica marcante no quinto estágio de desenvolvimento. No segundo estágio (assim como no primeiro) o julgamento encontra-se em um nível pré-convencional, no qual não diferenciamos o julgamento da obra de nossa reação estética imediata. Aliás, é no segundo estágio que o julgamento do que é bom vai ao encontro daquilo que efetivamente gostamos. Dificilmente julga-se bom um trabalho que não gere prazer nesse estágio, ainda que julgar bom e gostar da obra não sejam sinônimos. Parsons (1987) explica que, no segundo estágio, somos capazes de perceber a distinção entre gostar de uma pintura e considerá-la boa. O motivo é que temos critérios para julgar, os quais são divididos em duas categorias: os que estão relacionados com a beleza e os que estão relacionados com o realismo.

A origem desses critérios parte de noções genéricas do que nos agrada nas obras artísticas, e essas generalizações possuem uma força normativa que se origina na sociedade. Isto não significa que sejam critérios impostos e sem relações com nossos próprios sentimentos, pelo contrário, evidencia justamente que somos seres sociais e que aceitamos os critérios da sociedade porque eles contemplam nossos próprios sentimentos.

Parsons (1987) exemplifica uma situação interessante que pode ser compreendida de maneira fácil no Teatro. Ele relata o caso de uma criança de

dez anos que opina sobre a obra *Dempsey and Firpo* de George Bellows, na qual aparecem dois lutadores de boxe em ação. A criança entra em conflito ao dizer que a pintura satisfaz o critério do realismo e ela a admira por isso, no entanto o tema não lhe agrada e isso leva-a a não gostar da obra. Parsons (1987) explica que a brutalidade mostrada na obra é uma espécie de fealdade e, portanto, é facilmente desaprovada, sendo que a desaprovação é uma forma estruturada do não gostar, assim como a admiração é uma forma estruturada do gostar; ambas se baseiam em critérios próprios do segundo estágio. O exemplo trazido por Parsons (1987) lembra situações que ocorrem em espetáculos teatrais a partir de outro viés: o gênero da obra.

Em determinado estágio de desenvolvimento, mais precisamente em um estágio em que ocorra de modo consciente o que será descrito a seguir, é possível que o espectador ao assistir uma obra teatral, admire ela, e, no entanto, não goste da obra devido ao gênero dela abordar características comuns de temas que gerem desaprovação a quem aprecia. Espetáculos de drama, por exemplo, podem abordar com veemência temas como nostalgia, melancolia, saudade, tristeza, de modo que a predominância desta temática por si só pode gerar desaprovação em quem não sente prazer com obras que envolvam estes aspectos. Uma obra do gênero tragédia, por exemplo, tem como regra um final infeliz e a morte dos heróis. Quem não gosta de finais diferentes dos felizes, dificilmente aprovará este tipo de trabalho. No entanto, a desaprovação não gera necessariamente o julgamento de que a obra seja ruim. O espectador em um estágio de consciência dos seus critérios para fazer este julgamento pode generosamente julgar a obra se distanciando de seus gostos pessoais e focando nos aspectos formais e estilísticos da obra.

3.3.3 Terceiro estágio de desenvolvimento: Expressividade

O terceiro estágio de desenvolvimento tem como principal característica a expressividade das obras. É nesse estágio que a nossa compreensão sobre o tema se modifica, bem como surge uma nova forma de percepção da expressividade. Diferente do segundo estágio, nesse, o tema deixa de ser um objeto físico e se torna algo mais íntimo e ao mesmo tempo geral ou abstrato.

Tanto o realismo como a beleza deixam de ser critérios importantes para se avaliar uma pintura (PARSONS, 1987).

Para exemplificar, o autor detalha que é como se o tema da obra não fosse mais o cão, mas sim o prazer que é brincar com ele. O tema se torna mais íntimo no sentido de se referir ao sentimento individual do quanto seria prazeroso brincar com o cão - ainda aproveitando o exemplo anterior. O tema da obra, portanto, se torna o sentido do objeto representado, e não apenas o objeto.

No terceiro estágio surge uma noção de realismo emocional, segundo a qual o aspecto realista passa a ser mais considerado pelo que representa em termos de sentimentos e ideias, significando a aceitação daquilo que é feio e doloroso, do que pela simples representação física da realidade. Além disso, o autor explica que é no terceiro estágio que percebemos que o tema desagradável não é necessariamente mal. A beleza do tema já não é o ponto principal, mas sim a importância dele. Ultrapassamos a barreira da leitura superficial do tema e nos aprofundamos no que ele internamente representa.

No terceiro estágio, não há limites predefinidos sobre o que uma obra deve representar e cada uma deve ser analisada individualmente. A nossa relação com a obra representada se torna algo mais particular e menos dependente do tema. Assim, diminuem ou desaparecem os preconceitos que antes impediam uma apreciação atenta para certas categorias de temas, e não prevemos mais a nossa resposta à obra com base apenas no tema.

Isso acontece especialmente pelo fato de a expressividade da obra ser considerada predominantemente subjetiva no terceiro estágio, pois, as pinturas não se tratam mais de objetos concretos, mas sim sobre o que podemos pensar e sentir a partir deles. Expressam, portanto, aspectos da experiência que envolvem estados de espírito, emoções, significações, e coisas subjetivas em geral.

Parsons (1987) explica que possuímos uma capacidade de significar coisas interiormente, de modo não-verbal e infalível a partir de pinturas. Para provar isto basta nos perguntarmos a nós mesmos se sentimos aquilo que a obra nos comunica. Então, podemos confirmar a partir da nossa experiência, se ela envolve e permite acessar o sentido da obra. A colocação de Parsons (1987) nos provoca a pensar se ocorre também no Teatro e em outras linguagens artísticas, pois, evidentemente ao apreciarmos uma obra de qualquer linguagem somos

capazes de significar coisas de modo não traduzível para palavras. Esta é uma concepção que corrobora com o conceito de linguagem presentacional, designada por Langer (apud SANTOS, 2016, p.37) como uma linguagem que “difere da discursiva pois não faz uso de símbolos linguísticos (letras e números) mas, se apropria de imagens, sons, gestos e movimentos enquanto fonte para produção de conhecimento”.

Ainda assim, embora o terceiro estágio se caracterize especialmente pelo aspecto da expressividade, ele não é discutido apenas em âmbito emocional, mas também em aspectos cognitivos. Parsons (1987) explica que parte da análise das obras nesse estágio envolve também falar de conteúdo, pontos de vista, e mensagens transmitidas.

O autor afirma ainda que o sentido da pintura deve situar-se em um ponto entre o artista e o observador, pois são os dois polos que envolvem a experiência estética. Então compreender uma pintura é também ser capaz de perceber quais foram as intenções do artista em algum nível, mesmo admitindo que elas são subjetivas e cabe a nós construí-las. É nesse estágio, portanto, que damos conta de que devemos apreender o sentido da obra em nossa própria subjetividade. A partir desta tomada de consciência, a resposta a uma obra deixa de ser apenas uma reação e passa a reconhecer um eu observador desta própria reação, sendo, portanto, capaz de pensar sobre a própria experiência estética.

Com base nisso, a experiência pode tornar-se o alvo das atenções, assim nos provocando a pensar qual experiência estamos tendo e qual seu sentido (PARSONS, 1987). Ainda ousado dizer que nos permite buscar que tipo de experiência gostaríamos de ter a partir da consciência do tipo de experiência estética que cada obra nos proporciona. Para compreender melhor esta suposição, nos aproximamos do objeto de estudo desta pesquisa, o Teatro, e podemos dizer que é a partir deste estágio que há uma consciência do próprio gosto e das preferências em Teatro. Então, é a partir do conhecimento dos tipos de gêneros e de linguagens de encenações dos espetáculos, e da experiência que com eles tivemos, que seremos capazes de selecionar aqueles que nos proporcionam experiências estéticas significativas.

Parsons (1987), para falar ainda sobre o sentido da pintura, afirma que a mente do artista serve como um norteador para guiar nossa própria experiência com a obra, mesmo que em algum momento o olhar do artista seja colocado em

segundo plano ou substituído pela nossa experiência. No terceiro estágio, tendemos a valorizar mais nossas próprias subjetividades, ainda que não saibamos distinguir com clareza aqui se há um interesse maior pela obra ou um interesse maior pelos nossos próprios sentimentos. Há, por vezes, uma certa dificuldade em reconhecer a diferença entre falar sobre uma obra e falar sobre nós próprios quando o discurso é baseado na leitura do objeto artístico. Para facilitar a identificação desta diferenciação, precisamos de um critério novo que seja exterior à nossa própria resposta. Parsons (1987) chama este de critério técnico das pinturas, do qual se utilizam os especialistas para fazerem seus julgamentos.

A noção de técnica substituiu a ideia de habilidade do artista que havia no estágio anterior. Se antes era destacada a paciência, a dificuldade ou a destreza do artista, agora se valoriza o saber fazer oriundo de uma técnica, que é composta por um conjunto de princípios que o artista domina e utiliza em seu meio de expressão, enquanto o apreciador em geral tem apenas uma noção vaga. Expressão e técnica são coisas distintas, e uma vez que a expressão é considerada principal para dar sentido à obra, a técnica se torna desprovida de valor.

Ainda assim, retornando à discussão sobre a principal característica do terceiro estágio, a expressividade, Parsons (1987) afirma que nesse momento consideramos os estilos não-realistas mais expressivos e envolventes do que os realistas. Enquanto no segundo estágio os traços não realistas pareciam desvios inocentes do artista, agora eles surgem como vantagens para a experiência com a obra.

No terceiro estágio, embora interesse-nos a expressividade da pintura, há uma certa dificuldade em relaciona-la com determinados aspectos do meio de expressão. Então por mais que a nossa resposta seja autêntica, ela não é analítica. Logo, em resumo, nos interessa a expressividade, mas não o meio de expressão, como se apenas o artista fosse o responsável pelo domínio desse aspecto da obra, e não nós enquanto apreciadores.

A cor é a única exceção em relação aos aspectos do meio de expressão que são relacionados com a expressividade. Nas pinturas ela deixa de ter valor isolado em si mesma, nem precisa ser realista, e agora assume um sentido a

partir da sua relação com a expressividade da obra e se integra na obra como um todo.

De modo geral, no terceiro estágio ainda não são claras as ideias sobre como indagar o sentido de uma obra. A sua significação surge como uma intuição subjetiva de difícil definição, e a relação do significado com o meio de expressão e a obra em si ainda não é totalmente esclarecida.

No terceiro estágio Parsons (1987) afirma que somos capazes de reconhecer a existência de vários estilos diferentes. Em Teatro poderíamos trocar o estilo pela noção de linguagem de encenação, pois é ela que altera as formas, materiais e utilização de determinadas técnicas próprias de cada corrente de encenação. Assim um mesmo espetáculo poderia ser apresentado sob diversos meios de expressão diferentes, sendo que a linguagem de encenação é que poderia determinar as mudanças que ocorreriam na obra.

Quanto ao julgamento que fazemos da obra, no terceiro estágio valorizamos aquilo que é profundamente sentido. Diferenciamos as emoções genuínas das admirações convencionais (PARSONS, 1987).

Nesse estágio o autor afirma que ainda há uma relação entre moral e arte, mas de natureza diferente, pois a moral tem a ver com a honestidade em perceber e admitir os sentimentos efetivamente vividos, portanto, valoriza a autenticidade do observador. A honestidade representa a moral, e o fingimento a imoralidade da arte.

Apesar disso, Parsons (1987) ressalta que mesmo nossa interpretação sendo sincera, não há garantia de que ela seja fidedigna, ainda que sempre seja possível recorrer à obra para reinterpretá-la e buscar um sentido autêntico desprovido de preconceitos induzidos por nós mesmos.

No entanto, interpretar é uma característica marcante do terceiro estágio, pois é algo que ainda não ocorria no anterior. No segundo estágio, os julgamentos se baseavam mais no gostar ou não gostar, enquanto agora a obra passa a ser interpretada, uma vez que se busca um sentido nela.

Além disso, no terceiro estágio ainda é vaga a ideia de consenso sobre o julgamento de uma mesma obra. É possível acreditar e ao mesmo tempo negar a possibilidade de outras pessoas julgarem boa uma obra artística a partir de critérios objetivos. Atribui-se a responsabilidade às subjetividades de cada um, e sua experiência é que vai determinar sua interpretação e seu julgamento.

Parsons (1987) afirma que a experiência é importante porque determina o nosso eu, e ao contemplar uma pintura ou qualquer obra artística ampliamos o nosso conhecimento sobre nós mesmos, porque nos permitimos descobrir e perceber quais sentimentos estamos vivenciando a partir da relação estabelecida com a obra. É também uma oportunidade de alargar nossas possibilidades de sentir novas emoções e significados.

3.3.4 Quarto estágio de desenvolvimento: Meio de expressão, estilo e forma

Um dos principais progressos do estágio anterior foi a aquisição da consciência sobre a nossa atividade subjetiva enquanto apreciadores. Porém, construímos esta atividade mais como uma ação intuitiva imediata do que como uma construção discursiva, e também mais como algo pessoal do que social. Portanto, no quarto estágio a principal característica é a ideia de que a interpretação exige um diálogo em um contexto que envolve outros observadores, segundo Parsons (1987). O autor ainda divide esta ideia em duas partes ligadas entre si: uma que se refere ao caráter discursivo da interpretação e outra ao espaço público em que ela se situa.

Embora em todos os estágios façamos interpretação da obra, no primeiro e no segundo estágio não tínhamos consciência dessa interpretação, o entendimento era de basicamente estar vendo-a. No terceiro e quarto estágio surge a consciência da interpretação e isso modifica o nosso olhar sobre as obras.

A diferença entre o terceiro e o quarto estágio consiste no fato de no terceiro termos consciência de nossa ação subjetiva, porém não da sua corrigibilidade. A autenticidade de nossa resposta espontânea à obra atinge-nos de modo que não questionamos a legitimidade dessa reação. Entretanto, no quarto estágio nos damos conta de que é possível confrontar a nossa interpretação com a realidade da obra, e de que a visão dos outros nos ajuda a realizar isto. A interpretação se torna então uma tentativa de relacionar entre si as diversas possibilidades de olhares sobre uma mesma obra e o desafio de sintetizar em um todo os seus elementos.

Parsons (1987) se apropria da descrição que Gadamer (1975) fez sobre a interpretação no campo da linguagem, para explicar como ela ocorre também

na pintura, e aproveito para propor a possibilidade de uma interpretação semelhante no Teatro.

O autor diz que projetamos preliminarmente um sentido na obra, e em seguida, avaliamos os detalhes do material que ela inclui – no caso da pintura, as cores, as linhas, as formas, e no caso do Teatro, o cenário, o figurino, a iluminação, entre outros elementos –, a organização da obra. Nossa interpretação vai se construindo em um círculo que vai e volta entre estes dois polos: o preliminar que parte de nós e o que se refere ao quadro. Esse processo só se torna consciente no quarto estágio de desenvolvimento, de acordo com Parsons (1987).

No quarto estágio, outro aspecto característico é a percepção e a valorização dos elementos do meio de expressão na interpretação da obra, pois percebe-se a partir da relação entre os elementos que constituem a obra um sentido ligado a ela. A interpretação se torna um contínuo processo de percepção de intuições que se completam e se modificam entre si, sem um fim bem determinado.

Esses aspectos que passamos a observar conscientemente e se tornam significativos a partir do quarto estágio tem um caráter público, no sentido de que qualquer um pode observar, pois são elementos da obra e sua constatação na obra é suscetível às percepções das pessoas. Isso não garante dizer que todas as pessoas vejam efetivamente tais aspectos, mas que elas sejam sim capazes de percebê-los.

Nesse sentido, as significações que antes eram subjetivas se tornam intersubjetivas, pois retiram o sentido do conteúdo da consciência individual (seja do artista ou seja do observador) e o tornam público, uma vez que ao falar sobre elas ajudamos uns aos outros a construir um olhar diferente sobre a obra artística. Essa compreensão que se torna coletiva sobre as qualidades reais da obra não é propriedade de ninguém, tal como as palavras de um idioma que são de domínio público e são independentes de qualquer indivíduo em particular, exemplifica Parsons (1987).

As intenções do artista agora assumem um papel útil na interpretação, não por serem determinantes para o sentido da obra, mas sim por serem consideradas partes integrantes do que está sendo analisado. No quarto estágio, também se torna razoável considerar as opiniões de críticos, professores e

especialistas da área, por compreenderem que são conhecedores do assunto. Isso não significa se sujeitar a influências do exterior, mas sim permitir o diálogo necessário para o aprofundamento na interpretação da obra (PARSONS, 1987).

É no quarto estágio que a forma e o meio de expressão assumem uma importância que antes não haviam tido, pois agora elas se relacionam diretamente com o significado produzido pela obra artística. Além disso, agora essas obras são entendidas em um contexto social e histórico e esses aspectos influenciam fortemente a significação delas.

No segundo estágio, havia uma admiração pelos aspectos realistas pormenorizados, pois eles demonstravam a habilidade do artista. No terceiro estágio, a técnica substituiu a habilidade em saber como utilizar o meio de expressão para comunicar o significado. No quarto estágio, passamos a apreciar a simplicidade. A noção da técnica é substituída pela compreensão mais profunda da relação entre o artista e o meio de expressão do seu trabalho, potencializando o valor do meio de expressão que passa a ter suas qualidades próprias, segundo Parsons (1987). Desta forma, é possível que em espetáculos teatrais em que há notável excesso de técnica, isto possa ser percebido e gerar desprazer em um espectador instruído.

Este pensamento coloca o meio de expressão em uma relação mais de reciprocidade do que de meio para um fim, como se fosse uma simples ferramenta. Mesmo assim, a técnica não é dispensada de atenção, já que ela é respeitada, especialmente por termos uma visão mais clara sobre ela nesse estágio, e compreendemos que ela envolve um domínio de habilidades, efeitos, e conhecimentos de estilos específicos.

Parsons (1987) afirma ainda que o conhecimento do estilo da obra permite guiar nossa interpretação do que está sendo representado. Pensando no Teatro, o conhecimento de que o desligamento da realidade e ações sem sentido são características do texto dramático do Teatro do absurdo, por exemplo, pode desviar a atenção do espectador de aspectos pormenores da representação teatral (em termos dramáticos) e o nortear a compreender o texto em outra dimensão, fugindo da literalidade do que é dito em cena.

O autor afirma ainda que o estilo adquire um sentido mais profundo no quarto estágio do que no anterior, pois naquele se limitava às analogias de sentimentos, e o artista era um ser livre e individual que fazia o que bem queria,

enquanto nesse o artista é visto como pertencente a um grupo e exprime os significados comuns ao grupo em que ele está inserido, em uma determinada época, local e cultura.

Quanto ao julgamento da arte, no quarto estágio não há um favorecimento da perspectiva relativista. O julgamento parte especialmente dos aspectos inerentes à obra, a qual se fundamenta em um universo público. Assim, nesse estágio espera-se que as pessoas estejam de acordo com os julgamentos ou pelo menos concordem com as fundamentações deles. As análises consistem, portanto, especialmente na demonstração dessas fundamentações.

A mais provável forma relativista de julgamento que pode ocorrer no quarto estágio é o relativismo cultural. Nesse estágio, os julgamentos passam a considerar especialmente ideais aprendidos culturalmente, diferente do que acontecia no segundo estágio, que era baseado nos nossos gostos, e no terceiro estágio, que era baseado em nossos sentimentos mais profundos.

Isso não quer dizer que tenha sido extinta a ligação que há entre a nossa experiência intuitiva e os nossos julgamentos, porém, aqui, confrontamos a nossa experiência com a dos outros. Essas são as principais características do quarto estágio de desenvolvimento.

3.3.5 Quinto estágio de desenvolvimento: Julgamento

Segundo Parsons (1987), o quinto estágio se caracteriza especialmente pelo aspecto do julgamento da obra. Nesse momento, o nosso julgamento é considerado pós-convencional, formulado de forma independente, sem utilizar como base as tradições, na medida em que somos capazes de questionar os ideais e as categorias da sociedade. Essa independência requer que sejamos, na medida do possível, razoáveis e norteados por um desejo de validade pública daquilo que dizemos. O julgamento simultaneamente prolonga e questiona a nossa experiência. Ao mesmo tempo, ele explicita e reexamina nossa interpretação. Parsons (1987) exemplifica dizendo que vemos uma obra com tal estilo e nos questionamos sobre o valor de tal estilo.

No quinto estágio já somos capazes de distinguir o que é um julgamento de uma interpretação, porque estamos aptos a questionar os ideais utilizados na fase interpretativa.

No campo da psicologia da arte, os estudos geralmente estabelecem diferença entre julgamento e preferência, pois quase todas as pessoas são capazes de julgar como boa uma obra mesmo sem gostar dela, e vice-versa. No entanto, ao considerarmos o julgamento como um prolongamento da experiência, percebemos que a distinção entre ambas as ideias de preferência e julgamento não são absolutamente opostas. Parsons (1987) explica, porém, que há maneiras diferentes de gostar – há o gostar de elementos da obra, há o gostar idiossincrático, entre outros. O autor ainda faz uma distinção mais exata entre os aspectos da nossa resposta estética que se baseiam na obra artística, e os que não se baseiam nela. No primeiro caso, ele chama de julgamento, e no último, de preferência. Porém, o autor admite que se limitar a isto seria permitir se enganar, uma vez que o julgamento não pode ignorar totalmente o gosto. Até mesmo parte dos nossos gostos se baseia na natureza da obra artística.

De qualquer modo, Parsons (1987) lembra que na maior parte dos casos, quando julgamos, concordamos com as perspectivas tradicionais porque, naturalmente, tendem a ser corretas do ponto de vista técnico-científico. Seria estranho pensar o contrário, pois, como sobreviveria tantos anos determinado ponto de vista até chegar na condição de ser tradicional se não fosse, universalmente falando, um ponto de vista razoável, provoca o autor.

Nesse estágio também precisamos conquistar o direito à discordância, pois não concordamos ou discordamos racionalmente se não compreendermos o que nos leva a isso. Geralmente respeitamos o ponto de vista dos outros.

O autor afirma ainda que questionar a percepção é questionar a própria experiência. É se indagar sobre o modo de interpretar aquilo que vemos. Isso é importante, pois o sentido das coisas evolui e ele não pode ser tomado como um dado adquirido e fechado. A nossa percepção em si também muda, ao mesmo tempo que modifica o nosso eu, pois a maneira como vemos as coisas envolve o que sentimos sobre elas e o valor que lhe atribuímos.

De modo geral, no quinto estágio o autor defende que devemos reinterpretar constantemente a experiência se não estivermos dispostos a nos iludir quanto às nossas exigências e aos nossos sentimentos. Do contrário, corremos o risco de tomar como um dado adquirido formas de ver e interpretar já ultrapassadas.

Ainda, é explicitando a nossa experiência que entendemos a nós próprios, e fazemos isso explicitando-a e articulando os nossos julgamentos e os critérios que adotamos como base para julgar. Esperamos em geral que os outros sejam capazes de compreender estes critérios.

Parsons (1987) conclui então que o julgamento pós-convencional é essencialmente social, uma questão de diálogo. Não se trata de um veredicto vindo de um trono soberano de uma consciência isolada. A essência do quinto estágio, afirma o autor, é justamente a busca pelos fundamentos para nossas interpretações e julgamentos, fundamentos que, a princípio, devem ser acessíveis a qualquer pessoa.

A interpretação é a reconstrução do sentido, enquanto o julgamento é a avaliação que fazemos do valor do sentido da obra. Essa é uma distinção que só fazemos a partir do quinto estágio de desenvolvimento. Antes, a preocupação maior era com o significado da obra do que com o valor dessa significação, enquanto agora questionamos até mesmo a validade do sentido (PARSONS, 1987).

No quarto estágio julgávamos a obra em função dos estilos muitas vezes, acreditando que ele seria bom se fosse um bom exemplo representativo de determinado estilo. O estilo então era visto como um dado adquirido, quase imutável, oriundo do universo artístico.

Entretanto, no quinto estágio o valor do estilo é um fator primordial: é o que ele pode fazer por nós, o que é capaz de exprimir, e em que sentido guia a nossa experiência. Várias questões permeiam a relação do estilo da obra com o apreciador. Algumas questões envolvem valores humanos e estão, por conta disto, longe de serem meramente estéticas. Espetáculos épicos, por exemplo, que buscam um estranhamento no espectador, têm um intuito justamente de provoca-lo a pensar questões do mundo fora do palco. Assistir a um espetáculo e reconhecer a proposta de distanciamento brechtiano é um sinal de instrução e de experiência guiada com um sentido esclarecido, pois, um espectador instruído saberá qual o intuito daquele efeito. Isto não significa dizer que todos terão a mesma experiência, mas sim, que a proposta cênica estará tendo maior êxito (do que se fosse apresentada a quem nem a reconhece).

Essas são as características comuns do quinto estágio de desenvolvimento da experiência estética, apresentadas por Parsons (1987) e

que dizem respeito essencialmente ao caráter de julgamento das obras artísticas. A maior parte das vezes em que menciono obras artísticas estou substituindo a palavra pintura ou quadro, que o autor utiliza, devido à especificidade da sua teoria ser desenvolvida para as artes visuais. No entanto, suas ideias não deixam de serem úteis para compreendermos outros objetos artísticos, como o Teatro, a dança ou a música.

Os dois quadros a seguir apresentam um resumo das características de desenvolvimento de cada estágio no campo das artes visuais – pintura (quadro 4) – e no do Teatro (quadro 5), sendo que neste último, as características são apenas projeções que podem ser identificadas e foram inspiradas nos estudos da primeira área. Assim, é possível que algumas características não se confirmem após a análise dos dados coletados neste trabalho, uma vez que se tratam de linguagens artísticas diferentes.

Quadro 4 – Estágios de desenvolvimento da experiência estética na Artes Visuais – Pintura.

Estágios de desenvolvimento da experiência estética	Características observadas em cada estágio
1º Estágio: Preferência	Há um prazer intuitivo, uma forte atração pelas cores, especialmente se forem fortes, brilhantes e abundantes, e uma resposta de gosto associada ao assunto da obra, que neste estágio é percebido conscientemente, mesmo que haja dificuldade de reconhecê-lo e ele possa ser percebido de modo fragmento. Há um prazer em si em enumerar os elementos temáticos que compõem a obra. Pinturas abstratas ou não realísticas podem ser aceitas sem dificuldades.
2º Estágio: Beleza e Realismo	A pintura é considerada melhor se o tema for atraente e se a representação seguir o estilo realista. O tema é falado como se fosse algo físico, identificável independentemente da maneira como foi pintado, como se tivesse uma existência separada. Há uma menor atenção ao meio (linhas, textura e forma), e uma maior atenção para o tema, de modo que a beleza pode ser transferida, por assim dizer, do tema para a pintura. Portanto, uma pintura pode não ser bonita se ela não retratar um tema atraente. O julgamento tende a se basear mais no gostar ou no não gostar.
3º Estágio: Expressividade	A base deste estágio é a expressividade da obra. Quanto mais intensa e interessante a experiência, melhor é considerada a pintura. O

	sentimento ou pensamento expresso pode ser considerado do artista, ou do apreciador, ou de ambos. A beleza do tema é relegada para um plano secundário em relação ao que foi expresso. O realismo e a habilidade deixam de ser um fim em si, para serem valorizados como meios para expressar algo. Há possibilidades para uma gama mais ampla de trabalhos e uma melhor compreensão das suas qualidades expressivas. Agora a obra passa a ser interpretada, uma vez que se busca um sentido nela, e esta é uma característica marcante deste estágio.
4º Estágio: Meio de expressão, estilo e forma	O significado da pintura pode ser constituído a partir do que é discutido em determinado meio, de maneira que se torna mais forte que aquilo que é apreendido internamente por um indivíduo, tornando esta significação uma conquista social e não mais individual. O avanço ocorre devido ao significado atribuído ao meio de expressão, à forma e ao estilo, e por diferenciar o apelo literário do tema e do sentimento daquilo que é realizado no trabalho em si.
5º Estágio: Autonomia	O julgamento é algo mais pessoal embora fundamentalmente social. A responsabilidade pelo julgamento reside inevitavelmente no eu, pois a experiência pessoal é o único campo de teste possível para o julgamento. Por outro lado, enquanto alguém é considerado individualmente responsável por isso, essa responsabilidade é para com os outros. O avanço é justificado pela evocação de respostas mais sutis e pela consciência de que as expectativas tradicionais podem ser irreais. Entende-se também a prática da arte, tanto no ato de criar quanto no de apreciar, como um constante reexame e ajuste do eu em uma situação comum, como a exploração de valores em circunstância de mudanças históricas.

FONTE: Elaborado pelo autor.

Quadro 5 – Projeção de estágios de desenvolvimento da experiência estética em Teatro.

Estágios de desenvolvimento da experiência estética	Projeções de características que podem ser observadas em cada estágio
1º Estágio	Crianças podem valorizar espetáculos com elementos visuais coloridos, no entanto, adultos podem substituir o critério da cor pelo tema da obra. A origem das preferências primárias é necessariamente

	<p>idiosincrática, tendo mais a ver com associação do que com percepção. A expressividade de um espetáculo pode ser julgada de acordo com os sentimentos expressos pelos próprios personagens, como se a obra em si não expressasse algo, mas sim apenas os personagens representados. Uma característica definidora do primeiro estágio é a incapacidade de distinguir influências objetivas de subjetivas na resposta estética do espectador.</p>
2º Estágio	<p>A beleza do tema e o realismo são as características mais marcantes do segundo estágio de desenvolvimento. Os apreciadores desse estágio, por não compreenderem a complexidade dos trabalhos não realistas, deduzem que eles são mais fáceis e que esta facilidade possibilita encobrir possíveis erros de execução que são justificados como ações intencionais. Em relação à cor, um espectador pode julgar os elementos do teatro e mencionar as cores para fazer críticas positivas ou negativas, no entanto, sempre apontando em qual elemento ela é inserida (ou no cenário, ou na iluminação, ou no figurino), uma vez que ela não possui independência enquanto elemento para construção da obra teatral. O gênero pode influenciar a desaprovação da obra teatral, sendo que a desaprovação é uma forma estruturada do não gostar, assim como a admiração é uma forma estruturada do gostar.</p>
3º Estágio	<p>A beleza do tema já não é o ponto principal, mas sim a importância dele. Parte da análise das obras nesse estágio envolve também falar de conteúdo, pontos de vista, e mensagens transmitidas. A partir deste estágio há uma consciência do próprio gosto e das preferências em Teatro. Então, é a partir do conhecimento dos tipos de gêneros e de linguagens de encenações dos espetáculos, e da experiência que com eles tivemos que seremos capazes de selecionar aqueles que nos proporcionam experiências estéticas significativas. Sobre a expressividade, estilos não-realistas são considerados mais expressivos e envolventes que os realistas. Agora se valoriza o saber fazer oriundo de uma técnica.</p>
4º Estágio	<p>Um aspecto característico é a percepção e a valorização dos elementos do meio de expressão na interpretação da obra, pois percebe-se, a partir da relação entre os elementos que constituem a obra, um sentido ligado a ela. Também se torna razoável considerar as opiniões de críticos, professores e especialistas da área, por compreenderem que são conhecedores do assunto. Isso não significa se sujeitar às influências do exterior, mas sim permitir o diálogo necessário para o aprofundamento na interpretação da obra. A noção</p>

	da técnica é substituída pela compreensão mais profunda da relação entre o artista e o meio de expressão do seu trabalho, potencializando o valor do meio de expressão que passa a ter suas qualidades próprias. O conhecimento do estilo da obra permite guiar nossa interpretação do que está sendo representado. O estilo adquire um sentido mais profundo, pois o artista é visto como pertencente a um grupo e ele exprime os significados comuns ao grupo em que ele está inserido, em uma determinada época, local e cultura.
5º Estágio	Nesse momento, o nosso julgamento é considerado pós-convencional, formulado de forma independente, sem utilizar como base as tradições, na medida em que somos capazes de questionar os ideais e as categorias da sociedade. O julgamento pós-convencional é essencialmente social, uma questão de diálogo. O valor do estilo é um fator primordial: é o que ele pode fazer por nós, o que é capaz de exprimir, e em que sentido guia a nossa experiência.

FONTE: Elaborado pelo autor.

As informações dos quadros anteriores dizem respeito às características do desenvolvimento da experiência estética como um todo, portanto, no momento das análises, será dado enfoque no que se refere ao gosto propriamente, pois este é o foco do trabalho. Foram resguardadas as características que tratam do desenvolvimento da experiência estética como um todo, pois, há pouca informação que foque exclusivamente no gosto para formar um quadro restrito a este aspecto.

4 METODOLOGIA

4.1 MÉTODO

Este trabalho teve como base o método de pesquisa transversal, definido por Rouquayrol (apud BORDALO, 2006) como um estudo em que fator e efeito são observados em um determinado tempo. Isto é, o fenômeno estudado foi considerado a partir de apenas um único instante de tempo, sem acompanhamento de retrospectos ou prospectos que poderiam oferecer resultados diferentes para a pesquisa, em virtude do caráter exploratório do trabalho. A realização de retrospectos ou prospectos corresponderia a um outro método de pesquisa, chamado longitudinal, que poderá ser utilizado em um estudo futuro, como desdobramento desta investigação.

No caso deste trabalho especificamente, os participantes que contribuíram para a coleta de dados sofreram uma intervenção observada em apenas um único momento durante toda a pesquisa, que ocorreu ao assistirem as cenas que serviram de base para coleta de dados e ao responderem perguntas durante uma entrevista, ações estas que foram realizadas no mesmo dia. Se fosse o caso de uma pesquisa longitudinal, por exemplo, os participantes deveriam ser observados em momentos diferentes ao longo da pesquisa, de modo que nos auxiliassem na compreensão das mudanças ocorridas durante todo o processo de desenvolvimento do trabalho.

Marconi e Lakatos (2002, p. 88) lembram que a observação “não consiste apenas em ver e ouvir, mas também em examinar fatos ou fenômenos que se deseja estudar”. Logo, uma observação necessita alcançar detalhes mínimos que não seriam possíveis se a pesquisa fosse limitada ao ato de ver ou ouvir, se apropriando de métodos específicos para isto.

A observação realizada nesta pesquisa se deu de duas formas diferentes. O motivo foi o surgimento de uma nova doença no mundo, chamada covid-19, que obrigou as autoridades a fecharem as universidades e promoverem o isolamento social como principal meio para contenção do novo coronavírus. Em virtude dessa questão, apenas o primeiro participante, por morar próximo da minha residência e pelo estado da pandemia ainda estar iniciando na época da entrevista, foi convidado a realiza-la presencialmente, com a exibição dos vídeos

das cenas em um computador do modelo notebook. Outros dois participantes fizeram a pesquisa assistindo aos vídeos em suas próprias casas, por meio da plataforma Zoom. As entrevistas foram gravadas em dispositivos de áudio em todos os casos. De qualquer modo, me certifiquei que todos estivessem assistindo e ouvindo com qualidade suficiente para compreender o conteúdo das obras.

Esses procedimentos foram adotados visando atender aos objetivos desta pesquisa, que, vale lembrar, se constituem em investigar a origem dos gostos e preferências manifestos pelos espectadores em diferentes momentos de desenvolvimento; observar as possibilidades de existência de etapas de desenvolvimento das preferências e do gosto em Teatro e discutir sobre as características que podem ser percebidas em cada etapa de desenvolvimento.

Assim, o método de abordagem desta pesquisa foi o hipotético-dedutivo. Prodanov e Freitas (2013, p. 32) explicam que este método

inicia-se com um problema ou uma lacuna no conhecimento científico, passando pela formulação de hipóteses e por um processo de inferência dedutiva, o qual testa a predição da ocorrência de fenômenos abrangidos pela referida hipótese.

Considerando que o objetivo geral da pesquisa era compreender o processo de desenvolvimento do gosto em Teatro, foram selecionados quatro tópicos centrais para compor as hipóteses que foram testadas para a construção dos possíveis estágios de desenvolvimento, sendo estes: o tema, a familiaridade com os artistas, o gênero e a linguagem de encenação.

A primeira hipótese que propus é a de que o tema do espetáculo e a afinidade a ele que o espectador demonstra estão diretamente relacionados com as preferências e os gostos teatrais, no caso de espectadores em fase inicial de desenvolvimento. Ou seja, acredito que os espectadores desse estágio demonstram gostar de obras que abordem temas de sua preferência, como no caso de obras com temáticas religiosas que professem a mesma fé que aquela praticada pelo espectador, ou que abordem histórias de livros de romances pelos quais os espectadores nutram algum interesse em especial, entre outros exemplos. No caso de espectadores em estágio de desenvolvimento final, acredito que o tema do espetáculo tem menos ou até mesmo nenhuma influência sobre os gostos teatrais demonstrados. Assim, utilizando o mesmo exemplo

anterior, o fato de uma obra abordar temas religiosos que não correspondam às crenças do espectador, ou de trazer histórias pelas quais ele não tem nenhum tipo de afeição em especial, não irá interferir – ou irá interferir minimamente – nos gostos manifestos por ele: a pessoa pode gostar efetivamente de um espetáculo que aborde temas que não são de seu interesse.

Parsons (1987) aprofunda esta concepção ao afirmar que podemos diferenciar a habilidade de julgamento de nossa capacidade de gostar e então julgar como boa uma obra ainda que ela aborde uma temática que não nos agrada, em estágio de desenvolvimento final.

Berlyne (1971) discute algo relacionado a esta hipótese também. O autor defende que nosso prazer atinge resultados positivos quando os níveis de familiaridade e complexidade com aspectos da obra artística se encontram em pontos intermediários. A familiaridade do tema pode ser um aspecto que possivelmente gere uma resposta positiva caso não esteja em níveis excessivos e nem tão baixos. Até mesmo a complexidade do tema, que pode se encontrar em níveis intermediários de conhecimento do espectador, pode estar relacionada também com uma reação positiva no gosto do apreciador.

A familiaridade com os artistas faz parte de outra hipótese que acredito estar relacionada com as fases de desenvolvimento dos gostos, sendo que este tema se manifesta de maneira diferente de acordo com o estágio em que se encontra o espectador. Aqueles que se encontram em estágio inicial devem levar mais em consideração a fama do ator ou o reconhecimento que identifica nele, enquanto que espectadores em estágios finais devem ignorar o quão reconhecido é o artista do espetáculo para proferirem uma resposta de gosto. Uma pessoa em estágio de desenvolvimento inicial pode dizer que gostou de uma obra porque viu um ator que já conhecia de outros trabalhos, por vezes alguém famoso nacionalmente, enquanto uma pessoa em estágio final pode simplesmente ignorar o fato de já ter visto ou não trabalhos anteriores daquele artista em cena.

A valorização da fama do ator pelo espectador é um reconhecimento do julgamento feito pelos outros para a construção do seu próprio, característica que vai ao encontro do que está presente no quarto estágio de desenvolvimento de Parsons (1987), quando o autor explica que o julgamento parte de ideais aprendidos culturalmente, ou seja, aquele artista que já é reconhecido em

determinada cultura (seja regional ou nacional) pode influenciar a resposta de um espectador.

Outra hipótese para compreender o desenvolvimento do gosto é o reconhecimento dos gêneros dos espetáculos enquanto fator que se manifesta de maneira tímida nas fases iniciais de desenvolvimento e é aprimorado na medida que o espectador se desenvolve e alcança estágios superiores. Possivelmente, espectadores em estágio inicial ainda não possuem clareza para definir sua preferência por determinado tipo de gênero, no entanto, ao longo de seu desenvolvimento, eles podem justificar a partir de critérios pessoais o porquê demonstram preferências ou gostos positivos para determinados tipos de gêneros enquanto para outros não. Essa situação é comum no cinema, pois frequentemente as pessoas, ao falarem sobre que tipo de filme gostam de assistir, mencionam o seu gênero ao dizer “ação”, ou “terror”, ou “romance”, dentre outros. Desta forma, ao dizer que gosta de assistir apenas filmes de ação, uma pessoa tende a dizer que não gostou do filme que acabou de assistir caso ele seja de terror, ou romance. Ou seja, a pessoa não gostou do filme porque reconhece que não é o gênero de sua preferência. O gênero da obra pode estar mais associado às preferências do que ao gosto a longo prazo, uma vez que ele ainda deve ser amadurecido ao longo do desenvolvimento do espectador. Um espectador em estágio inicial, portanto, por não ter conhecimento aprofundado das características de cada gênero, não possui critérios específicos ou conscientes para justificar seu gosto por espetáculos a partir dos gêneros. Por outro lado, espectadores em estágios finais, por terem um repertório de obras já assistidas, possuem maior propriedade para justificar seus gostos e preferências com base nos gêneros, entre outros aspectos.

Desde a antiguidade clássica os gêneros de Teatro não são vistos de maneira igual. Características de cada um interferem no seu modo de serem expressos e, conseqüentemente, recepcionados. A comédia tinha um valor social menor que a tragédia, pois enquanto no primeiro gênero os personagens retratados eram homens comuns, no último, os personagens eram deuses, nobres e heróis. Por conta disto, nos festivais em que se apresentavam espetáculos de comédia, o júri era escolhido a partir de pessoas comuns da plateia, enquanto nos festivais que apresentavam espetáculos de tragédia, o júri era formado por pessoas da aristocracia ou mesmo por poetas renomados

(BERTHOLD, 2001). Este tipo de tratamento diferenciado construído historicamente a partir do gênero pode ter influenciado a construção social das preferências e dos gostos. Com base nisso, esta hipótese foi proposta para testar se as diferenças de gêneros interferem na resposta dos espectadores ao ponto de eles gostarem ou deixarem de gostar de determinadas obras em função do seu gênero.

A influência do gênero pode estar associada à forma com que o tema interfere na experiência estética do apreciador no terceiro estágio de desenvolvimento de Parsons (1987). Nesta fase, o autor afirma que a beleza do tema é transferida para a obra, de modo que uma pessoa pode não gostar de uma obra devido ao seu tema. Relacionando com o Teatro, uma pessoa pode não gostar de um espetáculo devido aos temas característicos que predominam em cada gênero como ocorre no drama, por exemplo, com temas nostálgicos, melancólicos e tristes.

O quarto tópico central que guiou a construção das hipóteses deste trabalho se refere ao caráter estético da linguagem da encenação. Essa categoria envolve a classificação dos espetáculos como naturalistas, surrealistas, simbolistas, absurdos, entre outros. Espectadores em estágio inicial podem preferir obras com aspectos realistas comum de espetáculos naturalistas, devido ao fato de estas obras representarem uma ilusão da vida real no palco. Embora Ubersfeld (2005) explique que o Teatro naturalista não copia a realidade, mas coloca em cena uma certa imagem das condições socioeconômicas e das relações entre os seres humanos, nesse tipo de Teatro, o espectador se torna um observador impotente separado pela ilusória quarta parede. Isso facilita, de certa forma, ao espectador iniciante identificar elementos como o tema da obra apresentada, ou seu gênero e, assim, julgar com mais facilidade do que a partir de outras linguagens, as características dos elementos teatrais (figurinos, cenários e outros). Um espetáculo absurdo, por exemplo, se apresenta com signos teatrais em nível complexo, o que pode dificultar justamente a identificação dos elementos mencionados anteriormente. Espectadores em estágio final devem preferir obras que os desafiem de maneira cognitiva, justamente optando por espetáculos que se utilizem de signos complexos, como os que são utilizados na linguagem absurda. Na contramão, obras com signos de fácil decodificação, como os que são empregados nos espetáculos

naturalistas, tendem a evocar pouco prazer no espectador deste estágio. Tal como Berlyne (1981) explica, isso ocorre devido ao fenômeno dos efeitos sensoriais, que geram um aumento na nossa capacidade de detectar detalhes em decorrência da sensibilidade que é desenvolvida.

4.2 PARTICIPANTES

O levantamento de dados contou com um público total de três participantes divididos em três categorias, referentes a três níveis de conhecimento formal em Teatro.

Os critérios para inclusão em cada uma das categorias foram: estar participando de curso livre em Teatro, ou estar cursando graduação em Teatro ou, por último, possuir formação superior completa em Teatro ou atuar como crítico teatral. A escolha destes critérios está associada à hipótese de que os níveis de desenvolvimento dos gostos em Teatro estarão relacionados aos diferentes níveis de formação teatral dos participantes. Assim sendo, é importante que se observem pessoas com diferentes perfis de estudo e vivência teatral.

Sendo assim, entrei em contato com professores de uma companhia teatral que funciona há anos na cidade, e solicitei a indicação de um participante que já estivesse há mais de um ano na companhia, mas que não estivesse cursando graduação em Teatro e que não fosse formado na área. Com relação à pessoa com ensino superior em andamento em Teatro, entrei em contato por telefone com alunos conhecidos da UEA, pois esta é a única instituição de ensino superior que oferece o curso de graduação em Teatro no Amazonas, e o participante escolhido foi o que demonstrou maior disponibilidade de tempo e de recursos para participar da entrevista à distância, pois ele precisava ter computador, fones de ouvido e internet. Quanto à pessoa com ensino superior completo, entrei em contato com as pessoas formadas em Teatro enviando convites, por meio das redes sociais na internet, e sua escolha foi baseada também na disponibilidade de tempo e de recursos.

Iremos identificar os três participantes ao longo da apresentação dos resultados da seguinte maneira: Participante 1, que corresponde à pessoa que

faz parte de um curso livre de Teatro, que é realizado dentro de uma companhia teatral ; Participante 2, que se refere à pessoa cursando graduação em Teatro; e Participante 3, que diz respeito à pessoa formada em Teatro.

Além disso, é importante frisar algumas particularidades dos sujeitos da pesquisa que podem interferir em suas respostas. O Participante 1, estudante de um curso livre de Teatro, possui 16 anos e há 5 anos realiza trabalhos na área teatral, no campo de interpretação. O Participante 2, cursando graduação em Teatro, possui 20 anos e há 3 anos trabalha na esfera teatral como ator, sonoplasta, dramaturgo e cenógrafo. O Participante 3, graduado em Teatro, trabalha há 5 anos como ator. Dentre os três participantes, a Participante 1 é mulher e os Participantes 2 e 3 são homens. A frequência com que os participantes assistem espetáculos foi questionada de forma aberta. O Participante 1 relatou que assiste espetáculos com duas vezes por mês, o Participante 2 relatou que assiste regularmente, sem especificar o quanto isso significa, pois não foi exigida esta especificidade no questionário, e o Participante 3 disse que sempre que tem algo na cidade está prestigiando.

4.3 PROCEDIMENTOS DE COLETA DE DADOS

Para realizar a coleta de dados, foram selecionadas quatro cenas, duas que correspondem ao gênero comédia e outras duas que correspondem aos gêneros drama e melodrama performativo. A variante que existe nas duas cenas do gênero comédia é a linguagem da encenação, que identificamos em uma como sendo a circense e, em outra, como sendo a absurda. As cenas do gênero drama e melodrama são representadas em linguagem naturalista e contemporânea, respectivamente, conforme o quadro 6.

As cenas *Clowntidiano – o ônibus* e *Fragmento 27.07* foram cedidas pela produtora Panorando Produções Artísticas que realizou o Festival *5 minutos em cena*, do qual foram extraídas as obras citadas anteriormente. Nele são apresentadas cenas curtas de diversas linguagens cênicas como o Teatro, a dança, o circo e a performance. O interesse pelas cenas deste festival ocorre devido ao fato de elas terem sua duração convertida para poucos minutos pelos próprios artistas envolvidos nelas. O que é importante para esta pesquisa, pois,

o objetivo aqui exige a apreciação de cenas de gênero e linguagem diferentes, e a quantidade de cenas também requer uma diminuição na duração delas para viabilizar a participação dos entrevistados, o que poderia ser cansativo, caso os participantes tivessem que assistir aos espetáculos na íntegra com média de uma hora de duração cada um. Além disso, as cenas escolhidas trazem a participação de artistas locais, o que pode facilitar a identificação de artistas conhecidos pelos entrevistados, de modo a colaborar na verificação da hipótese que se refere a este aspecto.

Quanto às cenas *Navalha na Carne* e *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*. As cenas foram obtidas pela plataforma do Youtube. A busca se deu para que, pudessem ser fornecidas cenas com maior contraste de gênero, de linguagem de encenação e de artistas locais (pois os da plataforma do Youtube se referem a espetáculos produzidos em outras regiões do Brasil). A necessidade desta busca também ocorreu pelo fato de o festival *5 minutos em cena* não possuir um acervo diversificado de cenas que pudesse garantir os critérios elencados anteriormente. As cenas selecionadas no Youtube estavam na sua íntegra com mais de uma hora de duração, portanto, após assistir por completo os espetáculos, eu mesmo selecionei apenas um trecho dentro do espetáculo que pudesse garantir a identificação do gênero, da linguagem da encenação, da percepção de todos os atores que se apresentavam e do tema do espetáculo. Assim, as duas cenas foram apresentadas aos participantes com um tempo equivalente ao que as outras cenas foram exibidas.

As informações no quadro 6 contém as sinopses das cenas e sua classificação em gênero e linguagem de encenação, informações estas que foram fornecidas pelos próprios autores dos trabalhos no momento de sua inscrição no festival, para o caso das cenas *Clowntidiano – o ônibus* e *Fragmento 27.07*. Em relação às cenas *Navalha na Carne* e *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* as informações da sinopse, do gênero e da linguagem de encenação foram produzidas por mim baseadas nas cenas que foram assistidas integralmente e na compatibilidade delas com as teorias teatrais que tratam dos dados fornecidos (dramaturgia, gênero e linguagem de encenação). Desta forma, as quatro cenas formaram uma quantidade suficiente para garantir que a coleta de dados fosse possível para prosseguir ao objetivo desta pesquisa.

Quadro 6 – Informações das cenas apresentadas.

Título da obra	Sinopse	Gênero	Linguagem de Encenação
Clowntidiano – O ônibus (6 minutos e 32 segundos)	O cotidiano baré pela ótica de palhaças e palhaços made in Amazônia. Dentre as mais variadas cenas urbanas, o transporte público manauara - e não estamos falando de canoas.	Comédia	Circense
Fragmento 27.07 (8 minutos e 17 segundos)	Fragmento 27.07 é parte do espetáculo Artigo 27.07 que tem inspiração na música brega romântica brasileira e nos desafios enfrentados no processo de término dos relacionamentos amorosos. Uma viagem que convida o público a imergir nas lembranças acompanhadas de canções e saudade.	Melodrama Performativo	Contemporânea
Navalha na Carne (8 minutos e 27 segundos)	Conta a história de três personagens em um quarto de bordel: a prostituta Neusa Sueli, o gigolô Vado e o homossexual ¹⁵ Veludo falam de suas vidas e expõem sua marginalidade.	Drama	Naturalista Realista
O Arquiteto e o Imperador da Assíria (7min e 7s)	A história se passa em uma ilha selvagem, onde vive um único habitante. Certo dia, por causa de um acidente aéreo, o único sobrevivente da tragédia também chega à ilha. Os dois personagens vivem uma maratona de emoções, ora se digladiam, ora se solidarizam.	Comédia	Absurda

Fonte: *2º Festival Cinco Minutos em Cena, 2018. Quadro elaborado pelo autor, 2019.

Infelizmente, devido à diversidade dos perfis dos participantes e da quantidade de cenas escolhidas para a realização do trabalho, torna-se praticamente inviável levar todos para assistirem as cenas ao vivo em um edifício

¹⁵ A sexualidade é colocada como característica marcante do personagem em razão do choque social e político que o espetáculo causou na época, pois foi apresentada em plena ditadura militar e censurada por 13 anos, em virtude de todas as temáticas abordadas em cena.

teatral. O que resta como opção mais viável, embora não seja a ideal, é assistir ao espetáculo gravado em qualidade de alta definição.

A ordem de exibição das cenas foi definida por sorteio ao me encontrar com cada participante, presencialmente ou virtualmente. Para a realização deste sorteio, os nomes das cenas foram escritos em um pequeno papel que foi recortado e embaralhado, depositado em um pote do qual eu mesmo tive que retirar os papéis, por não estar presente com a maioria dos participantes. Assim foram exibidas sequencialmente as cenas, da primeira até a última, conforme o sorteio.

Após definida a ordem das cenas, todas foram exibidas sem intervalo para comentários, e após assistir a última cena, foi dado início na execução do questionário e da entrevista, que serão apresentados a seguir. O participante foi instruído antes de iniciar todas as exibições de cena para não fazer questionamentos sobre os conteúdos das mesmas, nem solicitar qualquer informação adicional que pudesse alterar a sua resposta estética e, por consequência, alterar também os dados da pesquisa.

Antes de iniciar a entrevista, os participantes responderam a um questionário para fornecer as seguintes informações pessoais: nome, idade, nível de escolaridade teatral (curso livre, curso técnico, curso de graduação, trabalha profissionalmente na área), e com que frequência assiste espetáculos teatrais.

As informações fornecidas pelos participantes a esse questionário foram relatadas na seção 4.2.

Como já mencionado anteriormente, a entrevista foi o instrumento utilizado para coleta de dados. O modelo de entrevista foi o despadronizado ou semiestruturado, no qual o entrevistador “tem liberdade para desenvolver cada situação em qualquer direção que considere adequada” (MARCONI e LAKATOS, 2002, p. 94). Este modelo foi imprescindível considerando a finalidade deste trabalho, pois, o uso de perguntas abertas permite respostas mais particulares, em que o participante pode oferecer sua percepção com suas próprias palavras espontaneamente (MARCONI e LAKATOS, 2002).

Devido ao fato de duas cenas exibidas já terem sido apresentadas em um festival público na cidade de Manaus e também em outras ocasiões, alguns

participantes podem tê-las assistido em alguma dessas oportunidades e, portanto, isto pode ter afetado as suas respostas. Considerando isto, esta situação foi questionada na primeira pergunta da entrevista:

1. Você já assistiu alguma dessas cenas em outra ocasião?

Esta pergunta foi realizada para considerar se o fato de ter visto a cena anteriormente poderia influenciar a resposta do participante, uma vez que ele poderia gostar mais ou menos de uma cena que já tenha assistido. A entrevista seguiu com a pergunta:

2. Qual das cenas você mais gostou? Por quê?

Esta pergunta buscou esclarecer as justificativas espontâneas do espectador para os seus gostos teatrais. Ela é muito importante para se conhecer as características das possíveis etapas de desenvolvimento do gosto teatral, uma vez que se espera encontrar pessoas em estágios diferentes, em decorrência do perfil dos participantes. A entrevista seguia:

3. Qual das cenas você menos gostou? Por quê?

Esta pergunta, ao contrário da anterior, buscou justificar o que não agradou aos espectadores nas cenas apresentadas. Por outro viés, esta pergunta auxilia no entendimento do que o espectador gosta em uma obra teatral, aprofundando o olhar do próprio espectador sobre a obra, permitindo assim conhecer melhor as características das possíveis etapas de desenvolvimento dos gostos em Teatro. A pergunta seguinte da entrevista foi:

4. Você acha que não gostou ou gostou destas cenas devido ao tema (ou assunto) que o espetáculo abordou?

Esta pergunta permitiu a sondagem da hipótese de que o tema da obra influencia o gosto dos espectadores de Teatro.

5. Você identificou algum ator conhecido seu em alguma cena? Você acha que isto interferiu no fato de você ter gostado ou não ter gostado dela?

Esta pergunta explorou a possibilidade de que ter artistas conhecidos envolvidos na obra também influencia na resposta estética do espectador.

6. Você acha que não gostou ou gostou destas cenas por causa do seu gênero?

Esta pergunta auxiliou no entendimento da influência do gênero da obra na resposta do espectador. O gênero pode influenciar os espectadores de modo diferente, de acordo com cada etapa de desenvolvimento. É possível, entretanto,

que em um estágio de desenvolvimento inicial, o espectador tenha dificuldades para compreender a questão. Nesse caso, a pergunta poderia ser reformulada como: (para entender se a comédia é a que mais interessa o participante) você acha que gostou ou não gostou do espetáculo por que riu com mais frequência?, ou (para testar se o drama é o que mais agrada o participante) Você acha que gostou ou não gostou do espetáculo por que ele evocou sentimentos de saudade, tristeza ou melancolia? Assim, o participante pode responder, a partir das características dos gêneros, ao questionamento sobre a influência desse aspecto ou não nos seus gostos e preferências pelas cenas.

7. Quais são as linguagens de encenação das cenas?

Esta pergunta buscou explorar a habilidade de o espectador reconhecer as diferentes linguagens de encenação que podem ser utilizadas em uma montagem cênica e o quanto isto pode influenciar o seu gosto e a sua preferência. Esta pergunta tende a ser difícil devido ao fato de haver um extremo caráter subjetivo no reconhecimento das linguagens de encenação. Por conta disto, as perguntas subsequentes foram pensadas para auxiliar no entendimento desta hipótese.

8. (Se o participante souber responder à questão 7): Você acha que gostou ou não gostou das cenas em função da sua linguagem de encenação?

Se o participante for capaz de reconhecer as linguagens de encenação das obras, ele pode responder se este aspecto influenciou em sua resposta estética. Esta questão nos auxilia, portanto, a aprofundar mais uma hipótese de explicação para as possíveis etapas de desenvolvimento do gosto teatral.

9. (Se o participante não souber responder à questão7): Você acha que não gostou ou gostou da cena por ver elementos mais próximos da realidade?

Caso o participante não tenha condições de identificar as linguagens de encenação, se torna inviável perguntar diretamente se ele acredita que a linguagem de encenação influenciou seu gosto ou preferência pela obra. Então, a questão aqui envolve a característica básica do naturalismo (para testar a hipótese de que espectadores menos desenvolvidos preferem este tipo de cenas), assim como, de modo geral, são resumidas as características das principais linguagens opostas à naturalista (espetáculos surrealistas, absurdos, e outros) e que podem ser importantes para testar se espectadores menos

desenvolvidos possuem menos prazer em ver estas obras, ao passo que os mais desenvolvidos preferem este tipo de trabalho, assim como descrito nas hipóteses deste trabalho.

As entrevistas foram gravadas em áudio, e posteriormente foram transcritas para melhor realização da análise dos dados coletados, e se encontram expostas na íntegra, nos anexos deste trabalho.

4.4 MÉTODO DE ANÁLISE DE DADOS

A análise de conteúdo foi utilizada como o método de análise dos dados coletados nesta pesquisa. Ela parte da “mensagem, seja verbal (oral ou escrita), gestual, silenciosa, figurativa, documental ou diretamente provocada.” (FRANCO, 2012, p. 12). Ou seja, parte de uma comunicação, ou possibilidade discursiva, em que se usa palavra escrita ou qualquer outra fonte que produza sentido (gestual, imagética, sonora, entre outras).

Tratando-se desta pesquisa, a análise de conteúdo partiu dos dados oferecidos por meio das entrevistas respondidas pelos participantes. Os dados analisados são referentes às respostas dadas pelos sujeitos às cenas disponibilizadas, e a análise foi feita de maneira que se busca a compreensão do desenvolvimento do gosto em Teatro.

Colhidos os dados, foram definidas as unidades de análise, que no caso desta pesquisa correspondem às unidades de registro e de contexto. Franco (2012, p.43) define a unidade de registro como “a menor parte do conteúdo, cuja ocorrência é registrada de acordo com as categorias levantadas”. Considerando as exigências desta pesquisa, as unidades de registros escolhidas são as do tipo que se referem ao Tema e ao Item, pois são as que mais se relacionam com os objetivos deste trabalho. O Tema é descrito pela autora como a mais útil unidade de registro em análise de conteúdo, sendo importante para estudos sobre “representações sociais, opiniões, expectativas, valores, conceitos, atitudes e crenças” (FRANCO, 2012, p. 45). Isso torna, portanto, a escolha do Tema como unidade de registro apropriada para esta pesquisa, uma vez que os participantes realizaram entrevistas emitindo opiniões, valores e conceitos a partir de sua leitura das obras. O Item, por sua vez, deve ser utilizado “quando um texto, um

artigo literário, um livro ou um programa de rádio são caracterizados a partir de alguns atributos definidores” (FRANCO, 2012, p.47).

As unidades de contexto também auxiliaram na análise dos dados. Franco (2012) explica que as unidades de contexto servem como “pano de fundo” que proporciona significado às unidades de análise. Segundo a autora, as unidades de contexto correspondem à parte mais ampla do assunto a ser analisado e, mesmo assim, tornam-se indispensáveis para a análise e a interpretação dos textos que serão decodificados, especialmente para que se possa reconhecer a diferenciação resultante dos conceitos de “significado” e de “sentido” que foram rigorosamente respeitados durante a análise dos dados.

Assim, a análise dos dados coletados permitiu a percepção de temas oferecidos pelos próprios participantes por meio dos dados coletados na entrevista, tal como o tema dos elementos do teatro, que surgiu e que pôde servir de critério para definir uma das categorias de análise, ação esta que corresponde à “classificação de elementos constitutivo de um conjunto, por diferenciação seguida de reagrupamento baseado em analogias, a partir de critérios definidos.” (FRANCO, 2012, p. 63). Ou seja, houve uma categorização a partir de critérios que foram extraídos dos dados oferecidos pelos participantes, referentes aos temas perceptíveis em suas respostas.

Neste trabalho as categorias de análises não são todas definidas à priori, pois, as respostas oferecidas pelos participantes devem ser as mais livres e espontâneas possíveis.

5 RESULTADOS E ANÁLISES

Considerando que o propósito desta pesquisa é compreender o desenvolvimento do gosto em Teatro, a organização da apresentação dos resultados se dará a partir das hipóteses levantadas para este objetivo. Portanto, irei exibir as falas dos participantes de acordo com a seguinte ordem e conforme os seguintes “assuntos”, que são referentes às hipóteses: tema, artista conhecido, gênero, linguagem de encenação e elementos teatrais, sendo que esta última categoria não estava prevista inicialmente entre as hipóteses propostas e emergiu no momento da análise. É importante ressaltar que a forma de exposição dos resultados não corresponde necessariamente à ordem sequencial como as perguntas foram realizadas aos participantes. Ao final, farei uma síntese das características identificadas em cada participante, propondo etapas de desenvolvimento do gosto em Teatro de acordo com cada categoria analisada.

5.1 O TEMA DA CENA

O tema de um espetáculo pode ser percebido a partir de todos os elementos presentes na obra, desde a interpretação realizada pelo ator, que expressa com mais evidência o assunto por estar intrinsecamente ligado à dramaturgia, até mesmo por um figurino ou um tipo de iluminação.

Nesta seção, apresentarei as falas dos participantes que se referem propriamente aos temas das cenas que foram exibidas, pois assim será possível analisar e identificar as possibilidades de o tema ser um dos fatores determinantes do gosto de um espectador por um espetáculo teatral. A partir dessa análise será possível observarmos diferenças entre as respostas dos participantes, que nos levem a compreender como se desenvolve o gosto no campo do Teatro. Também é importante frisar que será considerada a palavra “assunto” como sinônimo de tema, para fins de análise dos dados.

A seguir, apresento a fala da Participante 1. Durante a entrevista ela afirmou que a cena *Clowntidiano – o ônibus* foi a que mais gostou, e a cena *Fragmento 27.07* a que menos gostou. Ao ser questionada se gostou ou não gostou das cenas devido ao tema, a participante disse que não, porém sua fala

é mais dirigida especificamente ao fato de não ter gostado da cena *Fragmento 27.07*:

“[...] Para mim eu acho que o que fez eu não gostar muito foi eu não compreender logo de cara o que estava se passando e, por eu não entender o que estava se passando na peça, é... basicamente é isso, que eu não entendi.[...]” (Participante 1).

A Participante1 afirma que o tema ou o assunto da cena não interferiu em seu gosto, no entanto, sua justificativa se fundamenta na falta de entendimento do que se passou em cena e não em uma argumentação sobre a natureza do tema, propriamente dita. Na impossibilidade de compreender o que está acontecendo em cena, o entendimento sobre qual é o seu tema pode vir a se tornar confuso também. Logo, é possível que a Participante 1 não tenha identificado o tema de *Fragmento 27.07*, o que nos leva a analisar com cautela esta resposta, de que o tema (possivelmente não identificado por ela), não tenha interferido no fato de ela não gostar da cena em questão. Parsons (1987) corrobora com este pensamento quando afirma que por não compreendermos o conteúdo de uma pintura, temos dificuldades para atribuir significado para ela no segundo estágio de desenvolvimento. Uma dificuldade de atribuição de significados, como a narrada por Parsons (1987), pode estar sendo observada neste caso também.

Mesmo assim, podemos perceber, em outra resposta da Participante1, que o tema pode ter influenciado seu gosto, mas de maneira não consciente. Para o questionamento “Qual das cenas você mais gostou? Por quê?” tivemos a seguinte resposta:

“Clowntidiano. Eu gosto porquê... pelo que eu consigo entender, da peça, da obra do Clowntidiano, eles contam... eles usam o clown deles para contar sobre o cotidiano, o que acontece, várias situações na vida das pessoas, o que nós passamos, que passa despercebido, mas que acaba sendo uma grande situação. Eu acho isso bem interessante: o jeito que eles exploraram algo tão pequeno que passa despercebido e conseguir transformar em um espetáculo bem cômico” (Participante 1).

Poderíamos dizer que o tema de *Clowntidiano* – o ônibus é o cotidiano no transporte público, pois este é o foco da cena que, inclusive, possui a palavra ônibus em seu título. A Participante 1 inicia sua justificativa mencionando o

cotidiano e as situações que as pessoas vivenciam como algo que lhe chamou atenção, ou seja, ela inicia observando um aspecto que poderia dizer respeito ao tema da cena. Mas sua resposta é reforçada pela forma como o cotidiano é abordado pelos artistas. A participante considera o conteúdo deste tema de pequeno valor, ao ponto de “passar despercebido” diariamente, mas diz que ele ganhou relevância pela forma como os artistas o exploraram, em sua interpretação. O tema pode não ser o fator determinante para a resposta de gosto positivo, emitida pela participante, mas certamente possui influência na reação dela, ao se relacionar com a interpretação dos atores envolvidos na cena.

As características presentes na fala da Participante 1 remetem ao que Parsons (1987) propõe no terceiro estágio de desenvolvimento da apreciação estética, quando afirma que o tema da obra se torna o sentido do objeto representado e não apenas o objeto. Quando a Participante 1 afirma que admira a forma como o cotidiano no transporte público é expressado, ao invés de admirar o tema em si, ela estende o sentido do tema para além do objeto e envolve aspectos da expressividade da obra em sua resposta. Mas, neste caso, tais aspectos não são mencionados conscientemente, apenas são deduzidos a partir da fala *“o jeito que eles exploraram algo tão pequeno”*, pois nela percebemos que ela se refere ao trabalho de interpretação feito pelos atores.

O Participante 2, durante a entrevista, disse que gostou mais da cena *Fragmento 27.07*, e a que menos gostou foi *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*. Questionado se o tema possuía relação com esta resposta ele falou:

“[...]Eu acho que... não sei dizer exatamente se é por causa disso. No meu caso é um lance mais visual mesmo e mais de gosto pessoal, porém, não sei se entra no lance dos temas que o espetáculo abordava” (Participante 2).

O Participante 2 admite inicialmente que não sabe dizer se o tema influenciou ou não seu gosto pela peça. No entanto, em outro momento, após passarmos pela pergunta específica sobre o tema e questionarmos sobre outro assunto, ele retoma a questão e fala *“talvez eu não tenha gostado por conta do tema”*, justificando essa decisão com a seguinte fala:

“Eu já tinha ouvido falar da Navalha na Carne e o único que eu não tinha ouvido falar ainda foi o primeiro que assisti [O Arquiteto e o Imperador da Assíria]. Analisando isso então é meio estranho eu não ter gostado do primeiro que é justamente o que eu não havia ouvido falar ainda” (Participante 2).

A fala do Participante 2, embora tenha sido colocada para justificar porque o tema influenciou sua resposta, parece mais relacionada com a familiaridade que o espectador possui com a obra. Mas é preciso ressaltar que ele afirmou já ter conhecimento prévio de *Navalha na Carne*, e possivelmente isto se refere às informações relacionadas à peça (texto dramático) e seu autor, Plínio Marcos, e não relacionadas à cena propriamente assistida, pois, ele afirmou que as únicas cenas que já havia assistido antes foram *Fragmento 27.07* e *Clowntidiano*.

Quando o Participante 2 justifica sua resposta sobre a influência do tema mencionando aspectos de familiaridade, desviando-se do que foi questionado, inferimos que o significado da palavra “tema” para ele pode não estar totalmente claro. Esta pode ser uma característica de uma fase de desenvolvimento inicial: a falta de clareza sobre o que significa a própria palavra “tema” no contexto da cena. Mesmo que na pintura Parsons (1987) afirme que o assunto da obra possa ser percebido conscientemente no primeiro estágio de desenvolvimento, o autor reconhece que neste nível ainda há dificuldade em reconhecê-lo e ele pode ser apreendido de forma fragmentada. Observamos que no caso em específico do Teatro, houve dificuldade por parte do Participante 2 em compreender qual o significado do tema no contexto da obra, bem como ele demonstrou dificuldades em expor uma concepção clara sobre a influência do tema na sua resposta de gosto.

Isto remete novamente ao que Parsons (1987) destaca ser característico no segundo estágio, porém na área de pintura: conhecer o tema abordado se torna necessário para podermos apreciar as cores ou as expressões da obra. Deste modo, um progresso no desenvolvimento deste participante pode indicar que ele será capaz de identificar o tema com objetividade nas peças e, em seguida, perceber se ele influencia ou não em sua resposta de gosto. Parsons (1987) descreve que no segundo estágio de desenvolvimento o tema é falado como se fosse algo físico, identificável independentemente da maneira como foi retratado, como se tivesse uma existência separada.

Foi possível perceber durante a entrevista que o Participante 2, mesmo sem saber o que significa exatamente a palavra “tema” no contexto do espetáculo, não apresentou dificuldades em identificar o tema (de modo quase inconsciente) da sua cena favorita *Fragmento 27.07*. Ele citou os temas da cena

apenas na resposta para a pergunta que investigava sua concepção sobre cena moderna, e o fez quando respondeu *“como o tema abordado ele é mais atual, eu acho que se encaixa muito no âmbito da juventude e do que a adolescência atual está vivendo que é esse lance do amor, do abandono, da insegurança”*. Ao elencar claramente os temas da cena que mais gostou, o participante evidencia sua habilidade em identifica-los, no entanto, por não os mencionar em sua resposta em outra pergunta que especificamente questionava a influência do tema, o participante evidencia que a clareza sobre qual é o significado da palavra tema no contexto da obra ainda não está totalmente estabelecida para ele. É interessante observar também que ele identificou os temas da cena que já havia assistido antes, o que aparentemente lhe garantiu familiaridade e pode ter facilitado a identificação das temáticas.

Parsons (1987) lembra que, em relação às pinturas, embora a pessoa esteja consciente daquilo que elas representam, o indivíduo permite que associações e memórias entrem em suas respostas no primeiro estágio de desenvolvimento. Foi o que o Participante 2 fez, ao identificar o tema da cena *Fragmento 27.07* e associá-lo a algo que faz parte da vida dos adolescentes na sociedade atual, possivelmente se vendo como parte deles, devido a sua idade ainda jovem, pois ele possui 20 anos.

Quando a percepção do tema não é um desafio, percebê-lo como algo que influencia seu gosto não deveria ser algo difícil. Entretanto, percebemos que isso foi difícil para o Participante 2 em outra fala, quando diz *“talvez em uma peça que tenha um tema que eu não curta muito, mas sei lá, ela me chama de alguma forma, tem uma cenografia interessante [...] talvez eu crie alguma conexão ou chame a minha atenção de algum jeito.”* Aqui percebemos que o participante não possui convicção se o tema influencia seu gosto. Ele supõe que mesmo não gostando de um tema, ainda goste de uma cena que possua algo que lhe chame atenção, como um elemento teatral, mas usa termos que implicam dúvidas como “talvez”, “sei lá”, mais de uma vez. Esta inconsistência sobre o sentido da palavra tema apresentada pelo participante, ainda que ele tenha sido capaz de reconhecê-lo, pressupõe características de desenvolvimento de gosto em nível inicial, pois mesmo que o tema não seja totalmente ignorado, ele ainda não é analisado conscientemente como fator que pode ou não determinar sua resposta de gosto.

O Participante 3, por outro lado, demonstrou que nem todos possuem dificuldade em perceber a influência do tema em seu gosto. Se essa dificuldade é diferente para cada pessoa, podemos destacar isto como uma característica que pode e deve ser modificada ao longo do desenvolvimento dos indivíduos. Ao ser questionado se o tema teve relevância na sua escolha da cena que mais gostou ou da que menos gostou, sua resposta foi taxativa:

“Não. Não foi por causa disso” (Participante 3).

O Participante 3 foi seguro em dizer que o tema não influenciou sua resposta de gosto. Possivelmente o tema pode não ter mais relevância para influenciar seu gosto devido ao contexto que envolve sua vida: formado na área e com alguns anos de experiência profissional na área. Isso lhe garante recursos a mais para utilizar outros critérios como justificativa para seus gostos, tais como mencionar técnicas, seu excesso ou escassez, aspectos estéticos, entre outros. Parsons (1987) corrobora com esta perspectiva ao afirmar que no terceiro estágio de desenvolvimento a beleza do tema é relegada para um plano secundário em relação ao que foi expresso.

É preciso lembrar que dentre as cenas assistidas, este participante escolheu *Navalha na Carne* como sua favorita, e *Fragmento 27.07* como a cena que menos lhe agradou, embora ele tenha gostado pouco também da cena *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, conforme ele diz:

“Eu gostei menos do Fragmento 27.07. Eu na verdade estou em dúvida se gostei menos do Fragmento 27.07 ou do O Arquiteto e o Imperador da Assíria. Por quê? Apesar de O Arquiteto e o Imperador da Assíria ter muito texto e é uma... né, de Fernando Arrabal, e tem uma coisa muito loucura e tal. O do [Fragmento] 27.07 era só um esqueminha, era só uma quebra de uma cena toda [...]” (Participante 3).

O Participante 3 inicialmente aponta dúvidas entre duas cenas para escolher a que menos gostou, e ele acaba justificando sua resposta para ambas as cenas. Para *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* o participante chega a mencionar que faz parte da temática a loucura. Não que este fosse diretamente o tema da cena, mas a loucura é uma característica associada à linguagem de encenação absurda, devido à presença de ações sem sentidos e quadros desconectados, o que correspondente à cena assistida. Pela superficialidade com que fala do tema em meio à sua justificativa, é possível deduzir que

indiretamente ele pode ter influenciado seu gosto pela peça, mesmo que o peso do tema nessa decisão seja tênue, e ainda limitado a provocar uma resposta de gosto negativa.

No entanto, vale ressaltar que sua referência à loucura não se trata do tema da obra em si, mas sim de uma característica relacionada à linguagem de encenação sob a qual foi concebida a obra, o que diminuiria a hipótese de o tema da obra propriamente ter influenciado seu gosto negativo - isso, é claro, se entendermos de maneiras dissociadas o tema da obra e as características da linguagem de encenação na qual ela foi idealizada.

Algumas suposições ainda podem ser feitas para concluir a relação entre o tema e o gosto do Participante 3. Este participante, ao afirmar que o tema não influencia sua resposta, pode simplesmente estar consciente disso, pois quando mencionou que a loucura é algo que faz parte das obras de Fernando Arrabal, nos ofereceu indícios de que tem consciência de qual é a linguagem de encenação, pois ele entende que nela a loucura é um tema quase sempre presente, devido ao caráter deste estilo de encenação. Pavis (2008) afirma que o contexto que originou o Teatro do absurdo como linguagem na cena contemporânea envolve o mundo pós segunda grande guerra. Nesta época, filósofos como Camus e Sartre traçaram uma imagem desiludida de um mundo destruído e dilacerado por conflitos ideológicos. Desta forma, a peça absurda surgiu como uma antipeça da dramaturgia clássica, do sistema épico brechtiano e do realismo do Teatro popular. Não se trata, entretanto, de afirmar que toda cena do Teatro do absurdo contenha o tema loucura, mas a fragmentação dramaturgica que reside em seu estilo de encenação remete a essa característica mencionada pelo participante. Sendo assim, poderíamos dizer que o Participante 3 mencionou um tema mais associado ao estilo de encenação do que à cena propriamente assistida, mesmo que isto não esteja totalmente esclarecido para ele.

O conhecimento prévio desses aspectos ou similares a ele ofereceu ao Participante 3 propriedade para definir que *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* não se trata de uma peça que lhe agrada, o que podemos considerar uma característica avançada, pois para isso é necessário conhecimentos teóricos específicos em Teatro que tratem da linguagem de encenação, do autor e da obra assistida. Isto é defendido também com base na característica do quinto

estágio de desenvolvimento de Parsons (1987) que diz que somos capazes de distinguir o que é um julgamento de uma interpretação, tal como fez o Participante 3. Além disso, o estilo adquire um sentido mais profundo, pois ele é visto como capaz de expressar algo por si só e ainda pode guiar a experiência do sujeito.

Os três participantes apresentaram algumas características em comum. A que mais se destacou foi que nenhum assumiu diretamente que o tema influenciou seu gosto pelas cenas. Entretanto, percebemos que para a Participante 1 isso pode ter acontecido de modo inconsciente, e este fato pode indicar que a identificação do tema que é abordado em cena talvez não seja uma habilidade ainda aprimorada por esta participante. Não identificar objetivamente qual é o tema não significa ser incapaz de percebê-lo, pois, a Participante 1 obviamente percebeu do que se tratava a cena que mais lhe agradou. O que não ficou claro aparentemente para ela foi o enquadramento das ações em uma categoria denominada tema. De qualquer modo, a não identificação do tema com clareza é apenas uma das características relacionadas ao tema, percebida na Participante 1 e que a caracterizam em estágio de desenvolvimento que chamaremos aqui de inicial, em razão das suas respostas possuírem relação com características presentes no segundo e no terceiro estágio de desenvolvimento de Parsons (1987).

O Participante 2, embora tenha identificado os temas quando precisou, deu indícios de que o significado do que é um tema ainda é impreciso para ele, e por consequência, apresentou dúvidas se ele influenciou a sua resposta de gosto. Depois de uma autorreflexão o participante admitiu que o tema poderia ter influenciado, sim, sua resposta, mas sua justificativa foi apenas baseada em aspectos de familiaridades com a obra. Analisando suas respostas, elas se aproximam de características de desenvolvimento do que resolvemos nomear aqui como fase inicial, por possuírem maior relação com aspectos do primeiro estágio de desenvolvimento de Parsons (1987).

Quanto ao Participante 3, ele foi taxativo em afirmar que o tema não influenciou sua resposta, e quando justificou seus gostos e desgostos pelas cenas, notamos que houve uma influência predominante de aspectos técnicos e estéticos que se distanciam realmente do tema. Parsons (1987) considera o tema como discussão relevante apenas até o terceiro estágio de

desenvolvimento e, ao notarmos o distanciamento do tema na resposta do Participante 3, deduzimos que ele superou esta fase, indo ao encontro do que foi discutido até o momento, ou seja, que este participante apresenta características próximas de um estágio de desenvolvimento final.

As conclusões preliminares indicam que o tema pode estar relacionado à resposta de gosto dos espectadores teatrais. No entanto, a intensidade com que o tema influencia ocorre de modo diferente, indicando estágios de desenvolvimento diferentes para o gosto, nos espectadores entrevistados, sendo que no estágio inicial a influência do tema se manifesta em baixa intensidade e no estágio final esta interferência é praticamente inexistente na determinação do gosto teatral.

5.2 A FAMILIARIDADE COM O ATOR E COM A OBRA

A familiaridade que o espectador possui com o ator ou com a obra, ou ambos, também foi considerada como fator que influencia o seu gosto. Entre as respostas apresentadas pelos participantes, a da Participante 1 parece estar associada ao caráter familiar que a mesma possui com uma das obras assistidas, pois, a cena *Clowntidiano – O ônibus* foi a única obra citada como assistida em outra ocasião e foi considerada sua favorita. Vale lembrar ainda que para a participante, esta obra não parece ser complexa uma vez que ela compreendeu sem dificuldades o que se passava em cena, conforme ela relatou no subcapítulo anterior na discussão sobre o tema. Entretanto, é importante observar que ao justificar sua escolha por esta cena a Participante 1 não mencionou o conhecimento prévio que possuía dela, mas, mesmo assim, é possível que esta característica passe despercebida pela participante para fundamentar seus gostos. Ela mesma admite isso indiretamente em outro momento, quando justifica o porquê não gostou da cena *Fragmento 27.07*, como podemos observar:

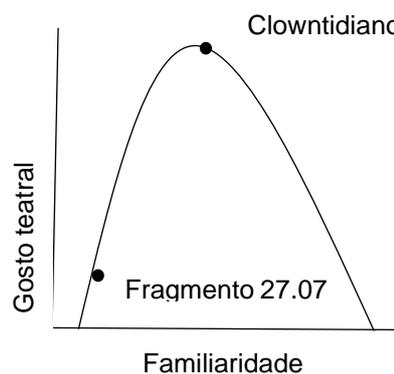
“Porque, por exemplo, se eu tivesse assistido tudo ou se eu tivesse um pouco mais de conhecimento eu acho que eu gostaria sim, se eu pudesse analisar um pouquinho mais.” (Participante 1).

Nesta resposta identificamos dois pontos: familiaridade e complexidade. Quando a participante diz que se tivesse um pouco mais de conhecimento isso

a faria gostar da cena, ela admite que a falta de familiaridade com a obra pode ter provocado uma resposta de gosto negativa. O final da sua fala, que menciona a possibilidade de analisar um pouco mais, é um sinal de que a complexidade da cena foi outro elemento que influenciou sua resposta de gosto. É importante frisar que se trata de uma cena de linguagem contemporânea, portanto, tende a ser mais complexa do que uma obra naturalista. Ou seja, a familiaridade se encontra em níveis baixos, de modo que a participante sente a necessidade de conhecer mais, e a complexidade em níveis elevados, ao ponto de a participante necessitar analisar mais a cena para assim tornar possível gostar da obra. A familiaridade com a obra possibilita diminuir a complexidade com que ela se apresenta, uma vez que eventos vistos na cena podem ser decodificados com maior agilidade após uma segunda visualização. A teoria do potencial de *arousal* de Berlyne (1971) explica que a junção da familiaridade e da complexidade em níveis intermediários está relacionada a uma resposta de gosto positiva, e é possível que o caso da Participante 1 esteja relacionado com isso, embora não possamos afirmar com convicção devido à pouca quantidade de dados.

Podemos visualizar a resposta da Participante 1 às cenas utilizando a teoria do U invertido da seguinte forma:

Figura 14 – Representação gráfica do gosto teatral da Participante 1 na teoria do Potencial de Arousal



Fonte: Elaborada pelo autor.

Na figura 14, ficaram representadas apenas as cenas consideradas como a favorita e a que menos despertou gosto na Participante 1. Portanto, *Clowntidiano*, que foi considerada a favorita, se encontra no topo da curva

caracterizando níveis intermediários de familiaridade para a participante, enquanto *Fragmento 27.07*, devido à baixa familiaridade, aparece no início da curva, ainda na parte de baixo, exprimindo uma resposta de baixo gosto.

Quando questionada a respeito da familiaridade com os atores das cenas apresentadas, a Participante 1 afirmou que conhecia três entre os quatro atores que faziam parte da cena do *Clowntidiano* – vale lembrar que esta foi sua favorita. Seu conhecimento sobre eles é significativo, pois, voluntariamente mencionou o nome que os três atores adotam para seus trabalhos com *clowns*. Em relação à interferência da familiaridade com estes atores em sua resposta de gosto ela respondeu:

Para mim não, porque quando eu vou assistir alguma peça eu procuro analisar o que eles estão oferecendo enquanto atores e atrizes, se eles estão fazendo... usando realmente técnica e fazendo um bom trabalho mesmo não conhecendo [os atores] (Participante 1).

A Participante 1 nega que a familiaridade com os atores seja o motivo pelo qual gostou da cena. Em sua justificativa, ela continua: *“eu gosto porque eles conseguiram desenvolver a história bem, porque eu vi eles como atores e atrizes que mostraram técnica, que souberam aproveitar bem... então para mim não interfere muito não” (Participante 1)*. Embora a participante negue a interferência da familiaridade em sua resposta, não podemos deixar de notar que encontramos relação entre sua escolha de cena favorita e a familiaridade com os atores, além do fato de ser esta a única cena já assistida anteriormente, o que torna a obra também familiar. Talvez sua negação à questão seja porque a participante tenha entendido que a pergunta intencionava saber se sua preferência teria sido baseada prioritariamente pelo aspecto de afinidade com os atores, como se ao admitir a influência de seu conhecimento dos atores em sua resposta de gosto, estivesse ignorando a interferência de outros aspectos, como os citados pela própria participante (interpretação, técnica).

A Participante 1 chega a cogitar a hipótese de assistir uma cena contendo atores conhecidos por ela, dentre os quais há uma pessoa em especial, mas no final não gostar do trabalho assistido. Ela relata qual seria sua reação: *“eu não vou chegar para ela e falar: ‘ah, eu achei isso e isso e não gostei da tua peça e não sei o quê’.* (Participante 1). A participante, portanto, com esta fala busca reforçar sua justificativa de que a familiaridade com os atores não irá garantir que

uma cena lhe provoque uma reação de gosto positiva. Porém, ainda que este aspecto possa não ser determinante, ele não pode ser totalmente ignorado, pois, há uma aparente relação entre os artistas serem conhecidos pelo participante e sua cena favorita.

Considerando o que foi posto, a Participante 1 se encontra em estágio de desenvolvimento inicial baseado nas características da teoria do potencial de *arousal* (HARGREAVES, NORTH e TARRANT, 2006), pois a resposta positiva da participante para a cena do *Clowntidiano* parece associada aos níveis intermediários de familiaridade e de complexidade para uma cena de linguagem circense, que pode ser entendida como uma linguagem de complexidade e familiaridade intermediária pela participante. Isso faria com que a cena em questão fosse alocada no ponto mais alto da curva do U invertido. Por outro lado, sua resposta negativa para a cena *Fragmento 27.07* parece ser justificada pelo excesso de complexidade e falta de familiaridade, sendo que esta última corresponde a uma linguagem contemporânea, possivelmente considerada como excessivamente complexa, ou pouco familiar pela participante, o que faria com que a cena em questão ficasse em um ponto muito baixo na curva do U invertido. Portanto, dentro das classificações elaboradas por mim, seu estágio de desenvolvimento no aspecto da familiaridade com o ator e com a obra é inicial.

A sua caracterização no estágio inicial se justifica em sua escolha pela cena de linguagem circense como favorita e em sua rejeição pela da linguagem contemporânea, pois ela demonstrou que não há uma regularidade de preferência por cenas não realistas. Inclusive, sua própria argumentação para rejeitar esta cena não é baseada em critérios técnicos ou estéticos, ela reside em parâmetros particulares não esclarecidos para ela própria quando disse que precisaria analisar um pouco mais ou possuir mais conhecimento sobre a cena para poder gostar dela, ou seja, não há uma justificativa para não gostar da cena, o que há, é uma argumentação que explica o que falta para gostar da obra, e pelo discurso da participante, a sua desaprovação pela obra com falta de critérios para justificar isto, se concretizou em uma forma estruturada do não gostar, tal como foi expresso por ela. Parsons (1987) explica que no segundo estágio de desenvolvimento, a desaprovação é uma forma estruturada do não gostar, bem como, a admiração é uma forma estruturada do gostar, ambas se baseiam em critérios próprios deste estágio. Isto significa que, a partir da organização das

ideias que são possíveis dentro do segundo estágio, o indivíduo pode construir critérios que não necessariamente condizem com a visão de especialistas, partindo, portanto, de preceitos individuais, os quais podem construir uma ideia de desaprovação ou de admiração, que se transforma, respectivamente, em um não gostar ou em um gostar.

Ainda assim, considerando a fala da participante, sua resposta de gosto parece estar associada principalmente a uma valorização da técnica apresentada pelos artistas. Esta característica inclusive lembra o que Parsons (1987) nos apresenta como propriedade presente entre o segundo e o terceiro estágio de desenvolvimento da experiência estética. No caso, a Participante 1 se aproxima mais do terceiro estágio (PARSONS, 1987), pois, ela valoriza a técnica como um conjunto de princípios que o artista domina para concretizar sua expressividade e da qual o apreciador possui vaga noção, e não mais como uma realização que requer habilidades apreciadas anteriormente como paciência e destreza.

Em relação ao Participante 2, podemos visualizar uma representação da sua resposta de gosto para a cena favorita e a menos prazerosa:

Figura 15 – Representação gráfica do gosto teatral do Participante 2 na teoria do Potencial de Arousal



Fonte: Elaborada pelo autor.

Na figura 15, verificamos que a cena *Arquiteto e o Imperador da Assíria* se encontra no início da curva do potencial de *arousal* por representar baixo nível de familiaridade ao participante. Por outro lado, a cena *Fragmento 27.07* se

encontra no topo da curva por apresentar níveis intermediários de familiaridade, causando uma resposta de gosto positiva ao Participante 2.

O Participante 2, por outro lado, admite que o fato de conhecer os atores pode ter influenciado sua resposta de gosto positiva. Ele reconheceu um ator na cena *Fragmento 27.07*, sua favorita, e dois atores na cena do *Clowntidiano*. Ele argumentou:

“Talvez, talvez. Por conta de um lance de afeto mesmo, de você reconhecer que tem alguém que você gosta ali em cena ou algum amigo seu, ou algum conhecido, né? Então, você dedica mais seu carinho, mais a sua atenção naquela determinada cena ou espetáculo que tem alguém que você gosta [...]” (Participante 2).

As observações feitas pelo Participante 2 buscaram justificar o que poderia motivar que a familiaridade do espectador com os atores ou com a obra pudesse provocar o gosto positivo, no entanto, sua argumentação desvia da que é fornecida pela literatura em relação ao aspecto da complexidade. Berlyne (1971) afirma que quando aspectos familiares e de complexidade atingem níveis intermediários para o indivíduo, eles podem provocar uma resposta agradável. No entanto, o que verificamos na fala do participante são apenas aspectos de familiaridade, mas nenhum que nos forneça dados para analisar a complexidade da cena. É importante lembrar que a resposta do participante não trata apenas de conhecer quem está apresentando, mas se refere especialmente a qual sentimento o espectador possui por aquele que se apresenta, se é um artista por quem possui apreço ou desafeto. Como o próprio participante afirma em sua fala, sua resposta de gosto pode ter sido favorável em virtude da sua dedicação extra em atenção para a cena em que há um amigo seu apresentando. Do mesmo modo, um ator conhecido pelo qual o espectador não possui apreço pode repelir sua atenção e, conseqüentemente, sua resposta de gosto pode ser desfavorável. Desta forma, a discussão não trata apenas de conhecer ou desconhecer o ator, mas também possui a variável da relação que o espectador possui com aquele artista que está se apresentando. Entretanto, a coleta de dados realizada não buscou mensurar qual o nível da relação que os espectadores possuem com os artistas conhecidos por eles, já que ela se limitou a saber se havia ou não qualquer aspecto familiar, independente do grau (amizade próxima, conhecido distante, entre outros). Esta variação até poderia ser analisada sob o prisma da

complexidade, da teoria do potencial de *arousal* (BERLYNE, 1971), no entanto, não houve dados oferecidos pelo participante para tal análise, apenas suposições feitas por ele próprio e que não condizem com o foco deste tópico.

O Participante 2 ainda levanta outros pontos sobre a relação espectador-artista conhecido que corroboram ainda mais com seu posicionamento. Ele diz:

“Quando você convida alguém da sua família que não curte muito teatro, mas ela vai ao teatro assistir você, então ela vai tecnicamente não para ver a obra como um todo, mas sim porque você está lá, porque você convidou aquela pessoa, que às vezes nem é muito ligada ao teatro.” (Participante 2)

A situação levantada pelo Participante 2 é bastante comum, pelo menos no contexto cultural de Manaus (inclusive, os artistas comentam eventualmente em debates após espetáculos que a maior parte de seu público é composta, na maioria das vezes, por outros artistas e por familiares e amigos, e raramente há uma parcela significativa de desconhecidos em sua plateia). Por outro lado, é comum que artistas reconhecidos nacionalmente lotem as salas de espetáculos em Manaus, e então isso nos leva à mesma fala trazida pelo Participante 2, de que aparentemente as pessoas não estão indo ver o espetáculo e sim o artista. Isso certamente nos provoca a questionar se, por acaso, aquele mesmo espetáculo fosse apresentado por artistas considerados anônimos, ele teria a mesma quantidade de público ou o mesmo perfil de espectadores. Esta pesquisa, no entanto, não se propõe a investigar especificamente este tipo de dado, pois, esta questão entraria em uma discussão sobre o que leva as pessoas ao teatro, e o gosto pelo espetáculo apareceria apenas como uma hipótese (ainda que seja uma das principais) que faria parte desta discussão. Aqui o que nos interessa prioritariamente é investigar a influência da familiaridade que os espectadores possuem com o artista e/ou com a obra em sua resposta de gosto, e como esta resposta se desenvolve.

De qualquer modo, pensando na hipótese de o espectador admitir que gosta da cena em virtude dos artistas envolvidos, questionei se ele imaginaria uma resposta de gosto diferente ao assistir a mesma obra sendo apresentada por artistas desconhecidos para ele. Ele respondeu:

Acho que sim. Analisando essa possibilidade acho que talvez sim, gerasse um outro ponto de vista ou uma outra opinião em relação ao que eu havia assistido. Creio que sim (Participante 2).

Quando o Participante 2 admitiu que ter artistas conhecidos e por quem possui afeição influenciou seu gosto de modo favorável, justificou com argumentos embasados em aspectos emocionais, conforme pudemos notar quando ele utilizou a frase “*dedica mais carinho, mais a sua atenção naquela determinada cena ou espetáculo que tem alguém que você gosta*”. No entanto, quando argumentou que a mudança de elenco para artistas desconhecidos poderia lhe suscitar uma resposta de gosto diferente, sua linha de argumentação assumiu um sentido modificado, afirmando que esse aspecto poderia leva-lo a ter um novo ponto de vista ou uma nova opinião sobre o que foi assistido, embora, isto não garanta necessariamente a ele que seria uma experiência ruim, pois ele próprio não menciona isto diretamente.

É importante lembrar que o Participante 2 citou as cenas *Fragmento 27.07* e *Clowntidiano* como cenas já assistidas anteriormente, e sua favorita foi *Fragmento 27.07*. Ao justificar sua escolha ele não mencionou o fato de ter artistas conhecidos nela ou nem mesmo o fato de já tê-las assistido antes. Ainda assim, não podemos ignorar que os aspectos de familiaridades tenham interferido em seu gosto. Considerando então que este participante já havia assistido *Fragmento 27.07*, podemos inferir que sua resposta está relacionada com a familiaridade. Além disso, por não ser a primeira vez que assistiu a cena, a complexidade da cena contemporânea (*Fragmento 27.07*) pode ser intermediária para o Participante 2. A familiaridade e a complexidade discutidas neste tópico são fundamentadas na teoria do potencial de *arousal* de Berlyne (1971).

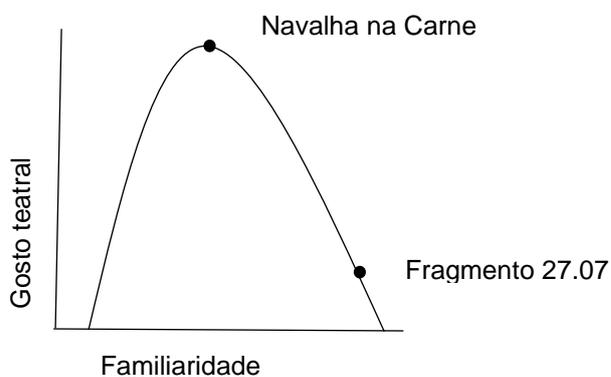
O autor propõe que a familiaridade e a complexidade estejam em níveis intermediários para causar uma reação positiva. Possivelmente, a familiaridade que o Participante 2 possui com a obra – e talvez até mesmo com os artistas, tenha favorecido que a complexidade da obra não seja um elemento que causasse rejeição, uma vez que *Fragmento 27.07* se trata de uma cena contemporânea, o que significa que ela se apresenta com signos mais complexos do que uma cena naturalista para um espectador iniciante. Sendo assim, é provável que para este participante, a cena *Fragmento 27.07* encontre-se em nível intermediário de familiaridade e de complexidade, pois a decodificação dos signos teatrais pelo Participante 2 parece estar em um grau de compreensão suficiente para ele falar sobre os temas abordados e também

lhe gerar prazer estético. Isto, portanto, o posiciona em um estágio de desenvolvimento de gosto com características de uma fase final, pois, sua resposta positiva foi para a obra que pode ser considerada mais complexa, a cena contemporânea de *Fragmento 27.07*, uma vez que a familiaridade e a complexidade parecem estar níveis intermediários para o Participante 2 no caso desta cena.

Portanto, considerando os estágios de Hargreaves, North e Tarrant (2006), o Participante 2 pode ser considerado um espectador em estágio final em termos de desenvolvimento referente ao aspecto da familiaridade com o ator e a obra. Dentro das classificações construídas neste trabalho, suas características são mais próximas do estágio final, uma vez que houve resposta positiva para a obra contemporânea baseada em níveis intermediários de familiaridade e de complexidade.

Quanto ao Participante 3, ele gostou mais da cena *Navalha na Carne* e menos de *Fragmento 27.07*, conforme podemos visualizar na figura abaixo.

Figura 16 – Representação gráfica do gosto teatral do Participante 3 na teoria do Potencial de Arousal.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Na figura 16 verificamos que a cena *Navalha na Carne* encontra-se no topo da curva, representando o gosto positivo, uma vez que ela se apresenta em nível intermediário de familiaridade para o participante, enquanto *Fragmento 27.07* se apresenta no final da curva devido a um possível excesso de familiaridade.

As cenas *Clowntidiano* e *Fragmento 27.07* foram citadas como obras já assistidas pelo Participante 3 e que possuíam nelas artistas conhecidos por ele. Considerando, portanto, a familiaridade prévia que o espectador possui, podemos constatar que este aspecto pode ter influenciado em sua resposta de gosto de modo desfavorável, devido ao não enquadramento na faixa intermediária do aspecto familiar da teoria do U invertido de Berlyne (1971). Neste caso, a cena *Fragmento 27.07* deve ter sido enquadrada pelo participante em um nível de familiaridade muito alto e, portanto, de nível mais baixo em termos de gosto.

O Participante 3, pode ter gostado de *Navalha na Carne* em razão de a familiaridade estar em nível intermediário. Isto é explicado por este ser um tipo de peça que costuma ser estudado na universidade (o participante é formado), mas, a sua produção pelos grupos teatrais já não é tão comum, devido à tendência de criações contemporâneas. Inclusive, o excesso de obras contemporâneas, como *Fragmento 27.07*, sendo esta inclusive já assistida pelo participante, pode ter contribuído para a resposta de gosto negativa dele.

Ainda assim é necessário esclarecer um ponto. Quando o participante confirmou que havia artistas conhecidos em duas cenas, a pergunta dirigida a ele foi: você acha que isso interferiu no fato de você ter gostado ou não ter gostado das cenas? Esta pergunta intencionava saber, portanto, não apenas se o fato de ter um ator conhecido provocou que ele gostasse de uma cena, mas também observar se ter um ator conhecido provocou não gostar de um espetáculo.

Sendo assim, o Participante 3 demonstrou que a familiaridade com *Clowntidiano* influenciou em uma resposta de gosto positiva (mas não ao ponto de ser sua favorita entre as quatro), da mesma forma que a familiaridade com os atores, na cena *Fragmento 27.07*, permitiu identificar uma interferência na resposta de gosto negativa, ocorrendo isto não apenas pela presença em si destes atores em cena, mas devido a uma consideração sobre suas habilidades técnicas.

O Participante 3, embora tenha preferido uma cena naturalista frente a uma contemporânea, o fez por motivos diferentes das características elencadas no quadro 1, que expõe os estágios de desenvolvimento do gosto em Teatro

baseados na teoria do Potencial de Arousal. Naquele quadro, a escolha por obras naturalistas se justificava especialmente pela baixa complexidade e pela maior familiaridade a quem possui afinidade predominantemente com o cinema e com a televisão. Se fosse considerada apenas sua escolha de cena naturalista, o Participante 3 poderia ser classificado em estágio de desenvolvimento inicial na classificação de Hargreaves, North e Tarrant (2006). No entanto, suas justificativas tanto para preferir a cena naturalista, quanto para rejeitar a cena contemporânea, se distanciam das características elencadas no quadro 1 para o estágio inicial, pois foram baseadas em aspectos técnicos e estéticos que envolvem as obras, de modo a diferenciar seu gosto (o que é bom para ele) do julgamento (se a obra é tecnicamente boa dentro de sua classe poética), se aproximando, portanto, das características do estágio de desenvolvimento final construído por mim. Esta característica demonstra um domínio que só pode ser adquirido por quem possui conhecimento e experiência significativa com diferentes linguagens de encenações, o que não é comum em quem se encontra em estágio inicial, e em decorrência disso, haverá, assim, a possibilidade de uma escolha consciente de gosto baseada em critérios próprios que podem, inclusive, divergir de um grupo considerado representativo para julgar como bom determinado trabalho (como críticos, artistas e professores da área).

Em síntese, os resultados mostraram que todos os participantes evidenciaram, em níveis diferentes, que a familiaridade e a complexidade interferem no gostar ou não gostar de uma cena, ainda que pessoas como a Participante 1 não tenham consciência disso. Para esta participante, observamos que a familiaridade com a obra *Clowntidiano* parece ter interferido em sua resposta positivamente, da mesma forma que a pouca familiaridade com a cena *Fragmento 27.07* aparenta ter provocado uma resposta de gosto desfavorável. Sua rejeição pela cena contemporânea inclusive aproxima esta participante do estágio de desenvolvimento inicial na classificação de Hargreaves, North e Tarrant (2006), e da mesma forma, se encaixa no estágio de desenvolvimento de gosto inicial elaborado por mim.

O Participante 2, por outro lado, ao preferir a cena contemporânea se aproxima do estágio de desenvolvimento final na escala de Hargreaves, North e Tarrant (2006). Nos estágios de desenvolvimento elaborados neste trabalho, a

classificação deste participante também se encontra em estágio final, pois, é preciso elevar a familiaridade e a complexidade de uma cena contemporânea a níveis intermediários, o que só pode ocorrer, naturalmente, superando o ponto inicial de baixa familiaridade deste tipo de obra que é comum se manifestar assim no estágio inicial.

O Participante 3 demonstrou que a familiaridade com os atores pode influenciar a resposta de gosto a um nível desfavorável em virtude de a familiaridade das duas cenas que ele disse não gostar estar em um nível muito alto para ele. Seguindo a linha da teoria do potencial de *arousal* (BERLYNE, 1971), aspectos de familiaridade e de complexidade podem explicar uma resposta de gosto negativa, pois ela é baseada em sentimentos considerados negativos como desgosto e desprazer, que pertencem à dimensão da rejeição na classificação dos estados emocionais. Portanto, estes podem ser os prováveis sentimentos que foram evocados na experiência do participante quando afirmou não gostar das obras com as quais já tinha maior familiaridade. Na classificação de Hargreaves, North e Tarrant (2006), o Participante 3, portanto, apresenta características de desenvolvimento inicial, por preferir uma obra naturalista e rejeitar uma contemporânea. No entanto, considerando o proposto por Parsons (1987), as respostas deste participante o classificam em um estágio de desenvolvimento final. Esta divergência entre os autores pode estar relacionada ao fato de suas classificações serem próprias para as áreas da música e das artes visuais, enquanto aqui o objeto artístico é o espetáculo teatral.

Sendo assim, os participantes apresentaram respostas bem diversas entre si, o que indica que a influência da familiaridade do ator e da obra que eles possuem se apresenta de modo diferente, indicando estágios de desenvolvimento de gosto díspares nos aspectos discutidos nesta categoria, ainda que eles se entrecruzem eventualmente.

As divergências entre escolhas de cenas que mais gostaram ou menos gostaram evidenciam que cada participante possui sua própria concepção sobre a familiaridade e a complexidade em cada cena. Assim, a cena *Fragmento 27.07* pode estar no começo do U invertido para alguns, enquanto está no topo mais alto do U invertido para outros. Isto pode ocorrer em razão de os participantes

se encontrarem em momentos diferentes de desenvolvimento dos seus saberes teatrais. Isto é, pessoas com menos vivência tendem a julgar como muito complexas algumas cenas que, para um espectador com mais vivência teatral, serão cenas comuns, porque ele já viu aquele tipo de obra muitas vezes, o que a torna familiar.

5.3 O GÊNERO DO ESPETÁCULO

O gênero também é proposto como um aspecto que pode influenciar a resposta de gosto dos espectadores e, conseqüentemente, também como um aspecto que pode influenciar essa resposta de formas diferentes ao longo do desenvolvimento. A Participante 1, questionada sobre a influência do gênero em sua resposta de gosto, argumentou:

Não. Assim, eu sou o tipo de pessoas que o gênero pode ser drama, comédia, ação, ficção, para mim tanto faz, não tenho problema com o gênero. [...] o gênero para mim não influencia, eu gosto de tudo. (Participante 1).

É interessante observar dois pontos nesta resposta. Primeiro, ao citar alguns gêneros, percebemos que ela sabe do que está falando, pois, nem todas as pessoas tem uma concepção clara do que significa a palavra gênero no contexto teatral, ainda que ela possa assumir um conceito razoavelmente diferente do que aqui é proposto por alguns teóricos. Segundo, a participante nega seguramente que o gênero possa ter influenciado sua resposta de gosto.

O fato de a participante saber do que se trata o gênero e afirmar com segurança que não teve seu gosto influenciado por ele não significa, necessariamente, que o gênero tenha deixado de influenciar a sua resposta de fato. Pelas informações dadas nesta fala e combinadas com as outras respostas para justificar seu gosto, aparentemente o gênero não teve papel relevante em sua resposta de gosto, porém, ele influenciou sua resposta em algum nível indiretamente, conforme veremos no trecho a seguir, em que a participante explica porque gostaria de conhecer mais sobre a cena *Navalha na Carne* e porque teve menos interesse em *Arquiteto e o Imperador da Assíria*. Essas duas cenas ficaram em uma zona mediana de gosto para esta espectadora, pois não

foram consideradas nem a favorita e nem a que ela menos gostou dentre as cenas assistidas. Sua fala inicia se referindo à obra *Navalha na Carne*:

[...] eu queria saber mais o que estava acontecendo entre o homem e o garoto que ele estava batendo, humilhando e o que estava se passando [...] O fato de ele entrar e sair, o fato de ele ser agredido, me instigam mais [...] (Participante 1).

Aqui, as características centrais do gênero ação, que envolvem agressões e disputa com o uso de força física, aparentemente despertaram a curiosidade da Participante 1. Por outro lado, a evidente ausência destas mesmas características é subentendida como fundamento na sua justificativa sobre a falta de interesse pela cena do *Arquiteto e o Imperador da Assíria*:

[...] Já no Arquiteto e o Imperador, por ser só eles dois, para mim ficou muito... não sei, acho que faltou alguma coisa para complementar mais a história. [...] como era só areia e alguns galhos secos e o fogo, e ele indo e voltando, pra mim não... não consegui (Participante 1).

A Participante 1 admite que faltou alguma coisa na cena, sem saber esclarecer o quê. Mas, considerando o que antes ela destacou na mesma resposta sobre este assunto, no trecho acima falando sobre *Navalha na Carne*, aparentemente foram as ausências de ações físicas ou que denotassem este sentido físico, características comuns do gênero ação, que podem ter sido fatores que diminuíram seu interesse pela cena. Pavis (2008, p. 04) lembra que a ação – no sentido da dinâmica cênica, ultrapassando os limites do gênero – às vezes “não é necessariamente expressa e manifesta no nível de intriga; às vezes ela é sensível na transformação da consciência dos protagonistas.” Pode ser exatamente esta a situação que não foi suficiente para provocar uma resposta de gosto positiva. A cena do *Arquiteto e o Imperador da Assíria* aborda questões psicológicas a partir de um conjunto de emoções expressas pelos dois únicos personagens que ora se solidarizam, ora se desafiam. No entanto, a maior parte dos seus conflitos se dá no nível do discurso e menos na manifestação física.

Além disso, a Participante 1, ao justificar sua resposta mencionando a expressividade dos personagens (manifestadas nas ações físicas), nos remete a uma característica do primeiro estágio de desenvolvimento de Parsons (1987), em que o apreciador julga a obra em função dos sentimentos expressos pelos

personagens retratados em uma pintura. Parsons (1987) não discute propriamente questões de gênero, pois elas não cabem nesta linguagem artística.

De qualquer modo, embora a Participante 1 tenha destacado características do gênero ação para afirmar sua posição de gosto favorável para a cena de *Navalha na Carne*, esta cena na verdade é considerada um drama, ainda que, naturalmente, ela possa adquirir características de outros gêneros. O que percebemos, no entanto, foi uma valorização de características do gênero ação pela Participante 1. Além disso, só o fato de gostar mais de um ou de outro gênero não pode ser considerado critério para estabelecer que alguém se encontra mais desenvolvido que outra pessoa, pois isto implicaria em uma hierarquização entre os gêneros teatrais.

Considerando o que foi discutido até então, a resposta da Participante 1, apresenta traços próximos do primeiro estágio de desenvolvimento de Parsons (1987), havendo uma interferência do gênero sutil em sua resposta, enquanto na classificação construída neste trabalho, referente ao aspecto do gênero, esta participante se encaixa no estágio inicial, ainda que seja importante ressaltar que ela possui clareza sobre o sentido de gênero, o que não é algo comum em pessoas com pouco tempo de estudo na área, conforme se verá adiante.

O Participante 2, quando questionado sobre a influência do gênero em sua resposta de gosto, disse:

Talvez, talvez. Aí entra no âmbito daquilo que eu havia falado, né? Assim, algo íntimo, algo pessoal. [...] (Participante 2)

O Participante 2 não respondeu precisamente ao que foi questionado, pois ele diz que talvez o gênero tenha influenciado, mas todo o complemento da sua resposta não diz respeito ao gênero especificamente. Ao notar que ele não sabia do que se tratava a questão sobre gênero, perguntei diretamente a esse respeito, destacando que entre as quatro cenas haviam duas de comédia e duas que permeavam entre drama e melodrama, e indaguei se o gosto dele poderia ter sido baseado nestes critérios, ao que ele respondeu:

Eu creio que sim, mas eu acho que é mais amplo que isso. Talvez uma peça que tenha um tema [...] (Participante 2).

Desta vez, mesmo sabendo que a pergunta investigava se os gêneros, que foram revelados, influenciaram seu gosto, a resposta foi novamente incerta, pois, ele inicia dizendo que sim, ainda fazendo uma ressalva de que acredita que é algo maior do que simplesmente o gênero, porém finaliza toda sua argumentação fugindo do assunto gênero.

O participante chegou a definir o gênero de cada cena na pergunta que investigava as linguagens de encenação das obras, o que demonstrou confusão entre os conceitos de gênero e de linguagem de encenação para este participante:

A primeira, do Arquiteto, eu acho que não tem tantos temas diferentes, eu acho que o que tem ali é comédia. Mas assim, tá entre o drama e a comédia. Em Navalha na Carne, mais melodramática... a primeira [O Arquiteto e o Imperador da Assíria] eu achei mais dramática, mas não tinha tanto exagero assim. A do Clowntidiano é comédia, e a do Fragmento 27.07 é uma coisa mais moderna, é uma linguagem mais moderna, pelo menos eu achei. Então, recapitulando, do Arquiteto é dramática, do Fragmento 27.07 é uma coisa mais moderna, do Clowntidiano é comédia e a última (Navalha na Carne) uma coisa mais melodramática, mais caricata (Participante 2).

No final das contas, o Participante 2 demonstrou não ter clareza sobre o que é gênero, pois, indicou o gênero das cenas em uma pergunta que questionava as linguagens de encenações delas e essa falta de clareza o impediu de pensar objetivamente a influência do gênero em sua resposta de gosto, tal como pudemos perceber na sua dificuldade em argumentar, mesmo após terem sido revelados os gêneros das obras. É interessante observar também que mesmo após terem sido revelados os gêneros, o participante os confundiu, atribuindo-lhes este caráter na pergunta sobre linguagem de encenação, podendo haver aí uma influência do que foi lhe revelado ao usar as expressões “mais dramática” e “mais melodramática”.

Nesse momento, portanto, a interferência do gênero em sua resposta tende a ser em menor intensidade do que percebemos se manifestar na Participante 1, que já entende o sentido de gênero e, ainda que não admita conscientemente, apresenta traços da influência do gênero em sua resposta de gosto.

Embora o Participante 2 chegue a admitir que o gênero possa influenciar sua resposta de gosto (mesmo sem ele apresentar clareza sobre o que é isso), aparentemente isto não se manifesta de maneira significativa. Não há um equivalente na revisão de literatura para analisarmos essa resposta, mas a questão do tema discutido por Parsons (1987) chega a se aproximar, pois, os gêneros carregam em si temáticas que podem guiar a construção de um espetáculo (um espetáculo de comédia deve tratar de temas considerados divertidos ou alegres e, ainda que eles sejam tristes, como a morte, ele deve ser visto sob a uma perspectiva humorística, sendo o tema, portanto, tratado em uma esfera mais sentimental do que física ou material). Considerando isto, lembremos então que Parsons (1987) discute sobre o tema apenas do primeiro até o terceiro estágio de desenvolvimento. A partir do quarto estágio ele já não é relevante. No primeiro estágio, Parsons (1987) afirma que o tema não chega a ser considerado feio ou repulsivo, pode até ser inexpressivo. Se compararmos esta condição com o gênero, aparentemente foi o que houve com o Participante 2, ou seja, uma espécie de indiferença ao gênero e, ainda que sua escolha tenha sido por uma obra diferente da que foi escolhida pelos outros dois participantes, esta decisão pode ser justificada por outros critérios, que não o gênero. Desta forma, este participante, pela falta de clareza sobre o que é o gênero, e pela indiferença dele em sua resposta, deve se encontrar em estágio de desenvolvimento inicial na classificação elaborada aqui.

O Participante 3, questionado sobre a interferência do gênero em sua resposta de gosto foi taxativo, como em outras respostas:

Não, não foi isso não (Participante 3).

Porém, para confirmar se ele sabia do que se tratava realmente, questionei novamente, trazendo características clichês dos principais gêneros que se opõem, perguntando, portanto, se haveria maior probabilidade de ele gostar de uma peça que o fizesse mais rir ou mais chorar. Fiz este questionamento inspirado em uma concepção que pode ser respaldada por Pavis (2008), a de que as espécies de gênero quase sempre se definem no interior da oposição comédia/tragédia. O participante 3 então respondeu:

Olha, nunca parei para pensar nisso em mais ou rir ou mais chorar. Eu acho que para eu gostar de um espetáculo, apesar de eu ser muito disléxico e

quando eu estou em um espetáculo assim, quando eu estou assistindo alguma coisa eu preciso estar muito concentrado, e eu preciso entender o que de fato eles estão passando. Como pessoa formada, eu também às vezes tenho essa dificuldade de trabalhar com palavra. Eu acho que é muito isso que eu vi, o não trabalho das palavras (Participante 3).

Com esta resposta, verificamos que o Participante 3 não possui clareza sobre o significado de gênero, pois, se antes ele afirmou com certeza que o gênero não influenciava, agora, questionado sobre os aspectos centrais dos principais gêneros com características opostas, admitiu que nunca parou para pensar sobre isso.

A resposta do Participante 3 se assemelha à do Participante 2, pois há uma aparente indiferença ao gênero, e se ele influencia, isto ocorre de modo indireto, ou seja, em intensidade insuficiente para ser percebida pelo próprio participante. Considerando o paralelo que traçamos entre esta questão e o referencial de Parsons (1987), há novamente manifestação do primeiro estágio de desenvolvimento em que o tema (que lá se manifesta na pintura), aqui correspondente ao gênero teatral, se torna pouco significativo na resposta de gosto do participante.

Os Participantes 2 e 3 demonstraram preferências por espetáculos de gêneros diferentes, mesmo sendo classificados no mesmo estágio de desenvolvimento. Uma explicação para isto pode ser fundamentada por Parsons (1987) quando afirma que a origem das preferências primárias é necessariamente idiossincrática. Sendo esta ideia característica também do primeiro estágio de desenvolvimento, ela fortalece o argumento de que há uma indiferença do gênero para estes participantes, pois, se fôssemos considerar suas escolhas baseadas apenas no gênero, elas estariam mais relacionadas a uma decisão idiossincrática do que a este elemento (o gênero) em si.

No final das contas, podemos deduzir então que a Participante 1 foi a única que tinha clareza sobre o significado do termo “gênero”, e percebemos sutilmente aspectos do gênero influenciando seu interesse pela obra, mesmo que de modo indireto (não percebido por ele).

Os Participantes 2 e 3, por outro lado, além de não apresentarem clareza sobre o significado do gênero, tiveram dificuldades em perceber e explicar a

influência do gênero em sua resposta de gosto, desviando do assunto nas tentativas de investigar esta questão, o que nos fornece poucos dados para afirmar que o gênero possa ter influenciado seu gosto. Pelo que foi observado, há uma aparente indiferença do gênero em suas respostas, o que aproxima estes participantes do primeiro estágio de desenvolvimento de Parsons (1987) e do estágio inicial, conforme a denominação usada neste trabalho.

5.4 A LINGUAGEM DE ENCENAÇÃO DO ESPETÁCULO

A linguagem de encenação aqui é entendida em sentido similar ao conceito de estilo dado por Parsons (1987), o qual considera o estilo como algo constituído a partir do que dois ou mais quadros partilham entre si de modo significativo. Pavis (2008) explica que a linguagem cênica é a concretização da dramaturgia em forma de encenação para um espectador, e a linguagem de encenação, ou estilo de encenação, corresponde às diferentes formas de fazer esta encenação, sendo elas definidas por aspectos em comum presentes em diversas obras e que permitem identificar nelas elementos estéticos, culturais, políticos e ideológicos.

Compreendemos que este se trata de um conceito complexo para quem não possui escolaridade teatral. Por isso, antes de questionarmos diretamente aos participantes se eles acreditam que a linguagem de encenação influenciou seu gosto, foi perguntado quais as linguagens de encenação foram percebidas por eles nas cenas apresentadas. Como podemos observar a seguir, a Participante 1 não possui clareza sobre o conceito adotado nesta pesquisa, porém, menciona traços que permeiam as características de algumas das linguagens de encenação, pois quando indagada sobre os estilos delas, respondeu:

Linguagens... No caso... Linguagens assim... Eu não percebi nenhum monólogo. Eu percebi que sempre estava tendo interação. Esqueci a palavra, não me lembro agora o que ia falar. Mas, sempre tem interação, a peça, ela basicamente... a maioria das peças, pelo que eu percebi, tinha poucos adereços cênicos e a maioria ficava no foco, às vezes saía do foco, voltava para o foco. Eu vi interpretação, eu vi também sonoplastia no Clowntidiano... é isso.
(Participante 1)

Primeiro, notamos que a Participante 1 não conseguiu atribuir os nomes das linguagens de encenação às obras, e isto provavelmente se deve ao fato de se tratar de uma pessoa que se encontra em fase educacional de curso livre teatral, e dificilmente estas modalidades de ensino aprofundam questões teóricas. Mesmo assim, por se tratar de algo indissociável do espetáculo, participante demonstra possuir ideia do que o assunto se refere, ainda que não saiba nomear especificamente cada uma das linguagens das cenas. Parsons (1987) afirma que no terceiro estágio de desenvolvimento somos capazes de perceber variados estilos diferentes de obras, o que não foi expressado pela Participante 1.

Quando falamos da linguagem da encenação, pode ser difícil dissociar os elementos teatrais, pois ela basicamente dá forma aos elementos presentes na obra. Talvez tenha sido neste ponto que a Participante 1 tenha encontrado dificuldades. Ela mencionou especialmente as seguintes características: foco, interação e poucos adereços cênicos. Acredito que o foco que ela mencionou se refere ao foco da iluminação, que se destacava em algumas obras, ora em um personagem, ora em outro. A interação entre os personagens diz respeito ao estilo de encenação, pois, as do tipo naturalista se apresentam em um nível de interação próximo aos quais encontramos nos padrões cotidianos, enquanto que as encenações simbolistas podem diminuir isso, sendo colocadas justamente em um nível simbólico, de modo que um gesto ou objeto pode assumir um significado diferente ou maior que aquele que ele possui fora do contexto da encenação - e quem possui propriedade sobre este assunto pode analisar criticamente o estilo e o elemento teatral de modos dissociados. A quantidade de adereços citada pela participante também pode estar relacionada à linguagem da encenação, o que se mostrou como uma característica percebida por ela.

A Participante 1, portanto, não identifica diretamente as linguagens de encenações, apenas dá indícios de que percebeu características de algumas delas. Até mesmo os aspectos que anteriormente foram citados na categoria de gênero, mais especificamente sobre ação e no que diz respeito à movimentação dos personagens, podem estar associados também à linguagem de encenação.

Tudo isto, porém, apenas demonstra um nível de conhecimento sobre linguagem de encenação com pouco aprofundamento. Sendo assim, ainda que as características da linguagem de encenação possam influenciar a resposta de

gosto, ela só pode ocorrer para a Participante 1 em nível inconsciente, pois não há domínio do conceito desta categoria que permita a ela perceber por si esta interferência em sua resposta. Se lembrarmos como ocorre o desenvolvimento nas artes visuais, veremos que Parsons (1987) diz que é no terceiro estágio que o apreciador se torna capaz de reconhecer a existência de vários estilos. Logo, em estágios anteriores, como no primeiro e no segundo, esta não é uma habilidade dominada ainda por ele. Portanto, seguindo a classificação elaborada nesta pesquisa baseada no referencial específico de Parsons (1987) esta participante deve se encontrar em estágio de desenvolvimento inicial.

Como foi verificado que a Participante 1 não possuía clareza do significado de “linguagem de encenação”, e o interesse aqui é perceber a influência dela na sua resposta de gosto, assim como compreender como ocorre o seu desenvolvimento, reformulei o questionamento focando em características básicas da encenação naturalista, e então perguntei se ele acredita que poderia ter gostado ou não das cenas assistidas em função de ver elementos mais próximos da realidade nelas. Ela respondeu:

[...] Eu gosto do Clowntidiano por conta do corpo cômico, que eu acho uma linguagem interessante. O fato de eles saírem detrás do guarda-chuva e conseguirem instigar, fazer as pessoas ficarem curiosas para saber o que está detrás do guarda-chuva... Também porque eles não precisam, por exemplo, de... como eu posso te explicar? Eles estão falando ali sobre o ônibus, a cena do ônibus. Eles não precisam exatamente de um ônibus lá, eles conseguem fazer a gente imaginar que eles estão no ônibus sofrendo com o calor e várias outras coisas, por isso que eu gosto da peça (Participante 1).

Como podemos observar, a participante destaca a presença de um guarda-chuva no cenário e devaneia a partir do objeto, imaginando o que poderia estar por detrás dele. Isto lembra o que Parsons (1987) fala a respeito do terceiro estágio de desenvolvimento da experiência estética, sobre o aspecto de expressividade da obra, que passa a ser considerada predominantemente subjetiva nesse momento, uma vez que as pinturas não se tratam mais de objetos concretos, mas sim daquilo que podemos pensar e sentir a partir delas.

Considerando que a proposta de cena não provoca questionamentos quanto a isso diretamente, na verdade, aparentemente o guarda-chuva grande e colorido que existe na cena serve como uma espécie de coxia dentro da própria

cena, a curiosidade sobre o que poderia estar por detrás do guarda-chuva pode ser uma interpretação individual da Participante 1, o que corrobora com a ideia proposta por Parsons (1987) anteriormente, sobre a subjetividade da expressividade da obra.

Apesar disso, a fala da participante demonstra que esta interpretação atribuída a ele, não é vista por ela como sendo particularmente sua, pois, ela coloca esta percepção em terceira pessoa (*fazer as pessoas ficarem curiosas [...] fazer a gente imaginar*), o que pode significar que ela entende que sua leitura pode ser visualizada da mesma forma por outro. Assim, a participante não admite que essa leitura pode ser uma visão subjetivamente individual e apenas sua, não sendo um ponto de vista comum, podendo isto ser considerado uma característica psicológica do terceiro estágio de desenvolvimento de Parsons (1987), por se aproximar de características ditas por esse autor para este estágio. Inclusive, não foi mencionado qualquer aspecto sobre isso pelos outros dois participantes entrevistados.

Estas condições psicológicas influenciam na percepção estética do indivíduo, pois, às vezes o julgamento de alguém que não acredita possuir domínio sobre determinada coisa é baseado na visão dos outros, tal como aparenta o discurso da Participante 1, ao desvincular de si a interpretação individual da obra e sobrepor a ela uma visão geral.

Ainda assim, é importante frisar que na fala da participante ela destaca a inexistência do ônibus em cena. Isto distancia a possibilidade de a linguagem naturalista estar presente na obra, e isso aparentemente causou uma resposta positiva na Participante 1, uma vez que ela admite que se houvesse um ônibus lá, acharia uma coisa “mais normal”. Esta afirmação inclusive vai ao encontro da concepção de familiaridade de Berlyne (1971), pois, a participante insinua que haveria um excesso de familiaridade ao ser colocado um ônibus em cena. Logo, ela deve ter gostado da cena em questão porque a linguagem da encenação utilizada nela promoveu uma familiaridade em nível intermediário para esta participante, pois ela reconheceu a existência de um ônibus somente baseada na interpretação dos atores, ao mesmo tempo que rejeitou a ideia de este ônibus ser ilustrado como um modelo encontrado na vida real. Esta condição caracteriza esta participante em estágio de desenvolvimento final na classificação de Hargreaves, North e Tarrant (2006) seguindo a teoria do potencial de *arousal*,

diferentemente da classificação que é baseada em Parsons (1987), e que é atribuída a esta participante, na qual ela se encontra em estágio de desenvolvimento inicial.

Em relação ao Participante 2, quando questionado sobre as linguagens de encenação das obras assistidas, respondeu atribuindo-lhes os gêneros, conforme exposto na subseção anterior. Isso demonstra que este conceito ainda não está esclarecido para ele e, em virtude disto, reformulei a questão exatamente da mesma forma que fiz para a participante anterior, destacando características básicas da encenação naturalista, questionando se ele poderia ter gostado ou não das cenas que assistiu em função de ver nelas elementos mais próximos da realidade. Ele respondeu:

Acho que não. Acho que eu não curti ou não me senti tocado por um lance de... acho que entra muito no lance de gosto mesmo, mas não creio que vá nesse caminho de não curtir por conta de algo que chega mais próximo da realidade. Acho que não (Participante 2).

O Participante 2 nega então que aspectos realistas poderiam lhe despertar um gosto maior, e de fato, a sua cena favorita foi *Fragmento 27.07*, que não segue a linguagem naturalista - embora apenas isto não seja o suficiente para afirmar que o naturalismo absolutamente não o agrada. De qualquer modo, a resposta do participante pode demonstrar que mesmo que características gerais do naturalismo não lhe provoquem uma resposta positiva, cenas de linguagens contemporâneas podem lhe despertar maior interesse. Esta condição vai ao encontro do que defendem Hargreaves, North e Tarrant (2006) como característica de desenvolvimento final. Isso ocorre ainda que, como o próprio participante admitiu algumas vezes ao longo da entrevista, não se trate apenas de uma resposta provocada pela linguagem da encenação, mas sim, por um conjunto de circunstâncias que envolvem a obra. Portanto, neste caso, podemos considerar que houve sim uma contribuição da linguagem de encenação para a resposta de gosto dada pelo participante, ou que pelo menos há relação com ela.

Quando o Participante 2 respondeu sobre quais eram as linguagens de encenação das obras e acabou falando dos gêneros, ele chegou a dizer que a cena *Fragmento 27.07* seguia uma linguagem moderna. Para entender melhor o que ele quis dizer com a palavra moderna, questionei e ele respondeu:

É uma ideia relacionada ao tempo em que a gente vive. É ... como o tema abordado ele é mais atual [...]. Então é moderno no contexto da época em que a gente vive (Participante 2).

O Participante 2 esclarece, portanto, que em seu entendimento a linguagem da cena *Fragmento 27.07* é baseada no fato de retratar questões contemporâneas, o que é plausível, embora ele tenha utilizado um termo que não é adotado pelos teóricos da área teatral para especificar os pontos levantados. Além disto, esta não é a característica mais marcante da linguagem contemporânea e que, também, pode ser compartilhada por outras linguagens como o naturalismo realista, que expõe e critica comportamentos da sociedade em seu momento atual. Ainda assim, podemos considerar que, de certo modo, a linguagem utilizada pelos artistas pode ter influenciado uma resposta de gosto positiva no participante sem ele se dar conta disto, visto que, como no caso do participante anterior, não há domínio do que signifique uma linguagem de encenação, o que o distancia das características destacadas por Parsons (1987) que seriam próprias do terceiro estágio de desenvolvimento, e que envolvem o reconhecimento de estilos diferentes, tornando este participante alguém que se encontra em provável estágio de desenvolvimento inicial na classificação elaborada nesta pesquisa.

Sobre o Participante 3, quando afirmou que preferiu a cena *Navalha na Carne*, argumentou que foi pela cenografia. Questionei sobre o que havia nela e ele respondeu:

Muitos detalhes. Eu acho que é isso que me interessa bastante. Apesar de gostar bastante também do teatro que não tem quase nada e que trabalha mesmo com o ator [...] (Participante 3).

Pela fala do participante observamos inicialmente que o realismo do cenário favoreceu a sua resposta de gosto positiva. Mas, além da linguagem naturalista, da qual faz parte o realismo, o participante admitiu que outras linguagens com características distintas também lhe interessam bastante. Notamos, portanto, que seu gosto é ampliado para variadas linguagens, o que diminui a interferência delas como fator determinante em sua resposta de gosto. Isto é confirmado quando ele diz que os detalhes o impressionam e que, da mesma forma, a falta deles também o agrada.

Além disso, ao admitir que esta variedade de linguagens possa despertar respostas de gosto positivas, verificamos que há uma ampliação em seu modelo de prototypicalidade, conforme propõem Martindale e Moore (1988), permitindo-lhe expandir suas possibilidades de prazer estético a linguagens diferentes. Esta condição pode ser uma característica de uma fase de desenvolvimento final na classificação de Hargreaves, North e Tarrant (2006), pois, estes autores consideram a preferência por obras complexas como as contemporâneas como uma característica de desenvolvimento avançada, e o Participante 3 reconheceu que gosta de espetáculos tanto naturalistas quanto de linguagens que diferem destes, podendo ser surrealistas, simbolistas ou contemporâneos. A escolha do Participante 3 por uma obra naturalista frente a uma contemporânea foi explicada por uma valorização da linguagem (naturalista) no primeiro caso, e por uma rejeição de critérios técnicos (e não estéticos da linguagem) no último caso, estabelecidos pelo próprio participante, o que tornaria uma comparação injusta entre estas linguagens para julgar qual delas é preferida por este participante, pois, sua escolha não foi justificada pelos mesmos critérios (o da linguagem de encenação). Sendo assim, classificar este participante como alguém em estágio inicial apenas por ter gostado de uma obra naturalista não seria apropriado, pois estaríamos ignorando outros aspectos que demonstraram uma experiência estética desenvolvida para um estágio final.

A resposta do Participante 3 também é compatível com o terceiro estágio de desenvolvimento da experiência estética demonstrado por Parsons (1987), pois neste nível o apreciador é capaz de reconhecer a existência de vários estilos diferentes.

Além desta clareza sobre o que lhe agrada, o Participante 3 chegou a nomear acertadamente a maioria das linguagens das cenas quando questionado:

Tem o circo, tem ali o teatro realista, tem ali a peça do teatro do absurdo e a outra que é o 27.07, que é um mix, assim, não chega a ser um teatro realista, mas também não chega a ser absurdo, e também é uma coisa do cotidiano, então tá ali... Ela permeia. (Participante 3)

Embora ele não tenha se dado ao trabalho de nomear as cenas juntamente com as suas classificações, por ser um profissional formado na área podemos inferir que ele atribuiu circo à cena do *Clowntidiano* (pois era a única

composta por clowns), o Teatro realista, para *Navalha na Carne*, e o Teatro do absurdo, para *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*. No entanto, ele teve dificuldades com a última, *Fragmento 27.07*. Para o participante, ela é uma mistura de realismo, quase um Teatro absurdo (ele ressalta que não chega a se tornar um) e, além disso, contém coisas do cotidiano. Esta indefinição para a cena contemporânea é até compreensível, devido às nomenclaturas e definições diversas que ela recebe por teóricos diferentes, se tornando difícil muitas vezes atribuir uma ideia objetiva sobre esta linguagem, especialmente porque a arte teatral promove as mais variadas poéticas em suas obras.

Ao observar que ele possuía domínio sobre as linguagens de encenações das obras assistidas, questionei diretamente se ele acreditava que sua resposta de gosto poderia ter sido influenciada por este aspecto, e sua resposta foi direta:

Não. (Participante 3).

Considerando sua formação superior na área e seus anos de experiência, é compreensível a segurança que ele demonstra em sua resposta. Ao lembrarmos que este participante afirmou que atua profissionalmente na linguagem circense, e ela não foi escolhida como sua favorita, vemos que este aspecto tem seu valor reduzido. Sendo assim, é possível então que a linguagem de encenação perca relevância para este participante em virtude de ele valorizar outros aspectos que envolvem a expressividade da obra, o que vai ao encontro do que Parsons (1987) declara como característico do terceiro estágio, quando diz que o estilo (baseado em aspectos de habilidade, paciência e cuidado) deixa de ser considerado como critério para valorizar uma obra, pois agora ele ocupa um lugar quase instrumental. Sendo assim, em geral, o que há, para ele, é uma variedade de linguagens que lhe agradam mais, diferentemente do que foi demonstrado pelos Participantes 1 e 2.

Em síntese, portanto, os Participantes 1 e 2 não possuem clareza sobre o sentido de “linguagem de encenação”. Há, especialmente para estes dois participantes, dificuldades em dissociar a fala sobre os elementos do Teatro e a fala sobre a linguagem de encenação, o que é compreensível em virtude da complexidade deste conceito. Diante da dificuldade para estes participantes entenderem o que é linguagem de encenação, se torna difícil para eles entenderem diretamente a influência dela em sua resposta de gosto. Por essas e as outras características apresentadas ao longo da discussão, os Participantes

1 e 2 demonstram se encontrar nos estágios de desenvolvimento iniciais dentro da teoria de Parsons (1987), por demonstrarem aspectos presentes entre o primeiro e o terceiro estágio. Isto coloca estes participantes no estágio de desenvolvimento inicial da classificação elaborada nesta pesquisa.

O Participante 3 foi quem demonstrou predominante conhecimento sobre as linguagens de encenações das cenas. Ele foi capaz de detectar os estilos da maioria das obras, e quando respondeu sobre a influência deles em sua resposta de gosto não demonstrou dúvidas. Pela justificativa dada para gostar de sua cena favorita, podemos notar que sua resposta de gosto favorável tende a apresentar um panorama amplo, podendo abranger linguagens diferentes, incluindo desde a naturalista até às contemporâneas. Nos apropriamos da teoria dos modelos prototípicos de Martindale e Moore (1988) para fundamentar esta conjuntura. Se esta teoria defende a prototipicidade como fator para gerar respostas positivas, e considerando que o Participante 3 possui formação completa em Teatro e alguns anos de atuação na área, é natural e esperado que ele já possua conhecimentos teóricos sobre diversas linguagens, ampliando seu repertório do que pode ou não ser considerado um espetáculo de Teatro que lhe agrade, correspondendo às suas próprias expectativas preestabelecidas. Hargreaves, North e Tarrant (2006) afirmam que a preferência positiva está relacionada à prototipicidade porque os estímulos típicos promovem uma ativação em maior intensidade das categorias cognitivas relevantes. Sendo assim, o conhecimento prévio do Participante 3 sobre as linguagens de encenações promoveu a ativação em maior intensidade da classe cognitiva responsável por esse aspecto. Ainda considerando o que afirmam esses autores, em termos de desenvolvimento podemos relacionar a resposta do participante 3 ao que seria típico de um estágio final de desenvolvimento, porque ele reconhece os estilos diferentes e admite que eles não influenciam sua resposta de gosto. Além disso, Parsons (1987) também destaca que o reconhecimento dos variados estilos diferentes (habilidade adquirida no terceiro estágio) permite guiar a interpretação do apreciador, sendo esta característica presente no quarto estágio de desenvolvimento.

De um modo geral, as características apresentadas pelo Participante 3 a esse respeito o aproximam de um estágio de desenvolvimento final dentro da classificação construída nesta pesquisa, considerando que suas possibilidades

para apreciar trabalhos são ampliadas e há uma melhor compreensão das qualidades expressivas.

5.5 OS ELEMENTOS TEATRAIS

A última categoria se refere aos elementos que compõem a obra teatral e, para ser mais específico, nos referimos a estes: interpretação, dramaturgia, cenografia, iluminação, figurino, maquiagem, sonoplastia e espaço cênico. A sua ocorrência não foi contemplada nas hipóteses inicialmente, no entanto, foi observado a partir das respostas dos participantes que os elementos teatrais são um dos aspectos que mais influenciam nas respostas de gosto. Eles foram mencionados diretamente pelos participantes em diversos momentos da entrevista como justificativas para terem gostado ou não das cenas.

As discussões nesse tópico podem perpassar eventualmente aspectos da linguagem da encenação que podem ou não terem sido mencionados no parágrafo anterior, mas que foram escolhidos para serem expostos aqui devido ao seu teor ser predominantemente referente aos elementos teatrais.

Quando a Participante 1 justificou sua escolha pelo *Clowntidiano* como cena favorita mencionou:

[...]O jeito que eles exploraram algo tão pequeno que passa despercebido e conseguir transformar em espetáculo bem cômico (Participante 1).

Em outro momento ela retorna a mencionar:

Eu gosto do Clowntidiano por conta do corpo cômico [...] (Participante 1)

Nestas falas, podemos perceber que a participante destaca a forma como os atores conduziram o tema, elogiando sua interpretação. Isto lhe causou, portanto, uma resposta de gosto positiva. Novamente ela fala sobre aspectos da interpretação que admira:

[...] eu procuro analisar o que eles estão me oferecendo enquanto atores e atrizes, se eles estão fazendo... usando realmente técnica e fazendo um bom trabalho [...] eu gosto porque eles conseguiram desenvolver a história bem, porque eu vi eles como atores e atrizes que mostraram técnica [...].

Nesta última fala, a participante atribui valor à interpretação atrelada à técnica que os artistas executam. Isto remete ao pensamento de Parsons (1987) quando diz que no terceiro estágio de desenvolvimento há uma valorização do

saber fazer oriundo de uma noção de técnica, que substitui a ideia de paciência, destreza ou habilidade do artista reconhecida no segundo estágio.

A participante 1 chega a elogiar outro elemento, a dramaturgia, quando diz “*conseguiram desenvolver a história bem*”. Isto é, novamente ela menciona a interpretação, porém desta vez atrelada à dramaturgia, como explicação para a cena que lhe provocou uma resposta de gosto positiva. A palavra “história” muitas vezes pode ser entendida como um sinônimo do elemento dramaturgia, pois, ela assume este sentido na maioria das vezes em que é mencionada pelos participantes. Ainda assim, quando justificou a cena que menos gostou, *Fragmento 27.07*, a participante focou indiretamente na dramaturgia como um fator negativo.

[...] Não consegui entender muito bem assim do que realmente a história se tratava e eu senti que, por eu não entender, algumas coisas ficaram mais soltas na peça [...] e eu acabo não gostando (Participante 1).

Quando a participante diz que não conseguiu entender bem a história, podemos considerar que ela se refere mais especificamente a uma falta de entendimento do elemento dramaturgia da obra. Aparentemente, *Fragmento 27.07* não parecia uma obra de fácil compreensão para esta participante, e esta situação apresentada por ela pode ser devido ao fato de se tratar de uma obra contemporânea, em que a dramaturgia não segue uma linha aristotélica, com início, meio e fim preestabelecidos em uma linearidade comum, características estas típicas da linguagem naturalista. Toda esta conjuntura a respeito da dramaturgia lhe provocou uma resposta de gosto negativa e que é corroborada pelo que Parsons (1987) declara no segundo estágio de desenvolvimento, sobre o realismo ser um aspecto preferido nas obras. Isto é explicado pela facilidade de obras não realistas poderem encobrir possíveis erros técnicos. Ainda, é possível relacionar essa rejeição à dramaturgia não linear pela Participante 1 à teoria da prototipicalidade, pois este tipo de dramaturgia é comum em cenas contemporâneas, que podem ser consideradas pouco prototípicas para quem tem nenhum ou contato insuficiente com este tipo de obra ou dramaturgia, o que é necessário para ativar as unidades cognitivas básicas que geram prazer. Considerando isto, na classificação de Hargreaves, North e Tarrant (2006) esta participante se encontra em estágio de desenvolvimento inicial.

Em outro momento, quando citou a segunda cena que mais gostou, a Participante 1 justificou se apoiando em características da dramaturgia, do cenário e da interpretação:

Eu fiquei bem mais interessada em saber mais a história, eu até pensei “vou procurar depois”. Eu gostei do cenário e do jeito que eles se moviam entre cama, penteadeira e porta, cama, penteadeira e porta, cama, penteadeira e porta (Participante 1).

Ela complementa este assunto em outra fala:

[...] Pelos adereços que eu vi na Navalha na Carne eu gostei mais, me interessou mais. Para mim, quando tem mais, por exemplo, coisas que me levam a viajar mais na história, por exemplo, os adereços mesmo, o fato de ele entrar e sair, o fato de ele ser agredido, me instigam mais [...] (Participante 1).

Notamos, então, que a dramaturgia foi um elemento que despertou interesse na participante. A participante ressalta a ação frequente entre os atores, que criava uma espécie de triangulação recorrente entre três pontos do palco onde estavam a cama, a penteadeira e a porta. Esta movimentação é fruto do trabalho da interpretação, relacionado às marcações de cena, e causou uma resposta positiva na Participante 1. Novamente a sua fala valoriza a presença da técnica contribuindo em sua resposta de gosto, característica associada ao terceiro estágio de desenvolvimento de Parsons (1987).

Quando aprofundou os motivos que a fizeram gostar da cena do *Clowntidiano*, a Participante 1 reforçou aspectos do cenário:

Eles estão falando ali sobre o ônibus, a cena do ônibus. Eles não precisam exatamente de um ônibus lá, eles conseguem fazer a gente imaginar que eles estão no ônibus sofrendo com o calor e várias outras coisas, por isso eu gosto da peça (Participante 1).

O trecho dito pela Participante 1 (*fazer a gente imaginar*) se refere ao ônibus, conforme verificamos na fala completa anterior, pois, os artistas simulam estar dentro de um ônibus que não existe ali fisicamente em cena. Este fato provocou uma resposta positiva na Participante 1. Então, para finalizar, buscando entender se o elemento cenográfico estava influenciando seu gosto significativamente, questionei se a existência de um ônibus físico no cenário a faria gostar menos da cena. Ela respondeu:

Talvez, porque pra mim o interessante é como eles conseguem passar essa verdade para gente mesmo sem ter o adereço lá. Então eu acho que se tivesse o ônibus, talvez ficasse um pouquinho mais sem graça ter um ônibus lá, de plástico, e eles atrás. Ia ficar aquela coisa mais normal mesmo (Participante 1).

Portanto, a Participante 1 esclarece que ter o ônibus lá poderia fazer diferença de modo negativo, mas também, o trabalho de interpretação realizado pelos atores foi determinante na resposta de gosto dela. Desta forma, a combinação entre o cenário não realista e a interpretação foi essencial para uma resposta de gosto positiva para esta participante. Porém, a técnica dos atores aparentemente se sobressaiu ao aspecto realista do cenário como fator determinante no gosto da Participante 1. Isto remete à fala de Parsons (1987) associada ao terceiro estágio de desenvolvimento, quando diz que o realismo e a habilidade deixam de ser um fim em si, para serem valorizados como meios para expressar algo.

Por outro lado, para justificar uma resposta de gosto desfavorável pela cena *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, a Participante 1 falou:

Por ser só eles dois, para mim ficou muito... não sei, acho que faltou alguma coisa para complementar mais a história. [...] Como só era areia e alguns galhos secos e o foco, e ele indo e voltando, para mim não... não consegui (Participante 1).

Ou seja, o cenário novamente ganhou destaque, mas desta vez foi para gerar uma resposta de gosto desfavorável para a Participante 1. Ela detalha a simplicidade do cenário, que pertence à linguagem absurda. Além disso, ela cita possivelmente a iluminação quando diz “o foco, e ele indo e voltando”. Aparentemente esta dinâmica do foco também foi insuficiente para provocar uma resposta favorável na Participante 1. Desta vez, sua resposta se associa ao aspecto do segundo estágio de desenvolvimento de Parsons (1987) de que obras não-realistas são menos aceitas do que as realistas. De um modo geral, portanto, as características da Participante 1 demonstram predominância de um estágio de desenvolvimento inicial na classificação estruturada neste trabalho.

Ao longo da entrevista, o Participante 2 também ressaltou os mesmos elementos citados pela participante anterior: dramaturgia, cenografia, iluminação e interpretação. Pela sua primeira resposta espontânea para justificar seu gosto

(quando eu pergunto por que gostou mais ou por que gostou menos das cenas assistidas e escolhidas por ele), o Participante 2 menciona a dramaturgia como fator que favoreceu sua resposta de gosto, porém, utilizando eventualmente como sinônimo a palavra história. Sua cena favorita foi *Fragmento 27.07*, e em sua justificativa ele disse:

Então, baseado assim, no meu gosto pessoal mesmo, foi a do Fragmento 27.07. Porque... não sei, talvez esse tipo de história, de dramaturgia que me chama mais atenção mesmo. Acho que está mais ligado a isso (Participante 2).

É interessante observar que dentre todas as categorias analisadas até aqui, a única mencionada espontaneamente na resposta do participante é a dos elementos teatrais. Aqui ele destaca a dramaturgia como fator favorável em sua resposta. A dramaturgia da cena escolhida por ele não segue o estilo naturalista. Ela apresenta predominantemente características de peças contemporâneas, o que nos permite inferir, a princípio, que há uma tendência de desenvolvimento de gosto atrelada aos elementos teatrais que pode estar em estágio final, seguindo a classificação de Hargreaves, North e Tarrant (2006).

Em sua outra resposta, também sem referência a qualquer uma das hipóteses que foram propostas inicialmente nesta pesquisa, foi questionado por que o Participante 2 gostou menos da cena *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*. Ele respondeu:

[...] Eu não sei, eu acho que a fotografia e a estética da cena não me chamaram muita atenção. Acho que está mais ligado a isso. (Participante 2)

Para compreender melhor sua resposta questionei a que ele se referia mais especificamente quando falava em fotografia, ao que ele respondeu:

À cenografia, aos elementos cênicos, à iluminação... não me chamou muita atenção mesmo (Participante 2).

Portanto, os elementos teatrais foram determinantes também para provocar uma resposta de gosto desfavorável no Participante 2. Ele especifica que o cenário e a iluminação não chamaram muito a sua atenção. Estes elementos estavam seguindo a poética absurda e talvez sua leitura possa ser explicada pela falta de realismo dos elementos visuais, que são valorizados no segundo estágio de desenvolvimento de Parsons (1987). No entanto, sua aparente rejeição por aspectos que não seguem o estilo realista se refere aos elementos que são exclusivamente visuais, pois, desta vez, não foi citado pelo

participante atuação, dramaturgia, sonoplastia, que são elementos que excedem o campo visual, e incluem o sonoro. Esta observação é feita para lembrar que, no meio artístico (é preciso considerar que o entrevistado está cursando graduação em Teatro), é comum que os artistas de uma determinada linguagem artística tenham afinidade com outras. Portanto, no Teatro, quem possui profunda afinidade com a música pode direcionar maior atenção ao elemento sonoplastia, e isto pode ser determinante em sua resposta de gosto dentro de uma análise de categorias como esta que realizamos, assim como um artista teatral com afinidade com o campo das artes visuais também pode ser conquistado pelos elementos visuais da obra, tais como cenário, figurinos, maquiagem e iluminação. São variáveis que não serão aprofundadas aqui, porém, vale mencionar para considerar sua existência e possíveis interferências.

A dificuldade do Participante 2 em aceitar aspectos visuais que não são realistas pode ser justificada pelo processo de simbolização apresentado por Koudela (2001). A autora diz que no meio do percurso entre a simbolização espontânea e a simbolização consciente, há um estágio chamado de simbolização realista, em que é preciso encontrar semelhança entre os objetos utilizados para simbolizar e aqueles que estão sendo representados. É possível, portanto, que nesta perspectiva, o Participante 2 esteja em estágio de desenvolvimento inicial em relação aos elementos visuais que seguem a linguagem absurda, pelo menos, dentro de uma classificação preliminar baseada em Koudela (2001).

Logo após, o Participante 2 foi questionado diretamente sobre a influência do tema, e sua resposta foi desviada para falar novamente sobre os elementos teatrais:

[...] No meu caso é um lance mais visual mesmo. [...] Acho que é mais um lance de chamar atenção, de cenografia ou de elementos que me chamam atenção mesmo. (Participante 2)

Sendo assim, o participante reitera sua posição de que a forma como os elementos visuais das cenas se apresenta é determinante em sua resposta de gosto. Naturalmente, os elementos da obra se apresentam em harmonia entre si, mas também, de um modo geral, se harmonizam com os outros dois aspectos discutidos nas categorias anteriores: o tema e a linguagem da encenação, pois, os elementos teatrais obedecem ao estilo da encenação, e neste sentido, não

há como serem desvinculados. Sendo assim, muitas vezes, o gosto positivo despertado pelos participantes, que se justificam pelos elementos, pode estar sendo favorecido pela linguagem de encenação da obra e é importante não ignorar isto. O desafio reside, no entanto, em perceber qual dos dois pode estar sendo predominante, se houver de fato esta desvinculação.

O Participante 2 volta a mencionar, em outra resposta quando questionado sobre questões de gênero, que os elementos do Teatro chamam mais sua atenção:

[...] Talvez uma peça que tenha um tema que eu não curta muito, mas sei lá, ela me chama de alguma forma, tem uma cenografia interessante, uma iluminação interessante, uma dramaturgia interessante, talvez eu crie alguma conexão ou talvez chame a minha atenção de algum jeito. Mas eu acho que vai muito além do tema, o estilo da peça. Eu acho que vai além disso, acho que abrange outras áreas que é o lance da sonoplastia, da iluminação, da cenografia, da própria interpretação dos atores, então acho que varia muito (Participante 2).

Nesta última fala do Participante 2 observamos que ele acredita que mesmo tratando de um tema que não desperta interesse nele, ele acha possível gostar de um espetáculo a partir de seus elementos, como ele mesmo menciona, podendo ser devido à cenografia, à iluminação ou à dramaturgia. Isso constata que, para este participante, os elementos da obra possuem um papel fundamental em sua resposta de gosto, e isto se dá de modo consciente. Isto ocorre ainda que contextos que envolvem o tema e a linguagem e que circundam os elementos teatrais não estejam totalmente claros quanto ao seu poder de influência sobre as cenas selecionadas pelo participante como favoritas ou menos apreciadas, e isto foi observado em trechos de sua fala quando diz “*gosto pessoal*” ou “*mais um lance de chamar atenção*”. Aí reside uma incógnita do que caracteriza ser o seu próprio gosto pessoal. Em suas complementações de respostas ele frisava aspectos visuais. No entanto, aparentemente sua resposta, justificada pelos elementos, se fundamenta na linguagem de encenação à qual eles pertencem mesmo sem o participante perceber isto. Isto evidencia um nível de inconsciência da influência dos aspectos formais (que pertencem à linguagem da encenação) nos elementos teatrais e se, no quarto estágio de desenvolvimento apresentado por Parsons (1987) os aspectos que constituem o meio de expressão são percebidos e valorizados, o Participante 2 deve se

encontrar entre o primeiro e o terceiro estágio de desenvolvimento por não atingir este quesito.

De modo geral, o Participante 2 apresenta características que o classificam em estágio de desenvolvimento final, pois ele gosta de dramaturgia contemporânea e percebe objetivamente a influência dela em sua resposta, o que é considerado um aspecto avançado na classificação elaborada neste trabalho. Além disso, ele entende que os elementos também podem gerar uma resposta de gosto negativa.

O Participante 3, quando justificou porque gostou mais da cena *Navalha na Carne*, respondeu:

Eu acho que... Acho não! Pela cenografia. A cenografia me pegou bem mais, apesar da interpretação ser meio... estava muito, tinha uma formazinha, tipo a hora que ele batia, era muito técnica. Mas, os detalhes me impressionaram bastante. Acho que pelo conjunto, eu gostei mais da Navalha na Carne (Participante 3).

O Participante 3 destaca que entre os elementos observados, o que mais chamou a sua atenção foi a cenografia, e ainda faz uma ressalva quanto ao elemento que chegou a diminuir um pouco sua resposta positiva, que foi a interpretação. Ele menciona um excesso de técnica como fator desfavorável da interpretação. Isto pode estar relacionado a uma ideia de Parsons (1987) quando afirma que no quarto estágio de desenvolvimento passamos a apreciar a simplicidade. Ou seja, o entendimento sobre a técnica é substituído pela consciência profunda da relação entre o artista e o meio de expressão de seu trabalho.

Ainda, na última fala do Participante 3 podemos observar que ele mesmo hierarquiza os elementos que podem lhe agradar mais, o que significa consciência da habilidade em abstrair os elementos teatrais e analisá-los individualmente. Embora usualmente a interpretação seja valorizada em detrimento de outros elementos, por muitas pessoas ou dentro dos próprios cursos teatrais, o Participante 3 afirma que, às vezes, ela perde espaço em sua concepção para o aspecto estético dos elementos visuais da cena. Esta circunstância que envolve a fala do Participante 3 se aproxima de um aspecto característico do quarto estágio de desenvolvimento de Parsons (1987), que destaca a percepção e a valorização dos elementos do meio de expressão na

interpretação da obra, pois nota-se a partir da relação entre os elementos que constituem a obra um sentido ligado a ela.

Quando o Participante 3 falou sobre a cena que menos gostou, ele também se embasou frequentemente nos elementos teatrais:

Eu gostei menos do Fragmento 27.07. Eu na verdade estou em dúvida se gostei menos do Fragmento 27.07 ou do Arquiteto e o Imperador da Assíria. Por quê? Apesar de O Arquiteto e o Imperador da Assíria ter muito texto e é uma... né? De Fernando Arrabal, e tem uma coisa muito loucura e tal. [...] Só que a dos meninos do 27.07 era muita gritaria e eu não conseguia ouvir direito. Eu acho que presencialmente também talvez tivesse muito alto o som, a sonoplastia deles, mas eu não gostei muito não. Eu acho que ficou muito gritado e acho que as intenções da fala passaram despercebidas (Participante 3).

O Participante 3 apresenta dúvidas sobre qual cena menos gostou. Ele justifica todas por questões principalmente referentes aos elementos teatrais. Primeiro, em relação ao *Arquiteto e o Imperador da Assíria*, o participante cita a fala “ter muito texto e é uma...”. A referência de texto está relacionada com a dramaturgia e, ainda que ele não conclua precisamente o que quer dizer, pelo contexto da fala nos é sugerido que o excesso de texto soa negativo para ele. Entretanto, a interpretação e a sonoplastia da cena *Fragmento 27.07*, conforme seus apontamentos, prevaleceram na resposta de gosto do Participante 3. Se, sobretudo os elementos teatrais podem provocar uma resposta de gosto favorável, a partir da fala do participante observamos que eles também podem suscitar resposta de gosto negativa. As críticas que o participante faz referentes ao elemento interpretação da cena *Fragmento 27.07* retornam em outra fala:

[...] dentro do Clowntidiano eu gostei de algumas pessoas e de outras não, mas o Fragmento 27.07 tem pessoas ali, os três que estavam (era o Norton, a Pabi e a Victória), eu já vi eles em outras cenas que já foram muito mais potentes do que essas que se mostraram agora na gravação. (Participante 3).

Basicamente, o Participante 3 faz uma breve análise crítica do trabalho apresentado pelos atores conhecidos quando diferencia que alguns fizeram uma boa apresentação e outros não, em sua opinião. Esta parece ser uma dissociação consciente feita pelo participante entre gostar por ver atores conhecidos e gostar por perceber a qualidade técnica do trabalho dos artistas. Considerando que o Participante 3 anteriormente já tinha visto trabalhos que

julgou com maior qualidade do que os apresentados durante a entrevista, ele acredita, portanto, que havia um potencial a mais a ser expressado pelos atores que ele conhecia. Esta circunstância pode ter levado a uma resposta de gosto desfavorável às cenas assistidas. Portanto, a nova fala apenas fortalece a concepção de que a interpretação realizada pelos atores não foi suficiente para favorecer uma resposta de gosto positiva no participante. É importante frisar ainda que não cabe a este trabalho entrar em méritos de análises críticas teatrais, pois observamos a resposta do participante buscando compreender o desenvolvimento do gosto teatral.

Por fim, o Participante 3 ameniza sua crítica reconhecendo que algumas dificuldades vistas nos atores são comuns para ele também enquanto artista, e especifica o que, dentro do elemento interpretação, o desagradou:

[...] Como pessoa formada, eu também às vezes tenho essa dificuldade de trabalhar com palavra. Eu acho que é muito isso que eu vi, o não trabalho das palavras (Participante 3).

O Participante 3 esclarece no final que, dentro da interpretação, o que provocou sua resposta de gosto desfavorável foi a ausência de trabalho com as palavras, provavelmente se referindo a uma falta de harmonia entre dramaturgia e interpretação, ou mesmo de uma questão técnica exclusiva da interpretação dos atores, ocasionando em um desentendimento geral da obra que foi justificado inicialmente pelo volume excessivo da sonoplastia. Aí reside uma nova semelhança com o quarto estágio de desenvolvimento de Parsons (1987) em que há percepção e valorização dos elementos do meio de expressão na interpretação da obra.

Foi difícil desvincular algumas vezes a análise que diz respeito à influência dos elementos teatrais no gosto, das inferências geradas pela linguagem da encenação ou pelo tema, uma vez que esses aspectos eventualmente se entrelaçavam. De qualquer modo, verificamos que, entre todas as categorias, os elementos teatrais foram citados como maior favorecedor de respostas de gostos, sejam positivas ou negativas.

Em síntese, sobre esta categoria, verificamos que os elementos das obras teatrais influenciaram evidentemente as respostas de gostos de todos os participantes entrevistados, com diferenças nas intensidades em alguns elementos, e com algumas particularidades que partiam das experiências

individuais. A Participante 1 apresentou características consideradas de um estágio de desenvolvimento inicial, por suas respostas serem próximas do primeiro e do terceiro estágio de desenvolvimento de Parsons (1987) e da fase inicial de Hargreaves, North e Tarrant (2006), enquanto o Participante 2 apresentou características primordialmente de estágio de desenvolvimento final, com propriedades comuns desta fase fundamentadas em Hargreaves, North e Tarrant (2006), ainda que ele tenha demonstrado também qualidades do segundo estágio de Parsons (1987). O Participante 3 apresentou predominantemente características de um nível de desenvolvimento final, por suas respostas serem características do quarto estágio de desenvolvimento de Parsons (1987).

Para visualizar melhor, em resumo, temos um quadro abaixo mostrando em qual estágio de desenvolvimento se encontra cada participante dentro de cada categoria, sob duas perspectivas, a da revisão de literatura e a construída pelo autor deste trabalho, cuja categorização se deu em apenas dois estágios de desenvolvimento: inicial e final.

Quadro 7 – Estágios de desenvolvimento que se encontram os participantes por categoria analisada.

	Tema	Familiaridade com o ator/ obra	Gênero	Linguagem da encenação	Elementos do teatro
Participante 1					
Características	O tema não interfere diretamente no gosto, mas, interfere indiretamente porque se relaciona com a interpretação dos atores/expressividade da obra.	A familiaridade e interferiu indiretamente no gosto da participante, mas ela própria não percebeu.	O gênero influencia em baixa intensidade e de forma indireta.	Recusa ao naturalismo, porém, não reconhece estilos diferentes.	Não gosta de dramaturgia contemporânea. Gostou de um cenário não realista, o do <i>Clowntidiano</i> com o qual já tinha familiaridade, mas não gostou de outro sem familiaridade.

Estágio de desenvolvimento (comparações com a literatura)	Estágios 2 e 3 de Parsons (1987).	Estágio inicial de Hargreaves , North e Tarrant (2006).	Estágio 1 de Parsons (1987).	Estágio 1,2 e 3 de Parsons (1987). Estágio final de Hargreaves , North e Tarrant (2006).	Estágio 2 e 3 de Parsons (1987). Estágio inicial de Hargreaves, North e Tarrant (2006).
Estágio de desenvolvimento (análise do autor)	Estágio inicial.	Estágio inicial.	Estágio inicial.	Estágio inicial.	Estágio inicial.
Participante 2.					
Características	Não reconhece o tema das cenas e não sabe o que significa esta palavra no contexto da obra.	A familiaridade e a complexidade afetaram seu gosto e ele admite isso.	Admite que o gênero pode influenciar, porém demonstra indiferença ao gênero.	A linguagem da encenação parece ter influenciado, porém sem ele se dar conta disto.	Gosta de dramaturgia contemporânea e percebe a forte influência dos elementos teatrais na sua resposta.
Estágio de desenvolvimento (comparações com a literatura)	Estágio 1 de Parsons (1987).	Estágio final de Hargreaves , North e Tarrant (2006).	Estágio 1 de Parsons (1987).	Estágio 1 e 2 de Parsons (1987). Estágio final de Hargreaves , North e Tarrant (2006).	Estágio 2 de Parsons. Estágio inicial de Koudela. Estágio final de Hargreaves, North e Tarrant (2006).
Estágio de desenvolvimento (análise do autor)	Estágio inicial.	Estágio final.	Estágio inicial.	Estágio inicial.	Estágio final.
Participante 3					
Características	O tema é irrelevante, portanto, não influencia na resposta de gosto.	Preferiu cena naturalista, porém, utilizando justificativas que exigem domínio de linguagens diferentes.	Não tem clareza sobre o que é gênero, mesmo assim, ele parece indiferente e na sua resposta.	As possibilidades para apreciar obras são ampliadas e há uma melhor compreensão das qualidades expressivas.	Não gosta do excesso de técnica. Valoriza os elementos do meio de expressão ao interpretar a obra.

Estágio de desenvolvimento (comparações com a literatura)	Estágio 5 de Parsons (1987).	Estágio inicial de Hargreaves , North e Tarrant (2006).	Estágio 1 de Parsons (1987).	Estágio 3 e 4 de Parsons (1987). Estágio final de Hargreaves	Estágio 4 de Parsons (1987).
Estágio de desenvolvimento (análise do autor)	Estágio final.	Estágio final.	Estágio inicial.	Estágio final.	Estágio final.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Desta forma, concluímos que a Participante 1, embora tenha apresentado características amadurecidas por seu histórico de estudo e experiência, mesmo assim foi classificada em estágio de desenvolvimento inicial em todas as categorias analisadas.

O Participante 2, por outro lado, demonstrou se encontrar em estágio inicial em três categorias, e em apenas duas em estágio final, sendo estas a da familiaridade com o ator e a obra, e a da linguagem da encenação.

O Participante 3 se mostrou ser mais desenvolvido, tendo apresentado características de estágio final em quatro categorias, estando em fase inicial apenas na do gênero.

Algumas divergências podem ser constatadas nas classificações feitas dentro da revisão de literatura – mostrando alguém avançado com base em Hargreaves, North e Tarrant (2006), porém em estágios iniciais considerando Parsons (1987). Isto pode ter ocorrido devido ao fato de os autores tratarem de teorias de desenvolvimento voltadas para objetos artísticos diferentes, pois os primeiros se preocuparam em compreender o desenvolvimento do gosto musical, enquanto o último investigou o desenvolvimento da experiência estética nas artes visuais - pintura. Divergências também ocorreram entre a classificação dada pela revisão de literatura e a indicada após análise para uma pessoa dentro da mesma categoria. A explicação é semelhante, pois o objeto de estudo aqui é o gosto teatral, portanto, algumas adaptações nas análises tiveram que ser realizadas visando uma abrangência maior dos aspectos particulares que envolvem o Teatro que não são contemplados pelos autores da revisão de literatura.

5.6 ESTÁGIOS DE DESENVOLVIMENTO DO GOSTO EM TEATRO: CARACTERÍSTICAS OBSERVADAS

Nesta seção, serão apresentados cinco quadros sintéticos contendo as características centrais que foram observadas em cada categoria analisada, de acordo com cada estágio de desenvolvimento. Esta classificação é proposta pelo autor deste trabalho, tomando como base os autores discutidos ao longo da revisão de literatura, mas que não discutem o desenvolvimento do gosto no campo especificamente teatral.

É importante salientar que as características atribuídas aos estágios de desenvolvimento podem ser revistas a qualquer momento, alterando suas classificações para estágios diferentes de acordo com novos dados coletados e analisados, uma vez que esta é uma pesquisa exploratória com amostragem aquém do ideal, porém, suficiente para fornecer base para futuras pesquisas que visem corroborar ou, eventualmente, contestar os dados aqui expostos.

É preciso lembrar, contudo, que por se tratar de categorias diferentes, ainda que se relacionem entre si, uma pessoa pode apresentar características de desenvolvimento inicial em uma categoria, e de desenvolvimento final em outra, conforme observado nos participantes desta pesquisa.

Quadro 8 – O tema da cena

ESTÁGIOS DE DESENVOLVIMENTO	CARACTERÍSTICAS CENTRAIS OBSERVADAS
Inicial	Há uma aparente falta de clareza sobre o significado da palavra tema, tornando difícil, por consequência, identifica-lo de modo objetivo na cena. Assim, o tema é percebido de modo intuitivo. O tema não se caracteriza como fator determinante na resposta de gosto, porém, não deixa de influenciar, ainda que não seja percebida esta interferência pelo espectador.
Final	A clareza acerca do tema da obra diminui a importância dele frente aos outros aspectos valorizados pelo espectador. Desta forma, o tema se torna irrelevante e não influencia na resposta de gosto. O tema pode ser visto tanto no espetáculo como um todo, como também pode ser identificado em aspectos particulares da obra, tais como nos elementos teatrais, na linguagem da encenação ou

	no gênero, por exemplo, mesmo que isto não se dê de modo absolutamente consciente para o espectador.
--	--

Fonte: Elaborado pelo autor.

Quadro 9 – A familiaridade com o ator e com a obra

ESTÁGIOS DE DESENVOLVIMENTO	CARACTERÍSTICAS CENTRAIS OBSERVADAS
Inicial	A familiaridade (ou a ausência dela) com os atores e com a obra pode influenciar indiretamente o gosto, pois esta não é uma questão percebida pelo espectador. Mesmo assim, pode não ser o principal fator que determina a resposta de gosto.
Final	A familiaridade com os atores e com a obra pode influenciar o gosto do espectador, e neste estágio, é uma ação conscientizada e justificada pela sua própria lógica de pensamento. É admissível que uma alteração entre artistas conhecidos presentes na cena por outros desconhecidos poderia modificar seu gosto, sem definir se este seria positivo ou negativo, o que comprova o impacto da familiaridade no gosto como algo conscientizado. O espectador se apropria da familiaridade com a obra ou com os artistas envolvidos nela para construir novas percepções sobre ela, revendo seu julgamento sobre aspectos técnicos e estéticos acerca da obra.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Quadro 10 – O gênero

ESTÁGIOS DE DESENVOLVIMENTO	CARACTERÍSTICAS CENTRAIS OBSERVADAS
Inicial	Neste estágio não há clareza sobre o que é gênero. Algumas pessoas podem reconhecer a existência de diferentes tipos dele, porém, não conseguem perceber uma influência direta do gênero na sua resposta de gosto. Há uma aparente indiferença ao gênero, de modo que, quando ele influencia, isto ocorre em baixa intensidade.
Final	Não foram observadas características neste estágio.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Quadro 11 – A linguagem da encenação

ESTÁGIOS DE DESENVOLVIMENTO	CARACTERÍSTICAS CENTRAIS OBSERVADAS
Inicial	Nesta fase não há reconhecimento das diferentes linguagens de encenações, portanto, a linguagem de encenação só pode influenciar o gosto do espectador indiretamente. Além disso, a sua preferência pode ficar restrita a um ou poucos tipos de linguagens de encenação, não havendo regra para um modelo em específico. A escolha de uma linguagem de encenação como preferida tende a estar associada às experiências que o sujeito pode ter adquirido com obras desta linguagem.
Final	Neste estágio, o participante reconhece e sabe designar as linguagens de encenações dos espetáculos. Além disso, é capaz de perceber conscientemente se ela influencia ou não sua resposta de gosto. Por possuir um repertório amplo sobre linguagens de encenações diferentes, há maior probabilidade de possuir experiências estéticas prazerosas com uma variedade ampla de peças, que pertencem a linguagens diferentes e com características até opostas.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Quadro 12 – Os elementos teatrais

ESTÁGIOS DE DESENVOLVIMENTO	CARACTERÍSTICAS CENTRAIS OBSERVADAS
Inicial	Os elementos teatrais têm forte influência e há um reconhecimento de que eles podem ser fundamentais na construção do gosto do sujeito. Elementos visuais da cena em geral também chamam mais atenção neste estágio. Além do cenário, a iluminação é notada, porém, outros elementos apresentam importância reduzida na influência de resposta de gosto. A interpretação pode ser valorizada por aspectos exteriores a ela, como a familiaridade que o espectador possui com o ator baseada em questões afetivas, por exemplo. Elementos que não seguem a poética naturalista tendem a ser menos aceitos, como dramaturgias contemporâneas e cenários da linguagem absurda. Um cenário não realista ainda pode agradar, porém, apenas quando existe familiaridade prévia.

Final	<p>O espectador é capaz de construir parâmetros individuais em que hierarquiza os elementos que mais o agradam. Seu gosto ainda pode ser ampliado para uma variedade de experiências em que, por exemplo, um cenário rico em detalhes, como na linguagem naturalista, é apreciado tanto quanto um que não possui muitos elementos cenográficos. Mesmo assim, há uma forte influência dos elementos do Teatro na resposta de gosto, porém, muitas vezes ela está associada a outros aspectos da obra, e esta ação é percebida pelo próprio espectador. Elementos não realistas, como dramaturgias e cenários contemporâneos, são bem aceitos.</p>
-------	--

Fonte: Elaborado pelo autor.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando que esta pesquisa se propôs a investigar como ocorre o processo de desenvolvimento do gosto em Teatro, os resultados obtidos, embora possuam pouca amostragem, fornecem uma base para a compreensão deste processo.

O principal desafio deste trabalho foi encontrar referencial específico para fundamentar esta pesquisa. Diante da não localização de bibliografia que tratasse especificamente do desenvolvimento do gosto teatral, os principais referenciais tiveram que ser de outras áreas, como a música e as artes visuais. Isto reforça a necessidade de estudos futuros nesta área para se compreender com profundidade o objeto de estudo desta pesquisa. Os estudos específicos que falam sobre o gosto teatral se concentram principalmente nas teorias de formação do espectador, pois, entende-se que o primeiro passo é gostar, para poder ser construída a sua formação. No entanto, estes não são estudos com foco em desenvolvimento.

Além disso, uma pesquisa que investiga aspectos sensíveis da experiência humana como o gosto teatral, que depende de uma reflexão crítica sobre a própria experiência estética, necessitaria de uma logística desafiadora para um trabalho em nível de mestrado. O ideal seria uma quantidade maior de participantes, e que eles pudessem assistir espetáculos variados ao vivo em salas de espetáculos, o que não foi possível devido ao fechamento dos espaços públicos considerados não essenciais, como os locais culturais, teatros, cinemas e galerias, em atenção ao momento de pandemia enfrentado pelo mundo, que exigiu isolamento social.

Apesar dos obstáculos enfrentados, a pesquisa alcançou alguns resultados para os objetivos que foram propostos, ampliando a visão sobre o gosto em Teatro e compreendendo melhor este processo, especialmente em relação às particularidades que envolvem ele em cada categoria de dados encontrados. Retomando aos objetivos específicos desta pesquisa, eles foram: investigar a origem dos gostos manifestos pelos espectadores em diferentes momentos de desenvolvimento; observar as possibilidades de existência de etapas de desenvolvimento do gosto em Teatro e discutir sobre as

características que podem ser percebidas em cada etapa de desenvolvimento. Considerando, portanto, os resultados que foram apresentados, podemos julgar que eles contemplaram os objetivos que foram propostos.

Quando foi proposta esta pesquisa, inicialmente haviam quatro hipóteses de resposta para o problema de pesquisa, que era: como ocorre o processo de desenvolvimento do gosto em Teatro? No entanto, ao longo dos resultados, os elementos teatrais surgiram como uma nova categoria com potencial relevante na resposta dos participantes, de modo que concluímos que eles influenciam no gosto com maior intensidade do que a maioria dos outros itens propostos, independente do estágio de desenvolvimento do indivíduo. O que ocorre são variações nas percepções de cada um, conforme seu estágio de desenvolvimento, sendo que em fase inicial os elementos que não seguem a poética naturalista tendem a ser menos aceitos, como dramaturgias contemporâneas e cenários da linguagem absurda, enquanto no estágio final, o espectador passa a aceitar estes tipos de elementos e ainda amadurece sua experiência construindo parâmetros individuais em que hierarquiza os elementos que mais o agradam.

A hipótese proposta referente ao tema inicialmente dizia que a afinidade que o espectador possui com o tema poderia influenciar sua resposta de gosto, ocorrendo isto em maior intensidade em um estágio inicial, e se dissipando em estágios posteriores. Sobre os resultados, é importante frisar que, entre os temas abordados, nenhum foi mencionado como tema com o qual algum participante tivesse afinidade em especial. Pode residir aí a baixa influência do tema na resposta dos participantes. De qualquer modo, foi observado em um estágio inicial a falta de clareza sobre o significado do tema no contexto da obra, e a baixa influência do tema na resposta de gosto. No estágio final, por sua vez, a clareza do tema passa a ser estabelecida, porém, o tema possui pouca probabilidade de influenciar na resposta de gosto, pois outros aspectos são valorizados na obra.

Outra hipótese testada para compreender o desenvolvimento do gosto foi a de que ao reconhecer artistas no palco, o espectador pudesse gostar mais destas cenas, ocorrendo isto em intensidade maior nos estágios iniciais, e se extinguindo nos estágios finais de desenvolvimento do gosto. Os resultados

mostraram que a familiaridade com o ator e com a obra influencia sim a resposta dos participantes, de modo positivo e negativo, porém, de forma indireta no estágio inicial, e sendo percebida com maior facilidade no estágio final, contudo, diminuindo a intensidade com que isto ocorre conforme ocorrem avanços no desenvolvimento. Ainda, no estágio final o espectador se apropria da familiaridade que possui com a obra ou com os artistas envolvidos nela para reconstruir suas percepções acerca dela, revendo seu julgamento sobre aspectos técnicos e estéticos que envolvem a obra.

Dentre as categorias que aparentemente menos influenciaram a resposta de gosto, o gênero se destacou interferindo pouco. Isto pode estar relacionado com o fato de não ter sido verificada nenhuma característica considerada de estágio de desenvolvimento final. Os resultados encontrados para esta categoria coincidem parcialmente com o que foi proposto na hipótese, pois foi sugerido que em estágios iniciais haveria pouca influência do gênero no gosto dos participantes, e isto seria ampliado na medida em que seu desenvolvimento ocorresse, possibilitando o reconhecimento dos gêneros e definindo critérios pessoais de escolhas de espetáculos a partir deles, sendo que esta parte não foi possível ser constatada entre os resultados, devido aos participantes se encontrarem todos em estágio de desenvolvimento inicial.

Em relação à linguagem de encenação, inicialmente foi proposto que pessoas em estágio inicial poderiam gostar mais de obras naturalistas, e em estágio final seu gosto por este tipo de cena seria menor em virtude da preferência por espetáculos contemporâneos e similares. Foi observado nos resultados que em um estágio inicial não há uma regra em específico para se gostar mais de uma cena, já que a preferência do espectador pode ocorrer para linguagens não realistas, algo que não era esperado, havendo uma interferência pouco significativa desse aspecto na resposta de gosto e se manifestando isto de forma indireta. Isso significa que um espectador pode até mesmo estar razoavelmente desenvolvido para linguagens complexas como a contemporânea, por exemplo, desde que haja algum tipo de experiência profunda, seja de prática ou de teoria (em trabalhos ou cursos) que o permitam alcançar isto, conforme foi observado nos dados oferecidos pelos participantes. No estágio final, por sua vez, o participante reconhece e sabe designar as

diferentes linguagens das encenações dos espetáculos. Além disso, ele é capaz de perceber diretamente a influência da linguagem da encenação em sua resposta de gosto. Isto é permitido graças ao seu repertório amplo sobre os variados estilos de encenações que o permitem, ainda, uma maior probabilidade de possuir experiências estéticas prazerosas com estilos diversificados.

Quanto aos resultados gerais, os participantes foram classificados apenas em dois estágios: inicial ou final para cada categoria analisada. Foram considerados apenas dois estágios de desenvolvimento devido à baixa amostragem e ao caráter exploratório deste estudo que não permite, com aprofundamento, a construção de estágios mais específicos para classificar os participantes. Mesmo assim, os resultados já fornecem uma base para que pesquisas futuras possam reconhecer a existência de possíveis novos estágios.

Em relação aos resultados individuais dos entrevistados, a Participante 1 apresentou predominantemente características de desenvolvimento do estágio inicial. No entanto, é preciso ressaltar que algumas de suas respostas foram maduras. Isto se deve, certamente, ao fato de ela estudar Teatro em um curso livre há cinco anos, e durante este mesmo tempo realizar atividade profissional na área.

O Participante 2, que se encontra em formação superior em Teatro, também teve a maioria das características observadas em estágio de desenvolvimento inicial. Apenas nas categorias da familiaridade com o ator e a obra, e dos elementos teatrais suas respostas foram de estágio final.

O Participante 3, por outro lado, por ser o único profissional formado na área, foi o que apresentou maior quantidade de características de desenvolvimento consideradas do estágio final. Entre as cinco categorias, apenas na do gênero ele foi considerado em estágio de desenvolvimento inicial.

Como podemos observar, um mesmo participante pode não se encontrar no mesmo estágio de desenvolvimento para todas as categorias. Estas diferenças são justificadas pelas particularidades que envolvem cada classe analisada.

Ainda, é preciso reconhecer que perguntas importantes que poderiam ter contribuído para um aprofundamento da investigação deixaram de ser realizadas durante a entrevista, o que pode ter comprometido razoavelmente alguns pontos

da pesquisa, pois, alguns aspectos do inconsciente não foram trazidos à tona. Mesmo assim, este trabalho permite visualizar melhor o caminho que pode ser seguido em pontos específicos (por exemplo, na parte em que verificamos haver uma dificuldade além do esperado em diferenciar gênero de linguagem de encenação). Com base nisso, os instrumentos de coleta de dados de estudos futuros podem ser elaborados de forma mais precisa e direcionada a esses aspectos.

De um modo geral, observamos que os estágios de desenvolvimento apresentados pelos participantes parecem estar intimamente ligados à sua escolaridade teatral. Isto evidencia a importância e a necessidade de se valorizar o ensino de Teatro nas escolas, para promover o desenvolvimento do gosto das pessoas e, conseqüentemente, também a sua experiência estética.

Nenhum participante estava totalmente alheio à realidade teatral, possivelmente por isto até a participante em estágio de desenvolvimento inicial demonstrou respostas bem desenvolvidas, ainda que não fossem suficientes para indicá-la como alguém em estágio final. Uma nova pesquisa poderia considerar, portanto, a participação de pessoas sem envolvimento com a aprendizagem ou a prática em Teatro, para evidenciar ainda mais a relação entre educação e desenvolvimento.

Além dessa sugestão, muitas outras pesquisas podem surgir a partir de questionamentos resultantes da realização deste trabalho. Dentre elas, podem ser realizadas pesquisas individuais para cada categoria analisada, ou até mesmo contendo todas, buscando observar a influência de cada uma delas por meio de questionários envolvendo escalas Likert, ou de pesquisas quantitativas, concentrando uma amostragem de participação maior. Podem ser realizados estudos pontuais e menores como artigos, com pessoas que assistiram a uma determinada obra ao vivo, fornecendo a sua resposta ao final da apresentação, para assim se diminuir a interferência de variáveis que podem ter influenciado esta pesquisa no que diz respeito ao local físico e à qualidade visual e sonora das cenas vistas em uma gravação. Por fim, um estudo posterior com mais participantes poderá suprir as deficiências que a baixa amostragem deste trabalho pode ter acarretado, e certamente poderá fornecer resultados promissores para a área de desenvolvimento do gosto por espetáculos teatrais.

No entanto, os dados fornecidos nesta pesquisa, sem dúvida, asseguram uma luz no caminho que deve ser percorrido a partir daqui.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas**. 3 ed. São Paulo: editora brasiliense, 1987.

BERLYNE, Daniel Ellis. **Aesthetics and Psychobiology**. New York (USA): appleton-centurycrofts, 1971.

BERTHOLD, Margot. **História do Teatro Mundial**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BORDALO, Alípio Augusto. **Estudo transversal e/ou longitudinal**. Revista Paraense de Medicina. Belém, v.20, n; 04, dez. 2006.

BRESCIA, Rosana Marreco. **O teatro efêmero na América Portuguesa: do teatro do Siglo de Oro ao teatro “ao gosto português”**. Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Paris, 2010.

CARNEIRO, Leonel Martins. **A construção do espectador teatral contemporâneo**. Revista sala preta. Vol. 17, n. 1. São Paulo, 2017.

CESARE, Dinah. **O tempo de Nelson**. Disponível em <<http://www.questaodecritica.com.br/2013/03/o-tempo-de-nelson/>> Acessado em 22 de set de 2018.

DESGRANGES, Flávio. **A Pedagogia do Espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

_____. **A inversão da Olhadela: alterações no ato do espectador teatral**. São Paulo: Hucitec, 2012.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. **Fundamentos Estéticos da Educação**. São Paulo: Cortez, 1981.

FRANCO, Maria Laura Puglisi Barbosa. **Análise de Conteúdo**. 4 ed. Brasília: Liber Livro, 2012.

GONÇALVES, Maria da Rocha. **Estádios de desenvolvimento da apreciação musical**: o que os intérpretes valorizam. 162 f. Dissertação de mestrado em Música. Universidade de Aveiro. Aveiro – Portugal, 2010. Disponível em <<https://core.ac.uk/download/pdf/15563993.pdf>> Acesso em 01/07/2018.

GUÉNOUN, Denis. **O Teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2004.

HARGREAVES, David J.; NORTH, Adrian C.; TARRANT, Mark. Musical preference and taste in childhood and adolescence. In: MCPHERSON, Gary. **The child as musician**: a handbook of musical development. 1 ed. Oxford: Oxford University Press, 2006.

KASTRUP, Virgínia. A Aprendizagem da atenção na cognição inventiva. **Psicologia & Sociedade**; 16 (3): 7-16; set/dez.2004

KINAS, Fernando. O gosto pelo real no teatro contemporâneo. **Sala Preta**, São Paulo. v. 13, n. 2. P. 144-154, dez. 2013.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos Teatrais**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. **A construção do saber**: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas. Adaptação: Lana Mara Siman. Tradução: Heloísa Monteiro e Francisco Settineri. Porto Alegre: Artmed; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MARANHÃO, Fernanda. **Museu Paranaense. Povos indígenas no Paraná**. Disponível em: <<http://www.museuparanaense.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=68>>. Acesso em: 26 abr 2020.

MARCONI, Marina de Andrade.; LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de Pesquisa**: planejamento e execução de pesquisas, amostragem e técnicas de pesquisa, elaboração, análise e interpretação de dados. 5 ed. São Paulo: Atlas, 2002.

MARSHALL, H. R. **Pain, pleasure, and aesthetics**. London (Inglaterra): Macmillan, 1894.

MARTINDALE, Colin. Cognition, psychobiology, and aesthetics. In F. Farley & R. Neperud (Eds.). **The foundations of aesthetics, art, and art education**. New York: Praeger, 1988.

_____. The pleasures of thought: a theory of cognitive hedonics. **Journal of Mind and Behavior**. University of Maine, v.5, p. 49-80. 1984

MARTINDALE, Colin; MOORE, Kathleen. Priming, prototypicality, and preference. **Journal of experimental psychology: human perception and performance**. American Psychological Association, v. 14, p.661-670, 1988.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. O Método Dialógico do Teatro para o Desenvolvimento e a recuperação de drogados. **Urdimento**. N17, p. 103-111, 2011.

PARSONS, Michael J. **How we understand art: a cognitive developmental account of a experience**. New York, NY, US: Cambridge University Press, 1987.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **L'Analyse des spectacles**. Paris: Armand Colin, 2012.

PIAGET, Jean. **Biologia e Conhecimento**. 2ª Ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

PORTO, Andreia Anna amaral e KAFROUNI, Roberta. Teatro e desenvolvimento psicológico infantil. **Avances en Psicología Latinoamericana**, 31 (3), p. 575-585, 2013.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico [recursos eletrônicos]**: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. 2 ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

ROSENFELD, Anatol. **Estética e teatro alemão**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

_____. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RYNGAERT, Jean-Pierre; SERMON, Julie. **Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition**. Montreuil-sous-bois: Editions Théâtrales, 2006.

SANTANA, Arão Paranaguá de. **Trajatória, avanços e desafios do teatro-educação no Brasil**. Sala Preta (USP), São Paulo, v. 2, p. 143-154, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência**. Porto (Portugal): Afrontamento, 2000.

SANTOS, Mateus Silva dos. **A importância do ensino de arte: um embate entre a teoria e a prática**. Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia) Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2016.

SPINILLO, Alina Galvão e ROAZZI, Antônio. A atuação do psicólogo na área cognitiva: reflexões e questionamentos. **Psicol. Cienc. Prof.**, Brasília, v. 9, n. 3, 1989.

SWANWICK, Keith. **Música, mente e educação**. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

TEATRO DA VERTIGEM. **Apocalipse 1,11**. Disponível em <<https://www.teatrodaverdigem.com.br/apocalipse-1-11>> Acessado em 22 de set de 2018.

THORNDIKE, Edward Lee. **Animal intelligence**. New York (Estados Unidos): Macmillan, 1911.

TROLAND, Leonard Thompson. A system for explaining affective phenomena. **Journal of Abnormal Psychology**, v.14, p. 376-387, 2009.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. Lisboa (Portugal): Relógio D'água, 1992.

APÊNDICES

APÊNDICE A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO



GOVERNO DO ESTADO DO
AMAZONAS

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado(a) como voluntário(a) a participar da pesquisa intitulada “O gosto em Teatro: um estudo de desenvolvimento com estudantes e profissionais em Manaus”, sob responsabilidade do pesquisador Mateus Silva dos Santos.

O motivo que nos leva a realizar essa pesquisa é compreender como ocorre o processo de desenvolvimento do gosto e das preferências em Teatro. Essa pesquisa possibilitará novos conhecimentos para o professor de Teatro, a partir de novas bases teóricas que dialogam com o campo educacional que compete ao Teatro, no que diz respeito à formação estética dos estudantes enquanto público ou espectador em seu meio cultural, bem como, para os artistas e pesquisadores que lidam com a crise de público de suas produções teatrais.

Os participantes dessa pesquisa responderão a um breve questionário com informações pessoais e em seguida participarão de uma entrevista semiestruturada. Essa pesquisa não oferece riscos ao seu participante. Você será esclarecido(a) sobre a pesquisa em qualquer aspecto que desejar. Você é livre para recusar-se a participar, retirar seu consentimento ou interromper sua participação neste trabalho a qualquer momento. A sua participação é voluntária e a recusa em participar não irá acarretar em qualquer penalidade.

Sua participação no estudo não acarretará custos para você e não será disponível nenhuma compensação financeira pela sua participação.

O pesquisador irá tratar a sua identidade com padrões profissionais de sigilo. Seu nome não será liberado e você não será identificado(a) em nenhuma publicação que possa resultar deste estudo.

Uma cópia deste consentimento informado será fornecida a você.

APÊNDICE B – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO
(CONSENTIMENTO PÓS-INFORMAÇÃO)



GOVERNO DO ESTADO DO
AMAZONAS

DECLARAÇÃO DO(A) PARTICIPANTE

Eu, _____
_____, fui informada(o) dos objetivos da pesquisa acima de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que em qualquer momento poderei solicitar novas informações e negar minha participação no trabalho. O pesquisador certificou-me de que todos os dados desta pesquisa serão confidenciais. Em caso de dúvidas poderei entrar em contato com o pesquisador pelo e-mail mateus.sds@outlook.com. Declaro que concordo em participar desse estudo. Recebi uma cópia deste termo de consentimento livre e esclarecido e me foi dada a oportunidade de ler e esclarecer as minhas dúvidas.

Manaus, ____ de _____ de _____.

Assinatura do participante

Assinatura do pesquisador

Data: ____ / ____ / ____

APÊNDICE C – QUESTIONÁRIO DE INFORMAÇÕES PESSOAIS

1. Nome: _____

2. Idade: _____

3. Nível de escolaridade teatral: () curso livre () curso técnico ()
curso de graduação completo ou trabalha profissionalmente na área.

4. Tempo de experiência profissional em Teatro?

_____.

5. Com que frequência assiste espetáculos teatrais?

_____.

APÊNDICE D – PERGUNTAS DA ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA

1. Você já assistiu alguma dessas cenas em outra ocasião?
2. Qual das cenas você mais gostou? Por quê?
3. Qual das cenas você menos gostou? Por quê?
4. Você acha que não gostou ou gostou destas cenas devido ao tema (ou assunto) que o espetáculo abordou?
5. Você identificou algum ator conhecido seu em alguma cena? Você acha que isto interferiu no fato de você ter gostado ou não ter gostado dela?
6. Você acha que não gostou ou gostou destas cenas por causa do seu gênero?
7. Quais são as linguagens de encenação das cenas?
8. (Se o participante souber responder à questão 7): Você acha que gostou ou não gostou das cenas em função da sua linguagem de encenação?
9. (Se o participante não souber responder à questão 7): Você acha que não gostou ou gostou da cena por ver elementos mais próximos da realidade?

ANEXOS

ANEXO A – QUESTIONÁRIOS DE INFORMAÇÕES PESSOAIS

QUESTIONÁRIO 1

Nome: **Idade:** 16

Nível de escolaridade teatral: (X) curso livre () Cursando graduação em teatro

() Curso de graduação completo ou trabalha profissionalmente na área

Qual seu tempo de experiência profissional em teatro?

5 anos.

Em que área teatral você exerceu atividade?

Atuação.

Com que frequência assiste peças teatrais?

2 vezes ao mês.

QUESTIONÁRIO 2

Nome:

Idade: 20

Nível de escolaridade teatral: () curso livre (X) Cursando graduação em teatro () curso de graduação completo ou trabalha profissionalmente na área

Qual seu tempo de experiência profissional em teatro?

3 anos.

Em que área teatral você exerceu atividade?

Atuação, Sonoplastia, Dramaturgia e Cenografia.

Com que frequência assiste peças teatrais?

Com frequência regular.

QUESTIONÁRIO 3

Nome:

Idade: 28

Nível de escolaridade teatral: () curso livre () Cursando graduação em teatro (x) curso de graduação completo ou trabalha profissionalmente na área

Qual seu tempo de experiência profissional em teatro?

Considero meu tempo de experiência a partir do momento em que me formei, que foi no final de 2018, mas desde 2015 estou envolvido com as artes.

Em que área teatral você exerceu atividade?

Muito mais na área da atuação.

Com que frequência assiste peças teatrais?

Sempre que tem algo na cidade eu estou prestigiando, independente do gênero, linguagem...

ANEXO B – ENTREVISTAS

ENTREVISTA – PARTICIPANTE 1

1. Você já assistiu alguma dessas cenas em outra ocasião?

Sim, eu já assisti o Clowntidiano.

2. Qual das cenas você mais gostou? Por quê?

Clowntidiano. Eu gosto porque pelo que eu consigo entender, da peça, da obra do Clowntidiano, eles contam... eles usam o clown deles para contar sobre o cotidiano, o que acontece, várias situações na vida das pessoas, o que nós passamos, que passa despercebido, mas que acaba sendo uma grande situação. Eu acho isso bem interessante, o jeito que eles exploraram algo tão pequeno que passa despercebido e conseguir transformar em espetáculo bem cômico.

3. Qual das cenas você menos gostou? Por quê?

Foi... Assim, a que eu menos gostei acho que é muito forte, mas a que eu menos me interessei, assim, foi Fragmento 27.07. Pelo que eu entendi, assim, do trecho... eu não consegui entender muito bem, assim, do que realmente a história se tratava e eu senti que, por eu não entender, algumas coisas ficaram meio soltas na peça, e quando geralmente tem uma peça assim, muito solta, que eu não consigo entender, eu não consigo criar aquela conexão e eu acabo não gostando.

4. Você acha que não gostou ou gostou destas cenas devido ao tema (ou assunto) que a peça abordou?

Não, não. Pra mim eu acho que o que fez eu não gostar muito foi eu não compreender logo de cara o que tava se passando e, por eu não entender o que tava se passando na peça e também... é basicamente... é isso, que eu não entendi [a peça]. Porque, por exemplo, se eu tivesse assistido tudo ou se eu tivesse um pouco mais de conhecimento, eu acho que eu gostaria sim... se eu pudesse analisar um pouquinho mais.

5. Você identificou algum ator conhecido seu em alguma cena?

Sim, eu conheci o Richard que tem o palhaço de Nômade, a Stephane que tem a Pão-Bolo, Yago que é o Guaracy... só esses três.

São os atores do Clowntidiano, certo?

Isso.

Você acha que isto interferiu no fato de você ter gostado ou não ter gostado dela?

Pra mim não, porque quando eu vou assistir alguma peça eu procuro analisar o quê que eles estão oferecendo enquanto atores e atrizes, se eles estão fazendo... usando realmente técnica e fazendo um bom trabalho, mesmo não conhecendo [os atores]. Claro que se, por exemplo, eu não achar que a peça foi muito legal, se a pessoa for minha amiga, eu não vou chegar para ela e falar “ah eu achei isso e isso e não gostei da tua peça e não sei o quê”. Mas, o fato de eu conhecer eles não diz “ah eu gosto do Clowntidiano porque são eles que estão fazendo”. Não, eu gosto porque eles conseguiram desenvolver a história bem, porque eu vi eles como atores e atrizes que mostraram técnica, que souberam aproveitar bem... então pra mim não interfere muito não.

6. Você acha que não gostou ou gostou destas cenas por causa do seu gênero?

Não. Assim, eu sou o tipo de pessoa que o gênero pode ser drama, comédia, ação, ficção... pra mim tanto faz, não tenho problema com o gênero. É só mais a questão de eu entender a peça, saber o que é que está passando, que é pra eu poder saber, entender... aí eu “ah legal isso, gostei!”, “ah legal, não gostei!”, “ah, achei tal coisa...”. Ah, o gênero pra mim não influencia, eu gosto de tudo.

7. Quais são as linguagens de encenação das cenas?

(Pausa demorada). Linguagens... No caso... Linguagens, assim... Eu não percebi nenhum monólogo. Eu percebi que sempre tava tendo interação. Esqueci a palavra, não me lembro agora o que ia falar. Mas, sempre tem interação... a peça, ela basicamente... a maioria das peças, pelo que eu percebi, tinham poucos adereços cênicos e a maioria ficava no foco, às vezes saía do foco, voltava para o foco. Eu vi interpretação, eu vi também sonoplastia no Clowntidiano... é isso.

A peça do Arquiteto e a peça da Navalha na Carne ficaram em uma zona intermediária para você, porque não foram mencionadas como a que mais gostou nem a que menos gostou. Se você fosse escolher só entre essas duas, qual você escolheria como a que mais gostou?

Acho que Navalha na Carne.

Por quê?

Eu fiquei bem interessada pra saber mais a história. Eu até pensei “vou procurar depois”. Eu gostei do cenário e do jeito que eles se moviam entre cama, penteadeira e porta, cama, penteadeira e porta, cama, penteadeira e porta. E também porque eu queria saber mais sobre o que estava acontecendo entre o homem e o garoto que ele estava batendo, humilhando e o que estava se passando. E já no Arquiteto e o Imperador, por ser só eles dois, para mim ficou muito... não sei, acho que faltou alguma coisa para complementar mais a história, e pelos adereços que eu vi na Navalha na Carne eu gostei mais, me interessou mais. Pra mim quando tem mais, por exemplo, coisas que me levam a viajar mais na história, por exemplo, os adereços mesmos, o fato de ele entrar e sair, o fato de ele ser agredido, me instigam mais. Já o Arquiteto e o Imperador, como só era areia e alguns galhos secos e o foco, e ele indo e voltando, pra mim não... não consegui.

8. (Se o participante não souber responder à questão 7): Você acha que não gostou ou gosto da cena por ver elementos mais próximos da realidade?

Não. Eu gosto do Clowntidiano por conta do corpo cômico, que eu acho uma linguagem interessante. O fato de eles saírem detrás do guarda-chuva e conseguirem instigar, fazer as pessoas ficarem curiosas para saber o que tem detrás do guarda-chuva... Também porque eles não precisam, por exemplo, de... como eu posso te explicar... eles estão falando ali sobre o ônibus, a cena do ônibus... eles não precisam exatamente de um ônibus lá, eles conseguem fazer a gente imaginar que eles estão no ônibus sofrendo com o calor e várias outras coisas, por isso que eu gosto da peça.

Mas se tivesse um ônibus no cenário, você acha que gostaria menos da peça com essa mudança?

Talvez, porque pra mim o interessante é como eles conseguem passar essa verdade pra gente, mesmo sem ter o adereço lá. Então eu acho que se tivesse o ônibus talvez ficasse um pouquinho mais sem graça ter um ônibus lá de plástico e eles atrás. Ia ficar aquela coisa mais normal mesmo.

ENTREVISTA – PARTICIPANTE 2

1. **Você já assistiu alguma dessas cenas em outra ocasião?**

Já, duas delas. A do Fragmento 27.07 e Clowntidiano.

2. **Qual das cenas você mais gostou? Por quê?**

Então, baseado assim, no meu gosto pessoal mesmo, foi a do Fragmento 27.07. Porquê...não sei, talvez esse tipo de história, de dramaturgia que me chama mais atenção.

3. **Qual das cenas você menos gostou? Por quê?**

A primeira, do Arquiteto e do Imperador da Assíria. Eu não sei, eu acho que a fotografia e a estética da cena não me chamaram muita atenção. Acho que tá mais ligado a isso.

Quando você diz fotografia, você está se referindo a quê especificamente?

À cenografia, aos elementos cênicos, à iluminação... não me chamou muita atenção mesmo.

4. **Você acha que não gostou ou gostou destas cenas devido ao tema (ou assunto) que a peça abordou?**

Eu acho que... não sei dizer exatamente se é por causa disso. No meu caso é um lance mais visual mesmo e mais de gosto pessoal, porém, não sei se entra no lance dos temas que o espetáculo abordava. Acho que é mais um lance de chamar atenção, de cenografia ou de elementos que me chamam mais atenção mesmo.

Quando você fala gosto pessoal, você está querendo dizer o que exatamente?

É porque a gente assiste vários espetáculos que convidam a gente, que a gente está presente, ou espetáculos que a gente precisa assistir por conta de algumas matérias, etc. [por] N motivos né? Mas, no fim de tudo a gente sempre tem aquele tipo de espetáculo que chama mais a atenção da gente ou que a gente gosta mais. Então acho que quando eu falo de gosto pessoal é esse lance do que chega em mim, do que eu gosto mesmo, do que eu assisto com prazer. Mas, não que eu odeie outros tipos de peças ou outros tipos de espetáculos. É só um lance que me toca mais.

5. **Você identificou algum ator conhecido seu em alguma cena?**

Identifiquei. No Fragmento 27.07 eu conheço a Victória Muller, conheço o Norton. Do Clowntidiano eu conheço Stephane, o Richard e acho que só.

Você acha que isto interferiu no fato de você ter gostado ou não ter gostado dela?

Talvez, talvez. Por conta de um lance de afeto mesmo. De você reconhecer que tem alguém que você gosta ali em cena ou algum amigo seu, ou algum conhecido, né? Então você dedica mais seu carinho, mais a sua atenção naquela determinada cena ou espetáculo que tem alguém que você gosta. Como, sei lá, quando você convida alguém da sua família que não curte muito teatro, mas ela vai ao teatro assistir você. Então ela vai tecnicamente, não para ver a obra como um todo, mas sim porque você está lá, porque você convidou aquela pessoa, que às vezes nem é muito ligada ao teatro. Então acho que sim, talvez eu tenha gostado ou prestado mais atenção quando eu reconheci alguma pessoa que eu conheça ou que eu já tenha algum tipo de conexão.

Se as duas cenas com pessoas que você reconheceu, tivessem sido apresentadas por pessoas desconhecidas para você, acha que teu gosto poderia ser alterado?

Não sei, na verdade não. Não sei alterado. Mas, talvez gerasse alguma estranheza né, porque a gente vê uma cena ou espetáculo assim com determinados atores e às vezes ocorre realmente essas trocas né, por conta de motivos variados e você sente uma leve estranheza, você é levado até a comparar, o que é meio tenso, mas você compara tipo “nossa, mas aquele outro ator, não sei, ele me tocava mais, ou atuava melhor, ou a interpretação dele era melhor para esse personagem”. Então, acho que entra nesse lance de comparação também. Mas, acho que não geraria uma negação do tipo “ah eu não gostei agora”, mas acho que uma estranheza.

Mas, imaginando que você não tivesse assistido a cena apresentada pelos atores conhecidos, você então não teria esse parâmetro para fazer comparação, se a cena simplesmente fosse criada pela primeira vez com atores desconhecidos para você. Você acha que simplesmente por não conhecer as pessoas, a tua resposta de gosto poderia ser diferente?

Acho que sim. Analisando essa possibilidade acho que talvez sim, gerasse um outro ponto de vista ou uma outra opinião em relação ao que eu havia assistido. Creio que sim.

6. Você acha que não gostou ou gostou destas cenas por causa do seu gênero?

Talvez, talvez. Aí entra no âmbito daquilo que eu havia falado, né, assim, algo íntimo, gosto pessoal. Mas, talvez eu não tenha gostado por conta do tema. Eu já tinha ouvido falar de Navalha na Carne e o único que eu não havia ouvido falar ainda foi o primeiro que eu assisti. Analisando isso então é meio estranho eu não ter gostado do primeiro que é justamente o que eu não havia ouvido falar ainda. Então creio que sim.

Entre as quatro cenas, tinham duas de comédia e duas que permeavam o drama e o melodrama. Tu achas que o teu gosto pode ser baseado nestes critérios?

Eu creio que sim, mas eu acho que é mais amplo isso. Talvez uma peça que tenha um tema que eu não curta muito, mas sei lá, ela me chama [atenção] de alguma forma, tem uma cenografia interessante, uma iluminação interessante, uma dramaturgia interessante, talvez eu crie alguma conexão ou talvez chame a minha atenção de algum jeito. Mas, então acho que vai muito além do tema, do estilo da peça. Eu acho que vai além disso, acho que abrange outras áreas que é o lance da sonoplastia, da iluminação, da cenografia, da própria interpretação dos atores. Então, acho que varia muito.

7. Quais são as linguagens de encenação das cenas?

A primeira, do Arquiteto, eu acho que não tem tantos temas diferentes, eu acho que o que tem ali é comédia. Mas assim, tá entre o drama e a comédia. Em Navalha na Carne mais melodramática. A primeira eu achei mais dramática, mas não tinha tanto exagero assim. A do Clowntidiano é comédia, e a do Fragmento 27.07 é uma coisa mais moderna, é uma linguagem mais moderna, pelo menos eu achei isso. Então recapitulando, do Arquiteto é dramática, do Fragmento 27.07 é uma coisa mais moderna, do Clowntidiano é comédia e a última (Navalha na Carne) uma coisa mais melodramática, mais caricata.

Quando você diz moderna, você está se referindo ao movimento artístico modernista?

Não, é uma ideia relacionada ao tempo em que a gente vive. É, como o tema abordado ele é mais atual, eu acho que se encaixa muito no âmbito do que a juventude e do que a adolescência atual está vivendo que é esse lance do

amor, do abandono, da insegurança. Então é moderno no contexto da época em que a gente vive.

8. (Se o participante não souber responder à questão 7): Você acha que não gostou ou gostou da cena por ver elementos mais próximos da realidade?

Acho que não. Acho que eu não curti ou não me senti tocado por um lance de... acho que entra muito no lance de gosto mesmo, mas não creio que vá nesse caminho de não curtir por conta de algo que chega mais próximo da realidade, acho que não.

Você disse que a cenografia e outros elementos visuais te chamam atenção, se eles tivessem o aspecto mais realista, acha que isso poderia interferir no seu gosto?

Não, apesar de a cenografia me chamar atenção, acho que não é nesse caminho.

ENTREVISTA – PARTICIPANTE 3

1. **Você já assistiu alguma dessas cenas em outra ocasião?**

Já

Qual ou quais?

A do Fragmento 27.07 e do Clowntidiano.

2. **Qual das cenas você mais gostou?**

Dessas duas?

De todas?

Eu gostei mais de *Navalha na Carne*.

Por que?

Eu acho que... acho não! Pela cenografia. A cenografia me pegou bem mais, apesar da interpretação ser meio... tava muito, muito... tinha uma formazinha, tipo a hora que ele batia, era muito técnica. Mas os detalhes me impressionaram bastante. Acho que pelo conjunto eu gostei mais da *Navalha na Carne*.

Você disse que gostou pela cenografia. O que tinha na cenografia?

Muitos detalhes. Eu acho que é isso que me interessa bastante, apesar de gostar bastante também do teatro que não tem quase nada e que trabalha mesmo com o ator. Mas, a cenografia às vezes me encanta muito mais do que... o estético me encanta mais do que o ator.

3. **Qual das cenas você menos gostou? E por quê?**

Eu gostei menos do Fragmento 27.07. Eu na verdade estou em dúvida se gostei menos do Fragmento 27.07 ou do *Arquiteto e o Imperador da Assíria*. Por que? Apesar de *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* ter muito texto e é uma... né? De Fernando Arrabal... e tem uma coisa muito loucura e tal. O do [Fragmento] 27.07 era só um esqueminha, era só uma quebra de uma cena toda. Assim como do Fernando Arrabal. Só que dos meninos do 27.07 era muita gritaria e eu não conseguia ouvir direito. Eu acho que presencialmente também talvez tivesse muito alto o som, a sonoplastia deles, mas eu não gostei muito não. Eu acho que ficou muito gritado e acho que as intenções da fala passaram despercebidas.

4. **Você acha que não gostou de alguma das cenas devido ao tema ou assunto que a peça abordava.**

Não. Não foi por causa disso.

5. **Você identificou algum ator conhecido seu em alguma cena?**

Sim. No Fragmento 27.07 e no Clowntidiano.

Você acha que isso interferiu no fato de você ter gostado ou não ter gostado da cena?

Não. Tipo, no Clowntidiano eu conheço todos e dentre eles [as cenas], talvez o Clowntidiano seja a minha linha de pesquisa e eu gostei porque dá pra identificar mais. Mas, dentro do Clowntidiano eu gostei de algumas pessoas e de outras não. Mas o Fragmento 27.07 tem pessoas ali... os três que estavam, era o Norton, a Pabi e a Victória, eu já vi eles em outras cenas que já foram muito mais potentes do que essas que se mostraram agora na gravação.

6. Você acha que não gostou ou gostou dessas cenas com base no seu gênero?

Não foi isso não.

Você acha que tem mais probabilidade de gostar de uma cena que te faça mais rir ou chorar?

Olha, nunca parei para pensar nisso em mais ou rir ou mais chorar. Eu acho que para mim gostar de um espetáculo, apesar de eu ser muito disléxico e quando eu estou em um espetáculo assim, quando eu to assistindo alguma coisa eu preciso estar muito concentrado, e eu preciso entender o que de fato eles estão passando. Como pessoa formada, eu também às vezes tenho essa dificuldade de trabalhar com palavra. Eu acho que é muito isso que eu vi, o não trabalho das palavras.

Você lembra de ter rido em Navalha na Carne?

Sim.

Você lembra de ter rido no Fragmento 27.07

Eu ri, não porque a cena queria que risse. Eu ri pelo absurdo do tipo do que eles estavam falando, tipo “ah o amor não sei o quê...” Então eu ri por isso, e não porque: ah, a cena [propôs].

7. Quais são as linguagens de encenação das cenas?

Tem o circo (risos, ao responder inicialmente com insegurança se estava falando informações corretas), tem ali o teatro realista, tem ali a peça do teatro do absurdo e a outra que é o [Fragmento] 27.07 que é um mix, assim, não chega a ser um teatro realista, mas também não chega a ser absurdo e também é uma coisa do cotidiano, então tá ali. Ela permeia.

8. Você acha que gostou ou que não gostou das cenas em função da linguagem de encenação?

Não.

Você acha que não interferiu em nada a linguagem de encenação?

Não.