

Entre o Palco e a Plateia: Visões Sobre o Processo de Comunicação Entre os Grupos de Teatro de Manaus e Seus Espectadores¹

Clayton NOBRE²

Universidade Federal do Amazonas, Manaus, AM

Resumo

O artigo apresenta o resultado da pesquisa Entre o Palco e a Plateia: Visões Sobre o Processo de Comunicação Entre os Grupos de Teatro e seus Espectadores discute a relação entre grupos de teatro da cidade de Manaus e seus públicos sob a luz do processo de comunicação. Homens e mulheres vêm criando diferentes formas para estabelecer comunicação por meio da expressão cênica teatral. As Ciências da Comunicação surgem para introduzir novos elementos fora do escopo do fazer teatral dos grupos artísticos, discorrendo sobre esse espaço numa perspectiva de fenômeno comunicacional. Visões de diretores de grupos com experiência teatral na cidade de Manaus são acrescentadas a esse estudo, possibilitando a reflexão sobre suas relações com seus públicos e sobre problemáticas relacionadas à formação de plateia na cidade.

Palavras-chave: teatro; processo de comunicação; plateia.

Processo de comunicação teatral em Manaus

Pensando no espetáculo teatral como um processo de comunicação, far-se-á um breve estudo sobre como se dá esse processo no teatro, estimulando diálogos entre autores de ambas as áreas, entre eles Berlo, Bordenave, Magaldi e Stanislávski, acrescentando visões feitas a partir das experiências de grupos teatrais de Manaus, Amazonas.

Por solicitar desses encenadores uma análise abrangente das questões expostas, optou-se por selecionar diretores de grupos de teatro que já têm vasta experiência nessa atividade dentro da cidade de Manaus. Assim, todos os grupos, objeto dessa pesquisa, acarretam experiência no exercício de atividades teatrais na cidade, e acumulam programações de apresentações teatrais nos últimos dez anos, ininterruptamente. Os grupos entrevistados são: Grupo Baião de Dois (de Selma Bustamante), Grupo de

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Interfaces Comunicacionais, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Estudante de Graduação 9º. período do Curso de Comunicação Social - Jornalismo da UFAM, email: clayton.nobre@gmail.com

Repertório Arte & Fato (de Douglas Rodrigues), Grupo TESC (de Márcio Souza), Cia A Rã Qi Ri (de Nereide Santiago) e Cia Apareceu a Margarida (de Michel Guerrero).

A tentativa de buscar um modelo ideal para que se estude o processo de comunicação entre palco e plateia corre o risco de ignorar algumas complexidades peculiares da atividade artística teatral. Então, o diálogo entre ambos os campos será feito a partir da compreensão dos artistas de teatro de que o modelo fundamental para comunicação teatral, conforme apontou Magaldi (2000), é a tríplice básica: o ator, o texto e o público.

Objetivos de comunicação

O primeiro ponto que será analisado é o objetivo que encenadores, e também atores e técnicos, podem ter em relação ao ato comunicativo do teatro. Para Berlo (2003, p. 12), o objetivo básico da comunicação é influenciar os outros, ou persuadir. Portanto não há como estabelecer uma meta sem pensar no alvo que se quer atingir, ou seja, o público. “Objetivo e audiência são inseparáveis. Todo comportamento de comunicação tem como objetivo a obtenção de uma reação específica de uma pessoa específica (ou grupo de pessoas)” (BERLO, 2003, p. 15).

Entre diversas enumerações de objetivos de comunicação, destaca-se as categorias criadas por Berlo: objetivo consumatório e objetivo instrumental. Em relação a objetivo consumatório, Berlo (2003, p. 18) exemplifica: “o artista pode compor uma peça musical e satisfazer-se no processo de composição, como pode apresentar a composição ao público, pretendendo que os ouvintes participem de sua satisfação”. O objetivo consumatório requer do receptor, então, uma recompensa imediata. As comédias de grupos teatrais podem ter o desejo simples de fazer o público rir, e nada mais. A plateia pode apenas se satisfazer, correspondendo, assim, ao objetivo da encenação.

Se o grupo de teatro pretende do público uma recompensa mais retardada, que o público pratique ações que vão além do momento da expressão cênica, então o grupo tem em mente um objetivo instrumental. Aquele mesmo artista citado no exemplo anterior, o compositor, “pode compor e apresentar sua música não pretendendo produzir primariamente essa reação, mas esperando ter composto algo que as pessoas apreciem o bastante para que o compreem” (BERLO, 2003, p. 18-19). No caso do teatro, é

necessário que a encenação e os artistas instiguem outras motivações na plateia, tais como comprar livros ou não consumir drogas.

Dos grupos teatrais entrevistados, as diretoras e professoras Selma Bustamante, do Grupo Baião de Dois, Nereide Santiago, da Cia A Rã Qi Ri e o diretor Márcio Souza, do TESC, deram respostas já relacionadas à reação que os grupos esperam do público.

Nereide afirmou que não gosta de elaborar um espetáculo que seja de “fácil digestão” para o público. “Queremos que ele (o espectador) tenha um pouco de trabalho. Queremos sempre saber o que ele traz pra gente, como ele vê aquele espetáculo, como ele está recebendo, como estamos produzindo”.

Selma Bustamante, do Grupo Baião de Dois, ainda aborda uma questão importante para grupos que almejam o objetivo de “transformar” o espectador como faziam as peças clássicas da antiguidade como as tragédias gregas. As peças políticas que tentavam transformar as massas não podem ser compreendidas, conforme a diretora, com o mesmo olhar do encenador do século XXI. Ela acredita na seguinte perspectiva: “Acho que houve uma época em que o teatro era uma possibilidade de transformação social. Hoje acho que já se começou a ver que não é por aí, pois ele atinge a menos gente, não atinge milhões de cada vez”.

Douglas e Márcio concordam com Selma. Márcio justifica suas ideias afirmando que o teatro não pode ser mais visto como um instrumento de massas. Ele disse que o teatro deve ser visto hoje como um instrumento de reflexão. Para Márcio, o teatro é necessariamente uma forma de expressão que exige uma perspectiva crítica. “É claro que nós queremos que essa perspectiva crítica seja passada de uma forma que o público participe, reconheça essa perspectiva crítica, compreenda a linguagem, e se entregue”.

Douglas Rodrigues, no entanto, quando questionado sobre o foco dos objetivos do grupo na reação do público, criticou alguns artistas locais por entenderem o teatro como veículo de diversão. Para Douglas, o teatro que apenas diverte quer criar uma concorrência com a televisão, sobretudo a telenovela.

A mesma crítica fazem a diretora Selma Bustamante e o diretor Márcio Souza. Selma afirmou que é preciso ter cuidado quando se monta peças de teatro “televisivas”, referindo-se aos espetáculos que são apresentados em Manaus por companhias de outras localidades. Na visão de Márcio Souza, esses espetáculos seriam “digestivos”. Ele também alertou para esses tipos de produções teatrais hoje em dia.

Não tem mais sentido, no século XXI, fazermos um espetáculo digestivo, porque isso acontecia quando o teatro, no período da ascensão da burguesia no século XIX, preenchia uma necessidade de evasão por parte das classes conservadoras da sociedade. Hoje não. Isso já é feito muito bem pela televisão.

As enunciações de Berlo sobre o objetivo da comunicação (consumatório/instrumental) foram necessárias para que se compreendesse o teatro em duas características distintas apontadas pelos encenadores amazonenses. Há o teatro que exige uma recompensa imediata do espectador, de fácil absorção, a que Márcio Souza chama de teatro “digestivo”, correspondendo às expectativas da plateia. A tendência pela difusão desse tipo de teatro, que possui referências da dramaturgia e comédia televisivas, vão de encontro às possibilidades que o teatro oferece de expressar-se por leis que não fazem parte da vida cotidiana. A prática rompe com o uso de um sistema conotativo que instiga a criatividade no palco e a imaginação na plateia e que pode sinalizar uma problemática do fazer teatral local, cujo principal reflexo é o impedimento da formação de uma plateia crítica e disposta a participar da comunicação de códigos e signos típicos do teatro.

A mensagem no palco: um mundo de signos e códigos

Todos os elementos presentes em cena durante um espetáculo têm determinada dimensão na visão do espectador. Para usar um exemplo, a sombrinha ou guarda-chuva que aparece no palco durante uma encenação é um dos elementos de comunicação que o espetáculo lança ao público. Nas palavras de teóricos da comunicação, a sombrinha no palco seria um *signo*. Conforme Bordenave (2002, p. 40), signos seriam “qualquer coisa, ou estímulo físico, utilizados para representar objetos, qualidades, ideias ou eventos”. Assim, tudo o que for mostrado no palco é um signo para o espectador, tanto objetos como desenhos, gestos, músicas. As roupas que, momentos antes, foi dito que podem ter a função de situar o espectador em alguma época, localidade ou circunstância, também são signos usados em cena pelo artista.

O público, portanto, utilizando seus repertórios de experiências, conferem um *significado* aos signos que são transmitidos no palco. Um rapaz que entra de pijamas *significa* que ele vai dormir, ou acordou há pouco. A referência que todos temos de uma sombrinha ou guarda-chuva, por exemplo, é de um objeto útil para nos proteger do sol

ou da chuva. É esse, portanto, o significado que se atribuirá a uma sombrinha que aparece no centro do palco no início de um espetáculo.

A magia da comunicação no teatro, entretanto, está na formulação de códigos que estabeleçam uma fiel comunicação dos atores com o público, fazendo com que espectadores criem novos significados aos signos que lhe são apresentados em cena. Um ator vestido de mosquito que entra no palco e grita, chamando a sombrinha ou guarda-chuva de “comida”, e começa, então, a fingir que come o objeto como se fosse um enorme bolo de chocolate, provoca no público uma nova interpretação. Dessa forma, o ator instigará a plateia a aderir um *significado diferente* ao signo sombrinha.

Assim, a partir das explicações de Bordenave sobre processo de comunicação fica fácil entender Berthold, conforme citado no capítulo anterior, quando afirma que o teatro possibilita a conjuração de pessoas e objetos em outra realidade, provocando “a elevação do artista acima das leis cotidianas” (BERTHOLD, 2001, p. 1). Conforme Bordenave (2002, p. 52), “a capacidade de extrapolar o significado dos signos por ele criados, apesar de seus exageros e desvios, é uma bela qualidade humana, parte da mesma liberdade espiritual da qual nasce a poesia, a música e as utopias sociais em geral”.

Berlo afirma que mais dois fatores presentes na mensagem podem ser analisados além do código: o conteúdo e o tratamento. Berlo define o conteúdo como “o material da mensagem, escolhido pela fonte para exprimir seu objetivo” (BERLO, 2003, p. 60). O conteúdo da mensagem de um espetáculo, o material a que Berlo se refere, é o roteiro, a peça teatral, que todos os artistas de um espetáculo devem ter em mãos.

A direção do encenador baseado na peça é quem vai determinar o tratamento da mensagem. Berlo define o tratamento como “as decisões que a fonte de comunicação toma para selecionar e dispor tanto o código como o conteúdo”. Diretores são livres para mudar a ordem do roteiro, ou dispor a mensagem em cena da forma como lhe achar necessário.

Por este motivo, é possível perceber uma diversidade de montagens teatrais que podem ter uma única peça. Também é comum observar que em montagens de peças clássicas, o encenador opta por códigos diferenciados, uma vez que se divergem daquelas usadas por outras encenações ou desobedecem à rubrica do autor. Com o objetivo criar um elo de aproximação com o público, encenadores arriscam a inovação.

Um exemplo a ser citado é o espetáculo *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, montado pelo Grupo Galpão, de Minas Gerais, na direção de Gabriel Vilela. A peça é universal, mas, na visão de Narciso Telles (2005, p. 158), a montagem do Grupo Galpão é “goiabada com queijo”, uma vez que “integra elementos da cultura popular brasileira com a espacialidade da rua, temperando a dramaturgia shakespeariana ao sabor do barroco mineiro”. Por isso, o espetáculo é considerado referência, no Brasil, de adaptação de peças clássicas em palcos brasileiros.

Durante a entrevista aos grupos de Manaus, perguntas foram feitas para verificar qual a influência da comunicação com o público para que fossem feitas essas releituras de peças clássicas de teatro. Todos afirmaram que nunca houve a necessidade de regionalizar os espetáculos, e alguns ainda repudiaram os grupos que fazem tal tratamento em suas montagens.

Douglas citou o espetáculo *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão, e afirmou que trabalhos como o de Gabriel Vilela são muito difíceis de fazer. Ele disse que “os encenadores que conseguem fazer isso, são magos do teatro. Nem todos têm essa capacidade, infelizmente”.

Para Selma Bustamante, “o universal é regional e o regional é universal”. A assertiva pode ser compreendida na fala de Douglas Rodrigues, para quem o autor, quando universal, provoca reflexões sobre temas e sentimentos cotidianos como amor, ódio, amizade, raiva. Assim, seria desnecessária qualquer atitude do encenador em trabalhar um tratamento do espetáculo para o público amazonense. Douglas exemplifica com o texto *O Pequeno Príncipe*, que trata de temas como o valor da amizade. “Não precisa eu substituir a raposa pela sucuri da Amazônia para apresentar em Manaus, ou fazer dos planetas os municípios do Amazonas para as pessoas entenderem”.

Márcio Souza concorda. Ele disse que a tentativa do encenador de regionalização é um ato de subestimação da plateia. Ele fez referência à produção de *Hamlet*, espetáculo que tem três horas de duração e obedeceu à concepção artística de William Shakespeare. Márcio afirmou: “Nós não subestimamos o público. Sabíamos que se fizéssemos *Hamlet* corretamente, o público iria acompanhar perfeitamente”.

Avalia-se que peças de teatro tratam, geralmente, de temas universais. Por este motivo, também vale ressaltar que os textos dramáticos não trabalham para tipos específicos de público. Mesmo os espetáculos infantis também criam elos de

comunicação com os pais das crianças, uma vez que a mensagem pode envolver temas universais como amizade, drogas, educação. Determinados temas podem estar distantes da realidade de uma pessoa na plateia, mas ainda assim o espetáculo pode levar o espectador à reflexão. Márcio Souza afirma que está fora do seu foco de interesse o público que não consiga entender peças como Hamlet.

Ator e espectador: interação e realimentação

Para Berlo, para que haja fidelidade no exercício da comunicação, é necessário averiguar quatro fatores dentro da fonte e do receptor: suas atitudes, seu nível de conhecimento, seu posicionamento sociocultural e sua habilidade comunicativa. Assim, as atitudes do ator perante a mensagem que será transmitida, a peça teatral, assim como suas habilidades nas artes cênicas adquiridas por meios de atividades de laboratório, seu conhecimento acerca do contexto em que se passa a peça, todos são pontos que influenciam a fidelidade da comunicação ao receptor.

Entretanto, para este trabalho, será dada ênfase a influências analisadas a partir do espectador. Segundo Magaldi (2000, p. 9), “conceber um quadro abstrato em que o ator represente para a sala vazia, realizando-se no prazer solitário, talvez seja a maior contrafação da ideia de teatro.” Mais importante ingrediente do processo da comunicação, sobretudo no teatro, é o receptor. O receptor-decodificador é quem decodifica, traduz, decifra a mensagem da fonte, influenciando-se ou não por ela. Conforme Magaldi (2000), mesmo o dramaturgo, no ato da escrita, deve pensar que o seu trabalho um dia será visto. “Ao escrever a peça, o dramaturgo autêntico já supõe a encenação, da qual participa obrigatoriamente o público. Se ele quisesse prescindir da representação, preferiria outro gênero literário” (MAGALDI, 2000, p. 16).

Aqueles fatores atribuídos ao codificador-fonte para que haja fidelidade na comunicação – habilidades comunicadoras, atitudes, nível de conhecimento e sistema sociocultural – também devem ser analisados nos receptores-decodificadores. O espectador, para entender a mensagem com as intenções pretendidas pelo artista, precisa ter a habilidade para decodificar os códigos emitidos.

Essa habilidade começa com a necessidade de saber ver e ouvir. Por isso, no teatro, como em qualquer forma de comunicação, o espectador ou receptor que não dispõe de técnica auditiva e visual para enxergar e escutar o que está sendo comunicado

pode tender a receber o espetáculo de maneira distinta da pretendida pela fonte, conforme Berlo (2003).

O segundo fator da análise proposta por Berlo é o conhecimento do espectador acerca da mensagem que lhe é transmitida. Nesse sentido, muitos espetáculos teatrais não poderiam ser comunicados a um público muito distinto. O espectador infantil desconhecerá temas como sexo, traição conjugal e incesto, por exemplo.

Assim como a atitude do artista influencia o modo como transmite a mensagem, a atitude da plateia em relação ao espetáculo também poderá influenciar o recebimento da mesma. As atitudes do público podem ser favoráveis à boa comunicação, justificando-se no fato de que o espectador, quando sai de casa para ir ao teatro assistir a um espetáculo, já demonstra uma atitude positiva em relação ao processo do qual está prestes a participar.

Berlo (2003) lembra que em toda situação de comunicação, fonte e receptor são interdependentes. O conceito de teatro já prevê a necessidade do público, sem o qual o teatro não existiria. Mas o conceito de interdependência a qual se refere Berlo pressupõe que emissor deve influenciar o receptor, assim como receptor também deve exercer influência no emissor. No teatro não é diferente. Já lembra Magaldi que

cada espetáculo teatral é único, não se repetindo nunca o desempenho dos intérpretes e a emoção do público. Um simples espectador inquieto altera o clima da sala, e a atuação naquela noite se ressentem com a presença estranha. (MAGALDI, 2000, p. 116)

Assim, as falas de Magaldi e Berlo são concordantes no fato de que é inadequado pensar no espectador como mera recepção de comunicação, como se a plateia não pudesse transmitir nenhuma mensagem ao artista.

Por conta dessas declarações de Berlo e Magaldi, pode-se justificar o fato de que os intérpretes motivam-se mais em cena quando recebem o *feedback* espontâneo do público. “O *feedback* proporciona à fonte informação referente ao seu sucesso na realização de um objetivo e, ao fazer isso, exerce controle sobre futuras mensagens que a fonte venha a codificar” (BERLO p. 115).

Quando o ator, ou seu diretor, percebe um *feedback* não-compensador, ausência de gargalhadas, por exemplo, a tendência é que ele recrie, crie outra estratégia diferente da anterior, uma ação que Bordenave (2002), pensando em processo de comunicação, chama de *realimentação*.

Elemento importante no processo da comunicação é o fato de que ao mesmo tempo em que uma pessoa está emitindo mensagens, ela se mantém em contínuo contato perceptivo com o meio ambiente global que a envolve e, por conseguinte, a elaboração da mensagem recebe uma realimentação que pode influenciar o processo decisivamente (BORDENAVE, 2002, p. 26).

Diretores destacam a seus artistas a importância do jogo cênico. Atores que se arriscam a trabalhar no palco sem a quarta parede³ são constantemente cobrados a exercitar o jogo cênico. Machado (2005) explica o termo em tese sobre o corpo do *clown*⁴ como meio de comunicação.

Uma das possibilidades de jogo do *clown* encontra-se justamente no aproveitamento das situações e reações do público ao estabelecer uma relação de cumplicidade com a plateia. Daí a ênfase dada ao treinamento do ator para a questão da presença cênica, uma vez que ela instrumentaliza a percepção dos acontecimentos imprevistos (entre ele e a plateia) e sua incorporação à cena. (MACHADO, 2005, p. 10-11).

Pode-se perceber no ator que improvisa, ou a cena que é feita na rua, um espetáculo ou *performance* com constante realimentação, uma vez que sempre serão dadas respostas diversas a públicos diversos em cenas que, por esse motivo, não se repetem nunca. A conclusão é de que o corpo humano está em constante comunicação durante o exercício da atuação e sua produção será tão fiel aos seus objetivos quanto for a receptividade do público.

Experiências de *feedback* na Amazônia

Os encenadores, quando questionados sobre a apresentação de estreia ou sobre suas opiniões sobre o espectador, deram respostas relacionadas a esse *feedback* espontâneo que os artistas recebem do público. Eles também compartilharam experiências que tiveram em apresentações com públicos diversos. Nereide Santiago confirma que, em cena, a resposta do público é perceptível, uma vez que ele não está lá em transe. “As pessoas que estão no palco estão atenciosíssimas, muito sensíveis ao que acontece. Quando falta uma luz, ou quando a música falha, um riso do espectador, tudo isso é perceptível”.

³ Conforme já se explicou, a quarta parede é o espaço imaginário entre palco e plateia o qual o artista opta por quebrar ou não.

⁴ Conforme Machado (2005), *clown* é sinônimo de palhaço, mas os artistas de teatro dão preferência à terminologia inglesa para diferenciar o palhaço inserido na linguagem teatral da linguagem circense.

Também foram estudados e destacados no capítulo anterior os fatores que devem ser analisados na participação dos receptores do processo de comunicação. De acordo com Berlo (2003), esses fatores envolvem a atitude do receptor, assim como suas habilidades comunicadoras, sistema sociocultural e nível de conhecimento. Conforme as declarações, o palco de teatro também é um fator que influencia a recepção teatral.

As diferenças de recepção observadas em teatro de rua e teatro em local fechado foram corroboradas pela fala de Selma, quando questionada se há distinção nas formas de recepção do público em Manaus. Ela explica que “no teatro fechado, o público tem outra atitude, ele entra no teu espaço, ele vai lá pra te ver”, que não é a mesma atitude do espectador na rua que se defronta com uma peça de teatro. “Na rua, você precisa conquistar o público. Se você está apresentando na rua e entra um mendigo ou um bêbado no meio do espetáculo, o artista deve compreender que ele tem tanto o direito de estar ali quanto você”.

Há que se saber, também, além do espaço, de *que* espectador faz-se referência. Já se discutiu que peças com temas universais não necessitam de uma preocupação maior com o tratamento da mensagem, uma vez que não tem público específico. Mas em casos, por exemplo, de peças que tratam de questões amazônicas, espectadores de regiões distintas teriam dificuldade maior para codificar a mensagem. Essa distinção na recepção, ocasionada por um distinto nível de conhecimento, pôde ser verificada pela Companhia Apareceu a Margarida. O diretor Michel Guerrero disse, em relação a respostas de públicos fora da região amazônica: “geralmente nas peças que fazemos há referências de Manaus, e as pessoas não têm conhecimento, a reação é outra”.

As atitudes de um receptor infantil, conforme Selma Bustamante, são bastante distintas das atitudes de espectadores adultos, que, ainda na fala de Selma, ao final do espetáculo, “sempre fazem aquela cara de tarja, batem palmas mas a gente não sabe se eles gostaram realmente”. O mesmo não acontece com o público infantil. “A criança também sempre tem uma reação mais espontânea. Se ela gosta ou se não gosta do espetáculo, ela mostra logo”. Selma diz:

Se você vai apresentar para um monte de crianças e todas elas se conhecem, elas têm um tipo comportamento. Se vai apresentar para crianças com os pais, onde elas não têm um relacionamento entre elas, daí é outro comportamento. Numa classe de escola elas têm mais liberdade entre elas para reagir, um comportamento mais ativo. Já o fato do pai e mãe estarem presentes, a reação delas é mais repressiva.

Selma disse que no Teatro Luiz Cabral, situado no Shopping Grande Circular, Zona Leste de Manaus, que é um dos teatros distantes da concentração existente no Centro da Cidade, havia um tempo em que as crianças iam sozinhas. Hoje, isso não é permitido pela Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas. Sem os pais, “quando o espetáculo era ruim, sem ritmo, elas reagiam, faziam a maior bagunça. Era uma medida ótima para o grupo sentir a qualidade do espetáculo”.

As experiências dos grupos TESC, Baião de Dois, Arte & Fato e A Rã Qi Ri em municípios do interior da Amazônia foram determinantes para que eles concluíssem que as atitudes do público dos municípios do interior da Amazônia são bem peculiares. Agraciado com o Prêmio Caravana Funarte em 2004, o Grupo de Repertório Arte & Fato apresentou o espetáculo infantil Putz, A Menina Que Buscava o Sol em oito cidades no Amazonas e no Pará. Douglas disse:

Um dos fatos que não vou esquecer foi em Santarém (PA). A comunidade ajudava a gente a carregar o material do grupo até o barco. A gente percebeu um enorme carinho pela companhia, por causa do contato que eles tiveram com teatro. [...] Em Parintins, ministrei uma oficina de teatro para iniciantes e a comunidade dos dois bois, Garantido e Caprichoso, queriam aprender teatro para representar quadros cênicos dentro dos bumbás. Eu via pessoas que vinham de longe, de bicicleta, sujos de barro, para participar da oficina. Era cativante para eu fazer. Foi uma troca de energia muito boa.

A mesma experiência tiveram os grupos Baião de Dois e A Rã Qi Ri, em diversas oportunidades. Nas periferias da cidade de Manaus, as atitudes dos espectadores são bastante parecidas conforme as diretoras do grupo. Para Selma, o *feedback* do público popular, assim como do público infantil, é mais claro, perceptível. Nereide Santiago aponta as dificuldades que os grupos têm em fazer essa circulação de seus espetáculos.

Se você vai a Manacapuru, a Itacoatiara, Iranduba, você percebe que o público sempre está de prontidão para receber grupos de arte. Na periferia também, nos bairros de Manaus, há muita procura por isso. Se os grupos não vão lá é porque as condições não favorecem muito. O poder público poderia proporcionar coisas mais diversas pra esse público.

O diretor Márcio Souza concorda. Ele lamenta a pobreza de referências culturais das pessoas que moram em Manaus. Na visão do diretor, os manauaras são minorias na cidade de Manaus. “O resto são imigrantes que vieram das áreas mais miseráveis, sem

referência cultural nenhuma. A gente tem que trazer esse público ou ir a esse público”, e aponta mais outra reclamação: “é necessário também romper com a oferta de mão única que essa população tem: ou é música de baixos instintos, ou músicas abdominais, ou a televisão, ou o folclore pervertido”.

Por isso, Márcio também confirma o fato de que o público nos bairros tem atitudes mais receptivas ao teatro. “Eles não têm preconceito. Como eles não têm muita oferta, a não ser essa massificação brutal, eles não têm preconceito nenhum. Eles nos recebem muito bem, percebem o que a gente quer dizer”. Por ser, como Márcio diz, um público “culturalmente dilacerado”, o diretor afirma que há uma diferença desse público para o do interior, que faz o segundo ser ainda mais receptivo. “O público em Manaus, como eu falei, é culturalmente dilacerado. No interior não. Lá tem uma unidade cultural, e recebe com uma avidez ainda maior o espetáculo”.

Em relação à comunicação teatral de grupos com sistemas socioculturais distintos, há que se fazer um destaque para apresentação da peça Flautista de Hamelin, do Grupo Baião de Dois, a etnias indígenas em duas oportunidades no município de São Gabriel da Cachoeira, no Amazonas. Em uma das apresentações, os indígenas retribuíram o grupo teatral com uma dança. “O índio tem isso: ele quer trocar com você. Ele não quer que você dê, ele quer trocar. A gente apresentou e depois eles fizeram uma dança pra gente”.

Na outra oportunidade, o grupo apresentou o mesmo espetáculo sem saber que o público, também de indígenas, não entendia o português. O espetáculo tenderia ao fracasso pelos ruídos de comunicação, tendo em vista a necessidade que Berlo aponta para as habilidades comunicadoras e sistema sociocultural de emissores e receptores. Contudo, Selma, que também é atriz na peça, afirmou que, sem saber que os indígenas não falavam o português, percebia um *feedback*.

A gente apresentou e a reação era boa. Eles participavam, riam, mas a gente sentia que havia uma coisa estranha. É uma resposta que chega ao ator que é difícil explicar. Depois descobrimos que eles não entendiam a nossa língua. E foi até interessante a gente não saber que eles não sabiam, porque a gente não tentou explicar nada, a gente fez nosso trabalho e eles entenderam porque a peça é bem expressiva visualmente.

Os encenadores Douglas Rodrigues e Márcio Souza também comentaram, no decorrer da entrevista, sobre as dificuldades que têm para comunicar com certos tipos de

público. Neste ponto, ambos os encenadores revelaram opiniões contrastantes. Eles concordam sobre as dificuldades na apresentação de espetáculos a um público de nível cultural pobre. Mas eles divergem quando apontam as classes sociais deste tipo de público.

Para Douglas, que receia ter uma opinião carregada de preconceitos. Ele responsabiliza o sistema de educação pública e um mercado que estaria “utilizando teatro como ferramenta de abarganhar dinheiro”, isto é, “o capitalismo que se apropria do papel artístico”, pelo fato de que muitas populações sofrem com a falta de entendimento de dramaturgias que exigem certo nível de conhecimento cultural.

Douglas afirma que essas diferenças podem ser vistas quando a mesma peça é apresentada em dois locais de públicos distintos como o Teatro Amazonas, no Centro de Manaus, e o Teatro Luiz Cabral, na Zona Leste. No primeiro local, o público teria maior facilidade de entendimento das peças de teatro. A opinião de Márcio Souza é distinta, para quem a classe média amazonense é “desmiolada” enquanto público de teatro. A suspeita do diretor foi confirmada quando ele montou Hamlet, que, para ele, teve boa aceitação das plateias mais populares. O mesmo não teria ocorrido em oportunidades que fez para um público classe média, uma vez que esse nicho, na visão de Márcio, é “dominado pela ideologia do consumo, entende a linguagem do Shopping Center, e sua atenção está calibrada pelo tempo de informação que a televisão bombardeia. Hamlet tinha quase três horas de duração, e o público de classe média não voltava no intervalo.” Ao contrário desse público, as plateias mais populares, que vinham dos bairros, dos clubes, movimentos sociais, na visão de Márcio, entendiam e participavam do espetáculo, compensando muito os artistas no palco.

Ensaio aberto e realimentação

Dos cinco grupos procurados, três (Baião de Dois, TESC e Arte & Fato) têm a praxe de realizar ensaios abertos ao público como forma de avaliar os caminhos adotados pelo espetáculo. E dois destes, TESC e Arte & Fato, permitem a participação de espectadores durante todo o processo de montagem. Este dado assevera a preocupação que estes grupos têm em reciclar, realimentar, suas atividades, ensaios e ideias de montagem a partir da visão do espectador. O grupo Apareceu a Margarida

apenas acenou pela vontade de realizar ensaios abertos, e têm a prática, assim como o grupo TESC, de fazer temporadas periódicas de espetáculos.

O grupo A Rã Qi Ri não realiza ensaios abertos e também foi o único grupo que demonstrou resistência pela mudança. Nereide Santiago citou a peça Nós Atados, de sua autoria, que, na opinião da encenadora, “foi o mais malhado” do repertório da Cia A Rã Qi Ri.

Algumas pessoas aceitaram, outras odiaram, mas isso não é o caso de mudar o espetáculo. A concepção do espetáculo, minha, do grupo, era daquela forma. Eu poderia variar aqui ou ali, mas não adotar outro espetáculo. É impossível. Cada grupo, cada encenador, sabe como está organizando o espetáculo. Não é algo produzido aleatoriamente. Vem de um trabalho, de uma produção, então necessita ser de tal forma.

Selma Bustamante disse que o contato com o público transforma o artista, e, assim, confirma o fato de que recebe o apoio do público para repensar o espetáculo. Contudo, ela faz uma crítica aos atores de Manaus, pela resistência que eles têm para mudar o que construíram durante o processo pré-estreia. Ela tem a impressão de que “o ator amazonense se fixa muito, não trabalha o improviso e a mudança. Ele gosta de se fixar, de ter essa segurança. Engraçado porque quem tem essa tendência é o europeu, que reluta em modificar”.

Outro tipo de realimentação a que se pode fazer referência tem relação aos projetos dos grupos na montagem de novos espetáculos. À exceção da Cia A Rã Qi Ri, todos os grupos projetam uma produção de espetáculo por ano. Pensando no conceito de realimentação de Bordenave, deve-se refletir se esses projetos dos novos grupos são realizados a partir dos *feedbacks* já obtidos de outras montagens.

Neste ponto, deve ser feita uma breve análise sobre a realidade do teatro em Manaus. Na visão dos encenadores, a arte teatral não sobrevive sem o subsídio dos órgãos públicos. Mesmo o grupo TESC, que realiza temporadas periodicamente todos os anos, não subsiste financeiramente do repasse arrecadado por seus públicos por meio de venda de ingressos. Assim, como todos os anos os grupos têm a mesma oportunidade de inscrever-se em concursos e serem analisados por uma comissão técnica, surge uma dificuldade na avaliação da eficiência de realimentação dos grupos, uma vez que não é o público de Manaus quem determina a sobrevivência dos grupos e as oportunidades para montagens de novos espetáculos. Isto é, a eficiência desse processo de comunicação

entre palco e plateia não é determinante para que grupos inscrevam seus novos projetos na programação cultural da cidade.

Tendo em vista que se abre agora uma discussão sobre formação de plateia para teatro, a apropriação do estudo de realimentação feito por Bordenave faz com que a pesquisa adquira uma amplitude que pense o teatro não mais de modo empírico, mas em uma perspectiva social e política. Nesse sentido, todos os grupos consideraram deficiente a política cultural imposta pelos órgãos públicos. A exceção é feita à opinião de Michel Guerrero, funcionário da Fundação Municipal de Cultura e Turismo, para quem os órgãos fazem o que estão dentro de suas possibilidades.

Quando se analisa a necessidade dos grupos na realimentação de seus espetáculos e se propõe esse fenômeno como alternativa para formação de público em Manaus, o trabalho aparta-se a discussão do fazer teatral. A reflexão final adquire uma amplitude de forma que o teatro é visto na perspectiva social de formação de plateia. Os grupos realizam suas atividades e fazem tentativas de aproximação com seus públicos, por meio de ensaios abertos mas o poder público, na contramão dessas tentativas, impõe uma política cultural que valoriza o bom e o mal teatro.

REFERÊNCIAS

BERLO, David K. **O Processo da Comunicação**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MACHADO, Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro. **Uma nova mídia em cena: corpo, comunicação e clown**. 2005. 124f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2005.

MAGALDI, Sábado. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 2000.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

TELLES, Narciso. Shakespeare saltimbanco: teatro e cultura popular na cena teatral da rua brasileira. In: Arantes, Luiz Humberto Martins & Machado, Irley. (orgs.).

Perspectivas teatrais: o texto, a cena, a pesquisa e o ensino. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2005.